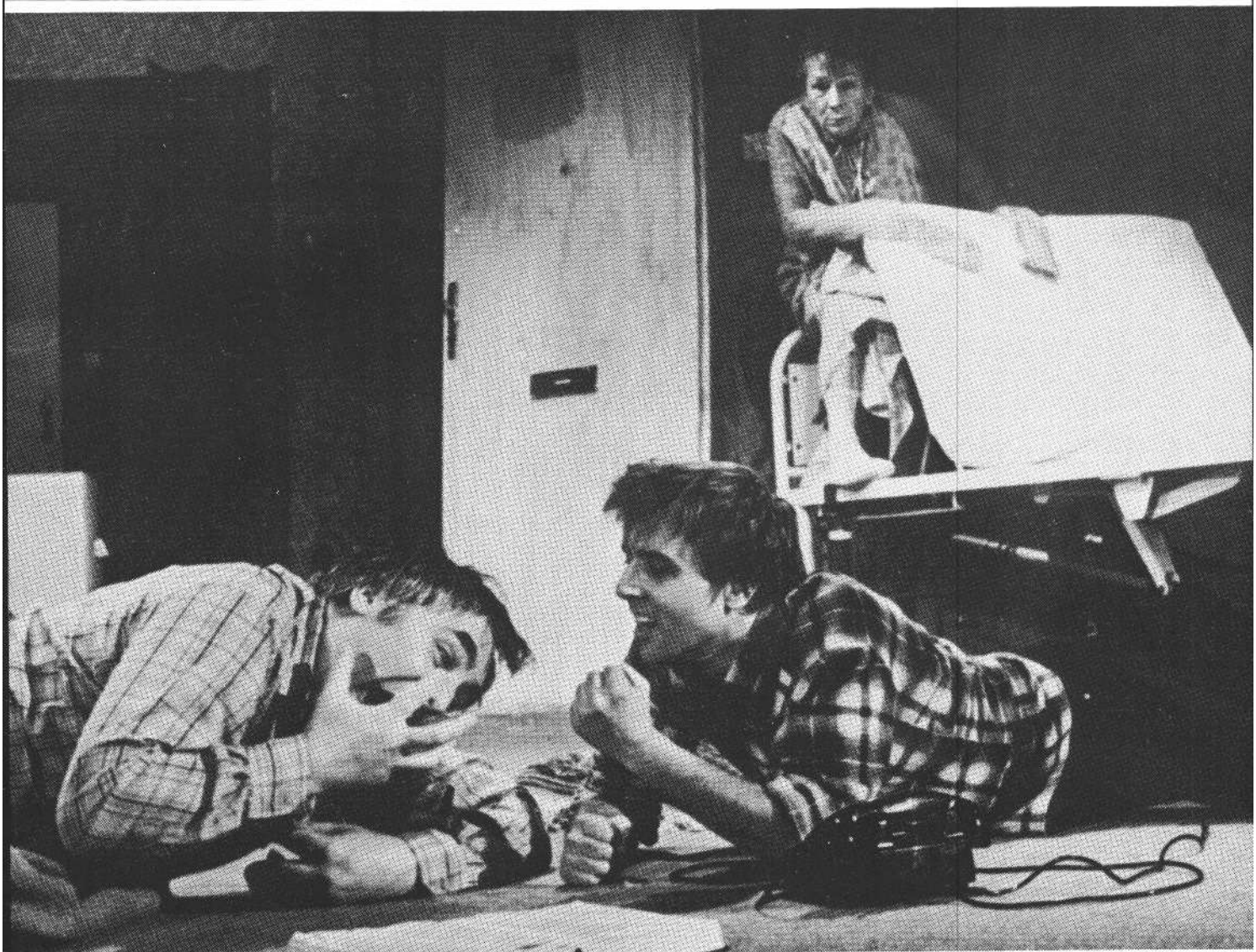
SZÍNHÁZ



Tarján Tamás: Cockpit • Szakolczay Lajos: Szerelem és halál a pincén • Pályi András: Monteverdi Birkózókör • Gergely Géza: Múló évek – feltörő emlékek • Possonyi László: Bűnbak vagy áruló (dráma)

1987
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1987. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
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: Budapest, Postafiók 223. 1906
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 jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 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

707226 - Pátria Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Horesnyi László (Mihócs Nándor), Cseke Péter (Torda Milán) és Békés Itala (Grósz néni) Békés Pál: A női partőrség szeme láttára című komédiájában (Madách Kamaraszínház) (Ikládv László felvétele)

A hátsó borítón:
Jelenet Tom MacIntyre A nagy éhezés című darabjából (Peacock Theatre)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Cockpit (1)

FÖLDES ANNA
Paál István Forgatókönyve (4)

NÁNAY ISTVÁN
A groteszk torzulásai (8)

SZAKOLCZAY LAJOS
Szerelem és halál a pincén (11)

GÁBOR ISTVÁN
Cigányromantika? (15)

PÁLYI ANDRÁS
Monteverdi Birkózókör (19)

négyszemközt

FORGÁCH ANDRÁS
„Az új szomorúság korszaka" (24)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
Arcok és szerepek a Csirkefejben (30)

SZŰCS KATALIN Szomory-szomor (33)

világszínház

GERGELY GÉZA
Múló évek - feltörő emlékek (34)

FÖLDES ANNA
Csoportkép - sztárokkal (38)

GABNAI KATALIN
Mit ér az ember, ha ír? (46)

drámamelléklet

POSSONYI LÁSZLÓ: Bűnbak vagy áruló

TARJÁN TAMÁS

Cockpit

Békés Pál: A női partőrség szeme láttára

Torda Milán harmincöt éves műfordító, frissen elvált magyar lakos egy napja költözött a Csontos utca 5. számú házba, a hatodik emeletre. Az a betonkalitka az övé, amelynek épp nincs bejárati ajtaja: az előző bérlő földi maradványait - az ellopott szaktepsi híján - e pozdorjadeszkán vitték le fekete kocsijukhoz a hullaszállítók. A még reménytelenül üres, sivár szobában, összekötözött könyvein ücsörgő főszereplő mindent gondol, csak azt nem, hogy *welcome* - felebarátai mégis jönnek, jönnek, ahogy nekik tetszik, és nem sokat törődnek azzal az egyetlenegy aviatikai mondattal, amelyet Torda Milán a mi nyelvünkre szeretne átültetni. Pedig egy mondat szavait keresni, mérlegelve, próbálgatva, tévesztve, rátalálva egymás után rakosgatni: maga az élet.

Békés Pál kétrészes komédiájában nem egészen azok toppannak be, akik Huszti Péter rendezésében. A Madách Kamara fésültebb darabot édesgetett magához, mint amilyen az eredeti. Hogy a hajnál maradjunk: az egyik mellékfigura, Saci - rendes nevén Sándor Sándor: *vezeték* és *kereszt* egyre megy - „tizennyolc év körüli fiú kopottas punkfelszerelésben", tarajos frizurával. A színházközeli aluljárókból érkezhetne, a színes tincsekkel, a küllem devianciájával keltve megütközést. De Husztinál csak egy kedves, borzas nagykamasz hullámzik be, merthogy értesülései szerint itt ma buli lesz. A főiskolás Ternyák Zoltán színészi stílusában is megnyerő sihederbájjal lopja magát a néző szívébe. Smirglis dikcióján csak egyet-kettőt kell majd köszörülnie, s maholnap máris valamelyik egyetem padjaiban találja magát. A dupla korú műfordító is ilyen lehetett feleidős korában. Vagyis nincs mit aggódnunk Saciért. Legföljebb majd neki sem sikerül az az egyetlenegy dolog.

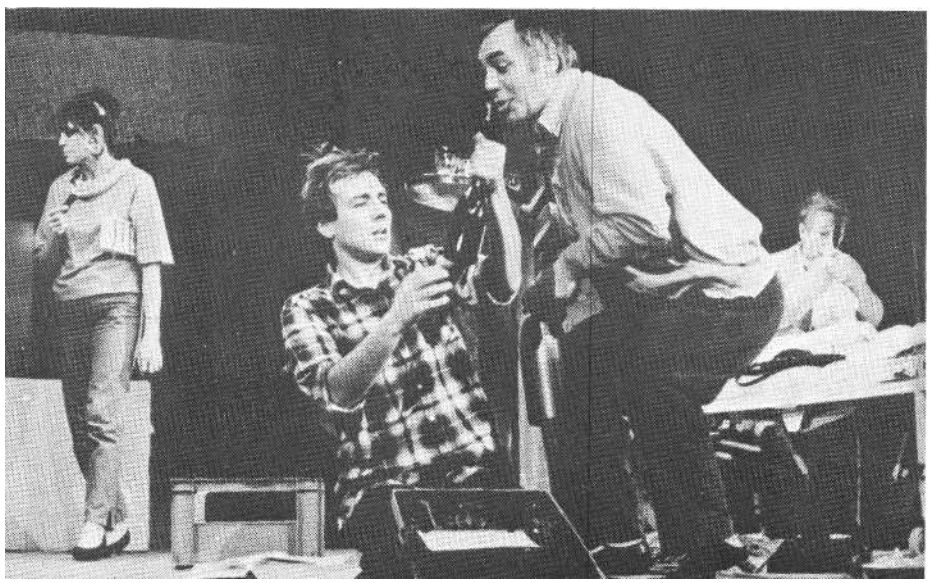
Sima szóvicc csupán, egy a sok közül, hogy Saci ma csak Kalmopyrinnel tud *begézázni.* A kábítószerek világában való boldog-boldogtalan bolyongás egyszerű *ugyan* már...-veszedelem: ennek a gyereknek pusztán jár a szája. S ha mögüle, belőle hiányzik a valódi fenyegetettség, ha valamennyi mellékalak elmozdul a megnyugtató vígjátéki irányba, akkor Torda Milán hajszolt magyar mondata, a föltételezhetően bárgyú angol szöveg talán iróniájától különb fordítása sem több, mint *üsse kő...* meglesz az valahogy. *A női partőrség szeme láttára* szelíd nevetnivaló Huszti Péter fölényesen professzionátus, tetszetős rendezésében - ám ha egy-egy szituáció élesebbé válhatna, a nem is szereplő, csak a latolgatott mondatból ismerős női partőrség gyorsan lehunyja pilláit.

A színészek hajlékony jellemteremtéssel fogadják el és tolmácsolják a sötétebb színek nélküli komédiát. Békés Itala „fordítja le" a leghívebben és a leginvenciózusabban a megírt figurát. Grósz nénije, ez az elnyűhetetlen - hiszen már réges-rég elnyűtt - öregasszony a lakótelepi lakás gördülő lakóágyára szűkítette életterét. Mindig oda gurítják, ahol biztosítható az egyszerre valóságos, megjátszott és maradék életprogrammá tett szklerózis felügyelete. A bohócosan bölcs színésznő otthonos matatásaival azt is megérzékíti, hogy valójában a hatodik emeleti egy- és kétszobák járnak őhozzá vendégségbe: ahol épp állomásozik, leckéket is ad a lét lényegéről az alkalmi gondozónak. Csöndjeit, éber ébren alvását, rejtelmes csillagokba merengéseit figyeljük őszinte elismeréssel: a jelenlét hosszú percekig tartó némasága ebben a mesteri kivitelben több, mint a megszólalás. Békés Pál némi historizáló mitologizmussal is körülvenné Grósz nénit, akinek mindenhová hurcolt madárkedvence az Ahasvérus névre hallgat. A színészi alakítás az öreges tötymörgés meg a kortalan igazságosztás végleteit egyensúlyozva teremti meg az előadás leghuzatosabb pillanatait, a sors történelmi megéltségét és elvontabb metaforikusságát egyaránt sejtetve.

Félálmából riadva fogalmazza meg a Tordát minősítő függetlenséghiány státusát: „Mondom én, a szimatával van baj, kedvesem. Azt hiszi, csak a lakást örökölte a Pösnertől? Hol él, fiam? Nem lehet ám ilyen könnyen megúszni. A vitrint meg a nachtkaszlit széthordták a rokonok, de maga örökölte a telefonját, az adósságait. Meg a többit." A ránk testáltság, az örökös-ség az író más műveiben is fontos; e komédiában Békés Itala adja meg ledobhatatlan súlyát. Ot magát már nem béklyózzák az ilyesfajta nehézkedés törvényei. Békés Pál darabjának táncikáló realizmusa és Huszti Péter rendezésének derűs poénossága ötvöződik, midőn Grósz néni *utánarepül* elszabadult madarának.

A további mellékszerepekből hiányzik az egyszerre jelképes és valóságos „tornamutatvány". Székhelyi József technikai fölkészültségéből és ruganyosságából ennél a vak Dorzs úrnál többre is futná. A *látó* világtalan sztereotípiáján mindenképp fölülemelkedik, azon viszont a mozgás puha eleganciájával, a semmibe nézés finomságával sem segíthet, hogy egy sajátos életforma puszta elmesélése a dolga, s igazi drámai szerepet nem osztottak neki. Bemutatkozó monológjának, a „konzervnyitó-áriának" kissé hitelét veszi, hogy bár állítása szerint mindig megérzi, van-e valaki a közelében vagy sem, most a falaknak beszél

Békés Pál: A női partőrség szeme láttára (Madách Kamaraszínház).
Kiss Mari (Lídia), Cseke Péter (Torda Milán), Horesnyi László (Mihócs Nándor) és Békés Itala (Grósz néni)



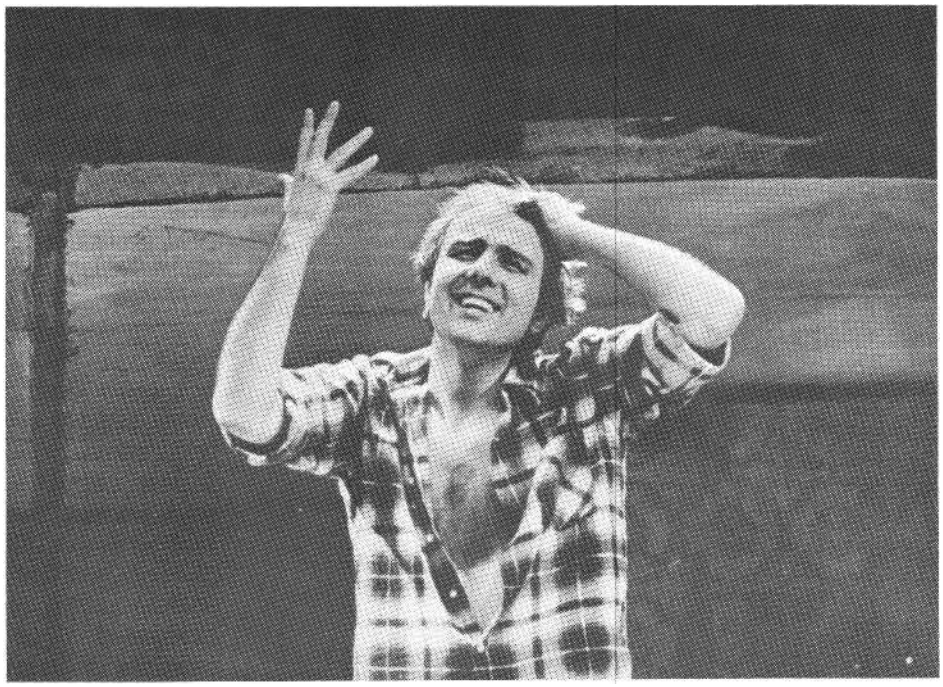
az üres szobában. Békés Pál kétségtelen dramaturgiai ötletessége olykor csapdákat is állít - mint a leakasztott (dráma-) bejárati ajtó esetében is tapasztalni fogjuk -: Dorzs hosszas beszámolóját, informálás és jellemzés céljából, mindenképp a darabba kell csempésznie, Tordát ügyesen vonja ki a színről, Dorzs úr zavartalanul vallomásozhat - csak hát e monológ mellékességét, pontosan az nyomatékosítja, hogy *nem* Szakítják meg, pedig meg kellene: visszaköszönéssel, bemutatkozással, sürgető belekérdezéssel. A Székhelyi játszotta vaknak föltétlenül észre kellene vennie e reakciók elmaradását (először jár az új szomszédnál), ám mert az író átsiklik e jellegzetesen szituációbeli problémán, legalább azt hoznia kellene, hogy Dorzs úr csak a számára fontos kérésekben és kérdésekben követel segítséget, viszontválaszt, egyébként a világtalanságot előjognak fogva föl, csak utasításokkal és tilalmakkal látja el környezetét.

Horesnyi László az alapsémát hajlítgatva játssza a megcsalt - vagy megcsalandó - mackóférjet, aki sohasem tudhatja, mi a rosszabb: ha mancsával simogatja vagy üti feleségét. Vayer Tamás szörnyűségesen rőtbarna kordnadrágot adott rá - ez a vastag bunda még inkább kiemeli a robusztus férfi lomhaságát. Ettől a medveségtől fölerősödik a szójáték feszítette indulat: éppen egy Veréb Lászlóban, egy verébben kell gyanítania a csábítót. Kiss Mari jó ideig semmit nem tud kezdeni Lídia, a feleség alakjával. A boldogtalanság, a hisztéria, az unalom, a zugivás, az iránytalan elvágyódás, az asszonyi megfáradtság, az utolsó újrakezdés rögeszmés dédelgetése, a magakellető és önsajnáló szerepjáték nem alkotnak jellemelegyet. A második részben, amikor már nem magányosan, a levegőbe kell játszania magányosságát, hanem társaságban derül ki gyógyíthatatlan lelki egyedülléte, már megvannak a színei a figurához.

Petronella nővérhez az állandó kapkodás, sietség társul, rohangászik betegtől betegig - vagy paraszolvencia-vinyaktól a vinyakok kihörpentéséig -, s annyit döfögeti a szklerotikusokba az injekciókat, hogy a saját randevúira soha nem jut el, ott egye meg a fene. Bajza Viktória a kapkodó, sietős, bánjafrancos beszédmódból dolgozza ki Petronellát, aki nevével ellentétben nem kő és nem szikla, csak erre-arra görgő kavics. A futó ábrázolásból nem futja gazdag lélekrajzra, de elfogadható, hogy a nővérke ennyi: mélye is felszín. Dengyel Iván Gyászhuszára ízes karakter, ha nem ízetlenség ilyesmit állítani. A szinte cselekménytelen darabban Békés Pál ezt az epizódalakot önmagával arányosan alkotta meg, nem fújt bele több levegőt, mint amennyi kellett, s Dengyel is egy lélegzettel mondja végig a vallási térítőként és ószeresként is működő hullaszállító agitatív - mindkét téren visszhangtalan - igéit. Lippai László jövőkutatója a televízióból mászik elő; ehhez az kellett, hogy a vak Dorzs úr másodszor is áldozatul essék a dramaturgiai ügyeskedésnek-kényszernek, s áthozza a saját készülékét. Hogy a világtalannak van tévéje, az érdekes és meggondolkodtató a jellem szempontjából, de hogy éppen most miért fuvarozza át (nem különösebben karitatív fajta), azt nem tudjuk. Azaz dehogynem: a jövőkutató kedvéért, aki-nek fölbukkanásán éppen úgy nem ütköznek meg, mint a jövőén. Lippait tévedés, üzemzavar varázsolja ide, mindent amerikaiul mond, mert ő amerikai, így hát csak irigylendőn remek kiejtésére emlékezhetünk.

A játék egyszerű és hatásos szerkezetéből következően a Torda Milánt megformáló Cseke Péternek jutott a leghálátlanabb feladat. Ő nem tenne egyebet, mint futná nemes versenyét egyetlen mondatával, a leginkább odaillő állítmány pályadíjáért. Jól fölfogott érdeke tehát, hogy hívatlan látogatóit, akik egy telefonért, egy kis segítségért vagy egyéb okból ugranak át, mielőbb elhessegesse; az a darabbeli dolga, hogy elejét vegye a darabnak. S ha ez nem sikerül, akkor kivonja magát a Csontos utca 5. hatodik emeletének perpatvaraiból. A színész helyzete némiképp emlékeztet arra a rendezőileg is ügyesen megoldott pillanatra, amikor egy nagy szürke pokrócot terít magára, hogy legalább így elszigetelje műfordítói önmagát a külvilágtól. Csekének bizony „pokróc alól" kell végigküzdenie szerepét, mert a mellékalakoktól lényegében függetlenül, őket csak eltűrve, és egyetlen, tartalma szerint érdektelen mondatot latolgatva kénytelen fölmutatni a lelkesedésre még és a cinizmusra már fogékony, az emberélet útjának feléhez érkezett mai magyar értelmiségit. El kell játszani, hogy belőle még minden lehet, és lehet csupán egy nagy semmi; hogy van alkotói eszménye, életideája, de épp nincs saját, személyesnek elfogadott igazi élete, mert az egzisztenciális szorítottság bölcs szavú regények helyett jobban fizetett szakszöveg ek fordításába töri bele; hogy kíváncsi még az emberekre, annyit viszont már megtanult, hogy ne legyen nagyon kíváncsi rájuk. Huszti rendezése főleg az őzött vadat láttatja Torda Milánban, mert az az üldöztetésnek ható zaklatás, amelynek a főhős ki van téve, természetszerűleg mulatságos. Vagyis ez a felfogás *a távolodást*, a megszabadulást emeli fontosabbá: miként lehet távol tartani a szomszédok állandó vendégjárását. Cseke akkor nyújtja a legmaradandóbbat, legtartalmasabbat, amikor egy-egy epizódban a *közeledést, az* elfogadást választja. Tiltakozásainál, káromkodásainál, kituszkoló gesztusainál hatásosabb, ha - bár esze ekkor is a mondata körül forog - szemlélődőn elidőzik a jövevényeken. Teljességében Békés sem munkálta ki, Huszti pedig mellékesnek kezelte, hogy az epizodisták mindegyikének a sorsa, helyzete egy-egy alapvető élettanulságot véshet Torda Milánba. Grósz néni a „túléltem mindeneket" a biológiainál nagyobb diadalát: egy kis hercehurca miatt a fordítónak még nem kell együtt halnia az *alázsoborgó* pilótával. Dorzs úr azt, hogy az is élhet tevékeny és főleg társasági életet, aki alkalmatlannak tűnik rá. Petronella nővér azt, hogy a gondok elfújhatók, ha az ember valahogy beleélte magát a *rá se ránts!* szemléletébe. Mihócs szomszédék papásmamás boldogtalanságjátéka, Saci hátán háza, kebelén kenyere *(gézája)* tengéslengése, a Gyászhuszár és a Kutató groteszk látogatása sem múlik el nyomtalanul fölötte. Az előadás úgy gördül, hogy Cseke Péter csupán bele-belekaphat a jellemábrázolás ezen esélyeibe. Egy esetet kivéve nincs módja arra, hogy ne a helyzetét, hanem önnönmagát mérje föl. A békén nem hagyott értelmiségi mártíriuma eluralkodik az öngúny rovására. A rendezői logika látszólag nem hibádzik: minél inkább szenved a magányra vágyó hős a körülduruzsolástól, annál inkább kikacaghatjuk. Jobb lenne azonban - talán Cseke tekintete villanásán ott fény-lik a készség -, ha tudna nevetni is magán egy kicsit. Jelképesen szólva: ha már látja, hogy a vendégjárásnak nem szabhat gátat, jöjjön el egyszer ő is önmagához. Ez az összetettebb, csavartabb fölfogás jobban illene a színpadi groteszk Örkény István Kulcskeresőkjére kissé hasonlító változatához. (Tegyük hozzá, Békés egyelőre nem oly bravúros szituációteremtő, mint a nagy elődd. Örkénynek minden további nélkül elhittük, hogy Fórisék új lakásának ajtaján csak bejönni lehet, kimenni nem. Ez a reális helyzet eleve, ter-

mészetesen sugallta, hogy itt Magyarországról, az itthonlétről van szó áttételesen. Békésnél nehezen szabadulunk attól a kisszerű kérdéstől: miért csak most, szombaton igyekszik új ajtót szerezni a házigazda? Amilyen hihetőnek, valóságosnak vesszük, hogy Sacival a földszinttől lefele is hat emeletet ment a lift, s találkozott a halott Pösnerrel, annyira kimódolt, szituációkényszeres a darabkezdés, bárha utóbb megbarátkozunk vele, és a becsületes Gyászhuszár is meghozza a zsanérjaira vissza nem helyezhető ajtót... *A Kulcskeresők* persze lehet teljesen véletlenszerű előkép, párhuzam. Békés Pál Örkény István iránti tiszteletét azonban igazolni látszik - vagy ez is véletlen? -, hogy az ajtóért telefonálgató Torda Milán a Kreibich Sándor utcai Tüzépet is fölhívja. Kreibich bácsi pedig az egyik legnagyszerűbb Örkény-egypercesnek, a közismert Az *ember melegségre vágyik* címűnek a kályhásmestere. . .)



Cseke Péter Békés Pál komédiájában (Ikládv László felvételei)

Torda Milán, Torda Milán... Szép csengésű, fabrikált név. *Hasadék;* és *Füst...* - asszociálgatnánk, nyilván ok nélkül, bár e két szó nem is jellemezné rosszul a főszereplő életét és tevékenységét. *Magyarországi* életét, *magyarországi* tevékenységét. Ahogy Örkény vallomása szerint minden színműve a magyarságról, a magyar emberekről, a nemzeti jellemvonásokról szól, úgy Békésnél is meghúzódik, mint fehér bőrön kitetsző halványkék ér, a magyarságtudat. Torda Milán helyzetének specifikuma az, hogy magyar, hogy magyar nyelvre fordít. Ezért természetes, hogy lakása egy nagy épület közepetájt - a hatodikon - található, esetleg keletre néző ablakokkal; s hogy lakása átjáróház. Cseke Péter emlékezetesen futtat végig néhány idevágó mondatot: „A triplán füstgomolyt húzva maga mögött *shobbled az* óceán felé a női partőrség szeme láttára, a pilóta tehetetlenül vergődött a szűk cockpitben... cockpit? Azt mondja. . . kakasviadal tere, helyszíne... nem... általában: küzdő-tér, gyakori harcok színhelye, például: Európa cockpitje átvitt értelem 1. Belgium, 2. Magyarország... Hehehe. A pilóta tehetetlenül vergődött a szűk, átvitt értelemben Magyarországon... höhöhö. A nyavalyát átvitt értelemben! Semmi átvitt értelem. Fedélzeti ellenőrzés, indítószerkezet, nyitott pilótaülés vagy fülke. Ez az. A pilóta tehetetlenül vergődött a szűk fülkében... Ha meggondolom, ezek a legtermékenyebb éveim." A kiragadott részlet Békés érett szövegtechnikájáról is tanúskodik. *A fordítás* nemcsak a főszereplő kenyérkereső munkája és szenvedélye, hanem a dara-bot mozgató szisztéma is. A többjelentésesség, a fordítottság, az áthallás és egy-bevetülés játékai rejlenek benne. A szavak - angol szavak vagy magyar szavak, a szótárban is megtalálható szavak (például a cockpit) és a hiába keresett szavak (például a to shobble) - három, négy, öt, összefüggéstelenül is összefüggő jelentése úgy lebeg egymás mellett és fölött, ahogyan a bodorodó felhőket láthatja a zuhanó pilóta.

A hehehe és *höhöhö* nem a féktelen kacaj hangalakja. Az angyalként ideszállt jövőkutató jelenetében idegen nyelvű beszéd tudatosítja - ha eddig még nem tudatosult volna -, hogy *In Hungary, In Central Europe, Behind the Iron Curtain* játszódik az egyetlenegy mondat histórriája. Vayer Tamás igazi közép-európai lakótelepi dobozt tervezett a színpadra. A betonelemeknél láthatóbb a hasadék, mely illesztésüknél tátong. A berendezetlen lakás tapétás falait elkoszolta, elszürkítette az élet füstje. Az írói instrukció nyomán jól érezteti meg Torda Milán mesterségének társadalmi rangját, presztízsét az ülőkének használt szótárköteg, az asztalt helyettesítő két hokedli, a sportszatyrokba csomagolt „berendezés", az egész lakás meztelensége. Cockpit ez is, küzdőtér, gyakori harcok színhelye, pilótafülke, tehetetlenül vergődő pilótával.

A női partőrség szeme láttára erényeivel és hibáival együtt Békés Pál eddigi darabjainak rokona. A továbbélő múlt *"pincejátéka"* itt csak egy mellékes motívum (Saci és Pösner találkozása). *Az Egy kis* térzenében nehezen verődtek össze az emberek - most nem lehet tőlük megszabadulni, úgy húzzák a boldogtalanság, a panasz házimuzsikáját. Huszti Péter karmesteri intése lefogta az érdesebb, nyersebb hangokat, Békés Pál partitúrájában is akadnak gyöngébben megoldott dallamok, a tehetséges drámaíró mégis most nyújtotta az eddigi legtöbbet.

A cockpit drill: a „műszerek / kormány stb. kipróbálása (felszállás előtt)" megtörtént.

Békés Pál: A női partőrség szeme láttára (Madách Kamaraszínház)

Díszlet-jelmez: Vayer Tamás. *Rendezte:* Huszti Péter.

Szereplők: Cseke Péter, Békés Itala, Székhelyi József, Horesnyi László, Kiss Mari, Bajza Viktória, Dengyel Iván, Lippai László, Ternyák Zoltán f. h.

FÖLDES ANNA

Paál István Forgatókönyve

Örkény István tragédiája Veszprémben

Amikor *a Forgatókönyv* veszprémi premierjét követően, néhány perccel a függöny legördülte után egy barátja gratulált az embergyűrűben álló, plakátot, virágot szorongató Paál Istvánnak a szép előadáshoz, a rendező hevesen tiltakozni kezdett: „Remélem, hogy ez nem volt *szép* előadás! Inkább kemény. És főként - igaz. Réges-rég túl vagyok a »szép« előadásokon." A rendező nyomtatásban csak árnyalva-tompítva érzékeltetett indulatai mögött ott izzik a lényeg: Paál István, aki már az ősbemutató évében - meglehet, azzal egyidőben -, tehát fél évtizede készült *a Forgatókönyv* megrendezésére, ezúttal a veszprémi Petőfi Színházban valóban lemondott mindenfajta önmutogatásról, a darabban rejlő látványszínház lehetőségéről is. Nem törekedett saját - a mű ihlette - víziójának megjelenítésére sem. Paál István Örkényt akarta megszólaltatni; utolsó drámáját akarta a lehető leghitelesebben értelmezni azért, hogy a mű bonyolult jelrendszerét, szerkezetét, dialektikáját a veszprémi közönséghez eljuttassa.

Zelda Fichhandler annak idején, a *Tóték* és *a Macskajáték* sikerén felbuzdulva, szinte a lehetetlent kísérelte meg; amikor Washingtonban az Arena Stage műsorára tűzte *a Forgatókönyvet. A* budapesti riporter a premier előtt megkérdezte tőle, nem tart-e attól, hogy a történelmi ismeretek és összefüggések hiánya következtében a nézők értetlenül fogadják majd Örkény drámáját? Az amerikai rendezőnő a kérdésre kérdéssel válaszolt: „Gondolja, hogy az ember nem ért meg egy igazán nagy drámát a konkrét történelmi események, tények ismerete nélkül?" Fichhandler bízott abban, hogy az igazán jelentős művek mondanivalója minden körülmények között kivált bizonyos rezonanciákat, és több jelentéssíkon is megközelíthető. S bár az amerikai néző nem sokat tud a magyarországi fasizmusról, a felszabadulásról és 1956-ról, az egészet, a mű figuráit a két főszereplő kapcsolatát, a cirkuszi forma és a keret funkcióját mindenképpen megérti. Végül is - talán saját belső kételyeinek elhallgattatására s vállalkozását igazolandó - még azt is hozzátette, hogy feltételezi, „e nehéz és komplex drámát a magyar közönség sem értette teljesen". (Film Színház Muzsika, 1983. II. 19.)

Washingtonban a konkrét történelmi, politikai ismeretek hiányából eredő hátrányokat csak a közönség és a kritika megfelelő intellektuális vértezettel rendelkező, a modern színház jelrendszerében is eligazodó kisebbségének sikerült legyőznie. A Washington Post cikkírója kemény, színházi Rubik-kockához hasonlította az Arena Stage kínálta színházi élményt, ami a rejtvényfejtésben kevésbé járatos nézőket tagadhatatlanul könnyen frusztrálhatja.

A veszprémi premierközönség a felidézett történelem hosszabb-rövidebb szakaszát maga is megélte. A többivel a történelemórákon találkozott - ha ugyan találkozott. És kialakulóban van az Örkény-drámáknak egy olyan közönsége is, amelynek tagjai már félszavakból értik egymást és a hősöket. De vajon megtalálta-e mindenki a kulcsot a gondolatában és szerkezetében egyaránt bonyolult darabhoz a premieren?

A kérdés természetesen szónoki. Csakis azért érdemes feltenni, hogy előrebocsáthassuk: a nemleges válasz ezúttal nem a rendező számláját terheli. Mert Paál István valóban *mindent* elkövetett azért, hogy a többrétegű dráma idősíkjai között logikai rendet teremtsen, a helyenként összekuszáltnak ható (valójában: ravaszul csomózott) szálakat oly módon sodorja, kövesse, hogy az életük folyamatából kiszakított figurák magatartásából jellemük és a történelem által determinált sorsuk is kibontakozzék. Enélkül ugyanis könnyen absztrakció maradna a lényeg: a közelmúlt magyar, illetve kelet-közép-európai történelme.

Még aki többszöri elolvasás (tanulmányozás, jegyzetelés) után sokadszor látta a darabot, az is úgy érezhette: soha nem volt ennyire áttekinthető a nagy mechanizmust színpadra idéző szerkezet, és a logika ördögi csődje sem bontakozott ki olyan kérlelhetetlen logikával, mint a *Forgatókönyv* veszprémi változatának cselekményében. Paál Istvánnak még arra is volt gondja, hogy folyamatosan jelezze, érzékeltesse: ezt a mechanizmust nem a történelem lomtárából ásta elő, hogy okulásunkra restaurálja. Ez a gépezet - amelynek üzemanyaga a vakhit és a gyávaság - csikorogva, hörögve bármikor beindulhat. Erre figyelmeztet az előadás még olyan direkt eszközökkel is, mint a nézőtér felé fordított, arcunkat szemléltető, tekintetünket vakító tükör. Ezt érzékelteti a színpadi cirkusz (képzelt) közönségének kikényszerített lelkiismeret-vizsgálata is, amelynek során a nézőtér felől hangzik, hol szóló magnóhangokon, hol a lélektani hatást felfokozva, kórusban, a beismerés. Hogy a kor kisebb-nagyobb próbatételein nemcsak a színpadon szereplő hősök buktak el.

Már a szerző halála után szokatlan gyorsasággal megjelentetett *Forgatókönyvről* szóló legelső tanulmány írója, Sükösd Mihály is felveti a tragédia színpadi előadásával kapcsolatos aggályait, elvárásait. Hogy voltaképpen egy Fellinihez, Wajdához hasonló szuverén művészegyéniségre lenne szükség *a Forgatókönyv* egyenértékű színpadi víziójának realizálására. A színpadi előadások története (ez idáig) mást bizonyít. Valló Péternek - akiről tudjuk, hogy Harag Györggyel együtt Örkény jelöltje, választottja volt a dráma rendezésére - frissiben lehetősége sem lett volna ilyenfajta megjelenítésre. Egy interjúban nyíltan meg is vallotta nekem, hogy az ő (igazán tisztességes és helyeselhető) célja annak idején az volt, hogy a mű előadását is vitató, nehezítő körülmények között, amilyen *gyorsan* csak lehet, és amilyen jól csak tudják, létrehozza a Vígszínházban az ősbemutatót. A tragédia látványkompozíciójának kialakítására egyébként Valló is bevetette a film és a cirkusz eszköztárát. A mozikülsőségekkel indított előadás bevezető perceit korabeli híradók vetítése töltötte ki, és a hagyományos kifutóval keretezett porondra belógott egy-két jellegzetes cirkuszi kellék. Az a metaforikus üzenet, amit a trapéz, a hátsó kötelek és a hamis kristályként ragyogó fényes, tükrös gömbegyüttes látványa tartalmazott - diszkréten megmaradt az előadás hátterében.

A Forgatókönyv két, idehaza is ismertté lett külföldi változatának rendezői Vallónál erőteljesebben támaszkodtak Örkény társadalomfilozófiájának tolmácsolásához a látványra. Ebben, gondolom, semmi meglepő nincsen. Ahol a szavak távolibbak, tartalmuk közvetettebb, bizonyára nagyobb szerephez kell jutnia a képnek. A washingtoni előadás fantáziadús teatralitására a kritikákból és a fotókból is következtethetünk. A színpadra belógatott, fantasztikus, felnagyított papírmasé figurák, fejek, szörnyek, a kötélerdőt és csőkonstrukciót is fénybe vonó lámpafüzérek valószínűleg nemcsak a látvány, hanem a tartalom fantasz-

tikurnát, a történelmi cirkusz szürreálisra stilizált világát is érzékeltették.

Az újvidéki előadás viszont - amit Budapesten a József Attila Művelődési Házban láthattunk - mintha egy kortárs Hieronymus Bosch zaklatott víziója és Gyarmathy Tihamér festészetének esztétikumát keresztezte volna. A szürrealista festménynek ható, de ugyanakkor konkrét asszociációkra is építő háttérből gigantikus szemek, köznapi és motoros szemüvegek, riasztó maszkok kavalkádja bontakozott ki. A figyelő tekintetek és elrejtett arcok találkozása félreérthetetlen és szuggesztív kerete, része lett a frappáns színpadi ötletek sorozatával, harsány és látványos hatáseffektusokkal feldúsított játéknak.

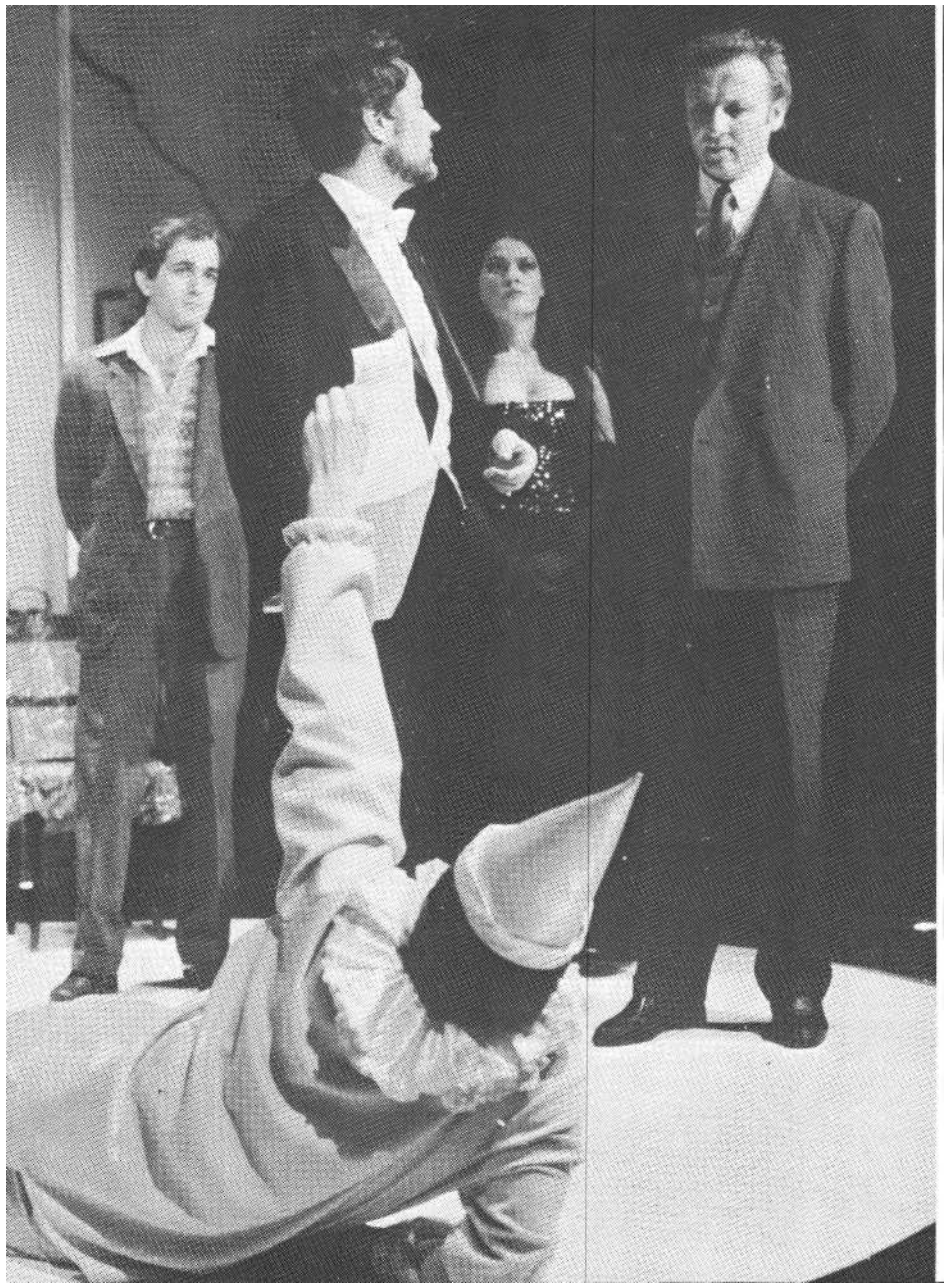
Ezek után Paál István kivételesen szövegcentrikus színházának puritanizmusa - valóságos kihívás. Arvai György színpadképe megmarad a cirkuszi miliőben, de ezt alig hangsúlyozza. Inkább csak a színpadi arénát lezáró, kulisszaként megfestett üres széksorok látványa jelzi a nagy mutatvány helyszínét. Ezáltal azonban nem a cirkusz csillogása, inkább kietlensége, az előadások előtt és után érzékelhető rideg üressége kerül előtérbe. A gézszerű anyagból készült, dúsan redőzött, áttetsző függöny és a puritán berendezési tárgyakat borító csúf nejlon védőhuzat az ideiglenesség és a talmiság képzetét kelti. A színpad egyik sarkában látható rideg épületrésznek nemigen van funkciója a játékban, ám a falon végighúzódó mély repedés sejteti, hogy a tervezőnek igenis van mondanivalója a minden szépséget nélkülöző homlokzattal. Ez a második részben, amikor a leomlott vakolat helyén rácsok merednek ránk, már nem szorul magyarázatra.

Ettől eltekintve, Paál István rendezése egyértelműen a mondatokra, a dialógusokra és ezek mögöttes tartalmára koncentrál. Nem él az újvidékiek merész, jeleneteket átcsoportosító dramaturgiájával, viszont nem is kényszerül (különböző politikai, dramaturgiai, terjedelmi szempontokból) húzásokra. Az a műsorfüzetben (helyesen) feltüntetett tény, hogy az előadás nem az első szövegközlés és nem is a háromkötetes drámakiadás alapján készült, még a szöveget jól ismerő nézőnek sem tűnik fel. A korrekciós jellegű kisebb húzások (érthetően) nem keltenek hiányérzetet. Az emlékezet egyébként is korrigálta és korrigálja a szöveg jelentéktelen logikai zökkenőit.

Elhangzik azonban a veszprémi előadásban a Hódosi-ügy felidézésekor egy olyan múltbeli epizód - Nánási Piri lektor megőrzött személyes emléke -, ami rám is az újdonság varázsával hatott. Olyannyira, hogy kénytelen voltam kontrollálni *a Rivalda 81/82* kötet változatát, hogy megbizonyosodjak róla: Barabás hadnagynak az a hajdani csókja, ami vallomása szerint hirtelen nővé avatta, megszépítette a serdülő Nánási Pirit, valóban Örkény leleménye, szövege. A lánynak ezt a Rivalda-változatban szereplő vallomását egyébként termékeny gondolat volt bele- vagy visszaállítani a szövegbe.

Nemcsak Nánási Piri szerepe gazdagodott általa, de meggyőző lélektani magyarázatot kap a régi emlékek személyes súlya, Nánási Pirinek a Hódosi-ügy, illetve a Hódosi-dosszié iránti felfokozott és folyamatos, személyes és szenvedélyes érdeklődése is. Arra, hogy a Piri által felidézett csók valóban elcsattant-e, vagy csak a hajdani kamasz lány, esetleg a későbbiekben magára maradt nő felzaklatott képzelete kerekítette ki ily módon a Barabás Ádám emlékei között egyáltalában nem nyilvántartott epizódot - arra az előadás nem ad egyértelmű választ.

Benedek Gyula (Marosi), Kőmíves Sándor (Mester), Koszta Gabriella **(Stella)** és **Vallai** Péter (Barabás) és háttal: Sashalmi József (Misi bohóc) Örkény István Forgatókönyv című drámájának veszprémi előadásán



A Forgatókönyv - műfaját tekintve tragédia. A mutatványok rendjében fel-felbukkannak groteszk mozzanatok, kiaknázható humorforrások is, és a Paált megelőző rendezők, hogy az elviselhetetlent elviselhetővé enyhítsék - előszeretettel építettek is ezekre. Ljubisa Georgievszki, az újvidéki előadás fantáziadús rendezője - talán mert számára kevesebbet jelentett az irodalmi szöveg, vagy mert felmérte, belátta, hogy mit bízhat színészeire - még rá is tett egy lapáttal. Paál István veszprémi változata egyértelműen a közép-kelet-európai történelem tragikus politikai kataklizmájáról, a koncepciós perek politikai és lélektani mechanizmusáról szól. A Mester-duó jutalomjátéka csak keret, Barabás Ádámnak az ellenállás korszakában játszott szerepe csak előzmény, a téma a maga vak-hitét világnézetként valló kommunista hős politikai és erkölcsi tudathasadása s az ezt kiváltó, két egymást követő próbatétel.

Az első próba, amikor Barabásnak párizsi követként szembe kell néznie a barátja és elvtársa által rázúdított - itthoni - valósággal, a nép és a vezetés között létrejött szakadással, és csak a pártfegyelem mentőkötelébe kapaszkodva képes elhárítani és elviselni az igazságot. A veszprémi előadásnak ez a jelenet - Barabás és a Littke László üzenetét tolmácsoló újságíró találkozása - az első csúcspontja. Amikor Barabás a maga morális dilemmája elől a fizikai erőszakhoz menekül, és előbb nekimegy a provokátornak bélyegzett hírhozónak, majd katonákkal hurcoltatja ki a teremből - a nézőtéren szinte megáll a levegő.

A dráma és az előadás második csúcspontja Barabás Adám bírósági vallomása. Örkény drámájának egyik gondolati újdonsága volt, hogy *a Forgatókönyv*-ben nem az erkölcsi jót és rosszat szembesíti, hanem hősei belülről élik át a maguk állásfoglalásának gyötrelmes, jellemroncsoló ambivalenciáját. Az ellentmondások feltárása által az író a közös világnézet talaján álló, egy hitben nőtt vádlók és vádlottak *felcserélhetőségét* mutatja fel. A dráma leggyakrabban idézett kulcsmondata a hit fogságában vergődő, önmaga körül örvényben forgolódó ember skizofréniáját fogalmazza meg: „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önnönmagamnak."

A rendezés erre a gondolatra, felismerésre komponálja a hős drámájának ívét. Az utolsó jelenetben, amikor Barabás Ádám a bíróság előtt előadja bűnének, illetve perének betanult forgatókönyvét, a rendező a mutatványhoz teljes fényerőt biztosít. De amikor Barabás betanult vallomásába egy-egy ponton beszivárog vagy betör az igazság, amikor a vádat igazoló képtelenségek felmondásakor megbicsaklik a szava - a reflektorok is kihunynak. Barabás arcát ilyenkor csak ellenfényben, sziluettjét sötétben látjuk. A koncepciós per rendezői ezeknél a nem tűrt szavaknál, az igazság pillanatának fenyegetésére nyomban kikapcsolják a reflektorokat. A színpadi világítás hatásosan (bár a premieren nem mindig hibátlanul) működő, átgondolt rendje ilyen módon nemcsak fokozza a feszültséget, de elősegíti az értelmezést, a felmondott képtelenségek és a közéjük bekattanó valóságelemek szelekcióját is, megkönnyítve ezzel a nézők ítéletalkotását.

A Forgatókönyv, akárcsak a *Tóték* és a *Macskajáték,* jellegzetesen két pilléren, két figurán nyugvó drámai kompozíció. Az előadás nagyobb gondolati terhét kétségkívül a Barabás szerepét játszó színész viseli, de a dráma szerkezetét a Mesternek kell összetartania. Az ősbemutató után több kritikus is megfogalmazta a Barabás jellemével kapcsolatos hiányérzetét. Voltak, akik Örkény szemére vetették, fájlalták, hogy a központi figurát nem sikerült markánsabban, mélyebben megrajzolnia, és ezért Barabás nem nőhetett a maga korának s az általa átélt tragédiának maradandó reprezentánsává. Valójában azonban Örkénytől - éppen, mert nem hagyományos, realista drámát teremt - nem kérhető számon az a több dimenziós komplex jellemrajz, amely-nek alakja, elengedhetetlen eleme a pszichológiai motiváció. Vallai Péter számára érzékelhetően szokatlan volt a feladat: hús-vér ember helyett egy hitet, egy magatartásmodellt ábrázolni, a ma már sokak szemében hitelesíthetetlent meggyőző módon hitelesíteni. A dráma első szakaszában, a mindenki ügyét, gondját könnyedén felvállaló, magabiztos káder szerepében Vallai játéka - voltaképpen a szituációval összhangban - eléggé külsőségesnek tűnik. Ez a Barabás, bár már megrendült alatta a talaj, továbbra is makacsul hiszi, hogy csak valamiféle félreértésről van szó, hiszen a föld, ez az ő hitét tápláló világ nem rendülhet meg.

A cselekmény előrehaladtával azután, kényszerűen, egyre mélyebbre ás önmagában is. A megrendült világban, amikor nincs mibe kapaszkodnia, saját kételyeinek legyőzésekor úgy éli át a drámát, hogy a néző is vele megy az ismeretlen és az ismert mélységekbe. A döntések drámai pillanataiban Vallai felnő, nem is a színpadi, hanem a *történelmi* szerephez, és Barabás utolsó monológjában megrendült erővel kerül szembe múltjával, hitével és a felfoghatatlan valósággal. Közvetlenül a premier előtt olvastam a História legutóbbi számában az oknyomozó történész felidézte, Örkény tollára méltó tragédiaszekvenciát. Hogy Rajk László utolsó óráit cellájában egy a vizsgálatot vezető magyarral és egy szovjet altábornaggyal együtt töltötte - és mindhárman sírtak. Barabás Ádámról már sokszor elmondták - elmondtuk -, hogy alakjában Rajk László, Nagy Imre ötvöződik. Vallai Péter puritán módon, szélsőséges gesztusok és felnagyított reakciók nélkül előadott színpadi búcsújában a vádlott és a vádló összetartozásának, szolidaritásának ez a személyes tragikuma is megfogalmazódik.

A dráma követelte dramaturgiai, pszichológiai egyensúly azonban nem születhet meg akkor, ha a Mester a színpadon nem válik a mutatvány karmesterévé, ha nem képes sem a szereplők, sem a nézők hipnotizálására. Kőmíves Sándor - feltételezhetően - következetesen és nagy igyekezettel teljesíti a neki adott instrukciókat. Alakításába egyetlen diszszonáns hang sem csúszott, s ez felfogható akár dicséretnek is. Csak éppen azt fájlaljuk, hogy a színész - egyelőre - nem rendelkezik a szerephez szükséges személyiséggel, és ez a cirkuszi akaratátvitel produkciójában ugyanolyan zavaró, mint amikor később a bíróság előtt Littke László nevében kell szembekerülnie Barabás Ádámmal.

Az ősbemutató után a kritika kíméletlenül, szinte a körülményekre való tekintet nélkül is a közreműködők szemére hányta, hogy alulmaradtak a maximális intellektuális koncentrációt és újfajta jellemábrázolást követelő drámával szemben. Éppen ezért némileg igazságtalannak tűnik most a nyilvánvalóan kevésbé átütő erejű veszprémi társulat elmarasztalása. Miért a veszprémiek győznének ott, ahol az ország egyik legerősebb társulatának sok tagja is alulmaradt a küzdelemben? Mégsem hallgatható el, hogy az előadás, éppen a játékintenzitás egyenetlensége következtében, inkább csak sej-

teni engedte, hogy milyen izgalmas *Forgatókönyv*-előadást teremthetne Paál István a jelenleginél egységesebb, több nagy egyéniséggel rendelkező társulatra támaszkodva, optimális színházi körülmények között. Mert az a különbség, ami Barabás Ádám és a Mester figurája, Vallai és Kőmíves alakítása között megmutatkozott, a szereposztás más pontjain (többször is) megismétlődött.

Dobos Ildikó Littkénéje - az előadás legszilárdabb pontja. A színésznő nemcsak a szerepben levő valóságos drámára koncentrál, nemcsak az anya értetlen és mégis mélyre tekintő, személyes (tehát egyszeri) fájdalmát testesíti meg, de a sok-sok Littkéné sorsát is, s ezáltal a tragédia egyetemességét. A szavak mögöttes történelmi tartalmát hol az érzelmek-kel, hol éppen az érzelmek hiányával érzékelteti. Az általa „felmondott" szöveg mechanikus tolmácsolásakor, Örkény intencióinak megfelelően, még csak a koncentráció, a kivételes memória mutatványa kerül előtérbe, s akkor éppen ez a kívülmaradás kényszeríti a nézőt arra, hogy saját érzelmeivel és indulataival töltse meg a szavak keretét, hogy Littkéné által - helyette is ítéljen.

A másik anya, idősb. Barabás Ádámné szerepe a dráma nagyobb részében jellegtelenül passzív. Spányik Éva helyesen ismerte fel: elég, ha megjelenésével és magatartásával megteremti a figura társadalmi létét, hátterét, és előkészíti azt a néhány percet, amelyben a már megismert, egyenes derekú tisztfeleség a dráma főszereplőjévé válik. Akkor emlékidéző monológjába belesűríti az asszony egész múltját, sorsát, jellemét és azt a lelkiismereti traumát is, amelytől Hódosiék lebukása óta nem szabadulhat.

Ezzel azonban szinte véget is ér az érdemben értékelhető alakítások sora. Való igaz, hogy Sztella nem a leghálásabb szerep, de Koszta Gabriellának, sajnos, egyetlen hihető mondata sincs. A premieren úgy tűnt, mintha szép flitteres estélyi ruhájában unatkozna a bajtársi találkozó alatt, és már csak a bankett kezdetére várna. Ez a Sztella artistaként idegenül mozog a cirkuszi közegben is, de még sokkal nehezebb róla elképzelni, hogy hajdan ápolónő lehetett, méghozzá olyan nővér, aki kivételes lelkierővel állt helyt a történelmi próbatétel során. Ugyanez mondható el Sashalmi József szürke Misi bohócáról is, azzal a különbséggel, hogy Misinek egy igazán nagy lehetőséget - a trombitás jelenetet - azért kínál a szerző. De sajnos, Misi bohócnak ezúttal nem sikerült megszólaltatnia a csendet.

Dobos Ildikó (Littkéné), Kőmíves Sándor (Mester), Sashalmi József (Misi bohóc) és Töreky Zsuzsa (Nánási Piri) a Forgatókönyvben (Erdei Katalin felvételei)

Marosi újságíró kulcsszerepében is jóval több van, mint amit Benedek Gyula eljátszik. Való igaz, hogy nem könnyű e szerep különálló jelenetekre tagolt ívéből jellemet, sorsot teremteni, de Benedek Gyula kísérletet sem nagyon tett rá, beéri a szituációból következő, legkézenfekvőbb jelzésekkel. A Nánási Pirit alakító Töreky Zsuzsának legelőször a kosztümjével kellett megküzdenie: nemcsak előnytelen, de korhűsége erőltetett is. A premieren - különösen kezdetben - érezhető volt a színésznő elfogódottsága, hangja egyszer-egyszer feleslegesen is megbicsaklott, később azonban rátalált a figura stílusára, az alkatából és helyzetéből következő magatartásra. Monológjában voltak magávalragadóan drámai momentumok is. Töreky Zsuzsáról könnyen elképzelhető, hogy a tizedik, huszadik előadásra felnő majd a szerephez. A vígszínházi ősbemutató bírálói szinte kivétel nélkül Szombathy Gyula Novotnijának ítélték a pálmát. Ennek a számtalan árnyalatból, indulatból, élményből, szenvedélyből és iróniából kovácsolt mesteri alakításnak az emlékével Almási Albertnek a maga színtelenül korrekt játékával érthető módon nem sikerült megküzdenie.

Mostanában, amikor a legtehetségesebb rendezők sorra megkísérlik a mű mentén vagy a mű ellenében is létre hozni a maguk produkcióját, és következetesen előtérbe helyezik saját személyüket vagy úgymond víziójukat, minden tiszteletet megérdemel Paál Istvánnak Örkény és az örkényi gondolat szolgálatában végzett munkája. Nem kétséges, hogy Paál István, akinek ez már nem az első veszprémi évada, tudatában volt vállalkozása nehézségeinek. Választhatta volna a csábítóbb utat is, hogy saját ötleteivel, képi megoldásokkal próbálja feltupírozni a produkciót, elhalványítva, kiszínezve ezzel a szereposztás kompromisszumait, gyenge pontjait is. Paál azonban - részben talán színészpedagógiai okokból is, de mindenképpen a *Forgatókönyv* mondanivalójának minél félreérthetetlenebb és minél nyomatékosabb megjelenítése érdekében - a nehezebb utat választotta.

De mivel ezen a meredeken az adott feltételek között nyilvánvalóan nem juthatott el a csúcsra, sem saját tehetsége, sem az Örkény-mű maximális megvalósításához, nem lepne meg, ha évek múlva újra vállalná a *Forgatókönyv* kihívását. Nemcsak a mű, a veszprémi rendezésben megjelenített gondolat is megérdemelné.

Örkény István: Forgatókönyv (veszprémi Petőfi Színház)

Díszlettervező: Arvai György f. h. *Jelmeztervező:* Füzy Sári, *Rendezőassziszstens:* Putnoki Ilona. *Rendezte:* Paál István.

Szereplők: Vallai Péter, Spányik Éva, Kőmíves Sándor, Koszta Gabriella, Sashalmi József, Almási Albert, Töreky Zsuzsa, Benedek Gyula, Dobos Ildikó, Majoros Júlia, Simon Aladár, Nyirkó István, Horváth József.

NÁNAY ISTVÁN

A groteszk torzulásai

Örkény-drámák utóélete

A színházak gyakran vádolják azzal a kritikusokat, hogy a magyar daraboknak csak az ősbemutatójáról írnak, az újabb premierjeit figyelmen kívül hagyják. Ez a helyzet alighanem az ötvenes-hatvanas években alakult ki, amikor majd' minden új darabnak a fővárosban volt a bemutatója, s a sikeres vígjátékokat, zenés játékokat egy-két évad alatt szinte valamennyi vidéki színház is műsorára tűzte. Sem a művek színvonala, sem a vidéki színházak akkori művészi nívója nem indokolta, hogy egy-egy darab minden előadásáról az amúgy is fővároscentrikus országos sajtóban bírálat jelenjen meg. Később változott a helyzet, a megerősödött vidéki színházakból indult el nem egy jelentős magyar dráma sikersorozata: gondoljunk csak Sütő András Egy *lócsiszár virágvasárnapjának és Csillag a* máglyánjának kaposvári előadására, Örkény István Macskajátékának és *Kulcs*keresőkjének szolnoki bemutatójára vagy egy más műfajból Schwajda György Se*gítségének* miskolci premierjére.

Ezzel a jelenséggel párhuzamosan egy másik is felerősödött: a magyar darabok utánjátszása gyérült, egyre gyakoribb, hogy egy-egy dráma bemutatóját nem vagy csak elvétve követi újabb, akár vidéken, akár a fővárosban. (Ennek ellensúlyozására néhány színház - Játékszín, Népszínház, Szeged - újabban koncepciózusan igyekszik felújítani a közelmúlt drámatermését.)

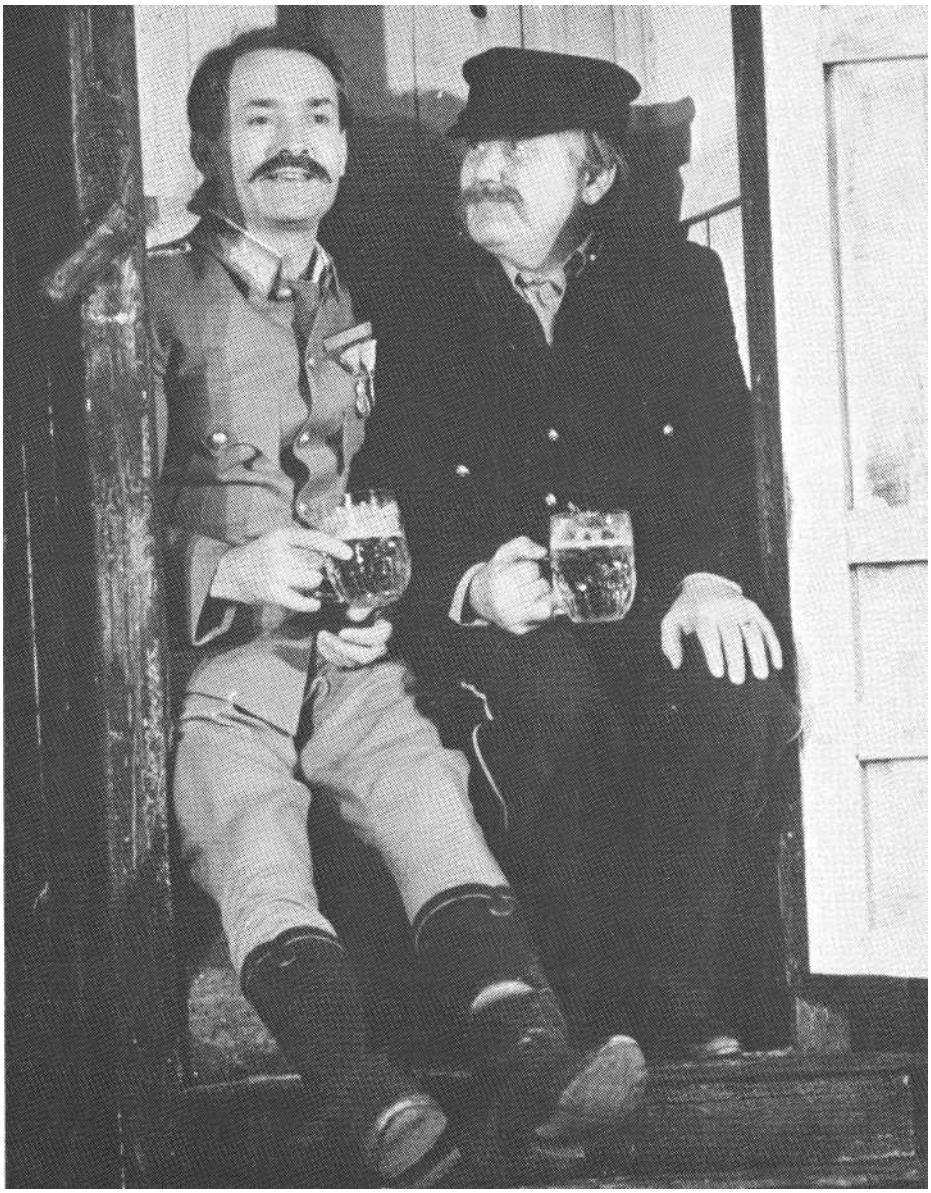
Persze van néhány kivétel, s nem véletlen, hogy ezek között a legtöbb Örkény István műve. Ebben a szezonban például a *Tóték* és *a Forgatókönyv* került ismét színre. De mintha valóban jogos lenne a fent idézett vád: egyre kevesebb kritikai érdeklődést vált ki ezeknek a daraboknak a sokadik újrafogalmazása. Holott éppen az újrafogalmazás, a régi sikerekkel, színészi és rendezői meg-oldásokkal való szembesítés következtében számos dramaturgiai és színházesztétikai kérdés élesebben vetődik fel. Az ősbemutatókor a művek gondolati és formai eredetisége, aktualitása sokszor hát-térbe szorítja a drámák és az előadások megoldatlanságait. De amikor megszűnik az újdonság varázsa, és újra meg újra meg kell keresni a darabok igazságát, akkor szembe kell nézni a dramaturgiai problémákkal éppen úgy, mint a színpadra állítás ismétlődő nehézségeivel.

Az idén látható *Tóték*- és *Forgató*könyv-előadások is jó pár ilyen problémát tartalmaznak. Aligha kell e két mű jelentőségét, a magyar drámairodalomban elfoglalt helyét, kvalitásait különösebben bizonygatni. Ugyanakkor mindkét darab számos színpadra állításának tapasztalatai alapján kimondható: bizonyos dramaturgiai módosítások, igazítások növelnék, növelik a drámák hatását.

Már az ősbemutató idején is óvatosan megfogalmazódott, majd főleg a külföldi előadások esetében egyre határozottabbá vált az a vélemény, hogy az őrnagy és Tóték zárt világában játszódó groteszk dráma erejét csökkentik a második rész Tomaji plébánosnál és Cipriáni professzornál játszódó, az egésztől eltérő stílusú, hangulatú, komikumú jelenetei. A két rész egymáshoz való viszonyát is felborítják ezek a jelenetek - jelentősen hosszabbnak tűnik a második rész -, illetve megállítják a cselekmény kibontakozását. Számos rendező el is hagyja ezeket a betétepizódokat. Több példa közül a Cinoherní klub és a tojamai Bungei-za előadásaira, illetve a Főiskola 1981-es vizsgaprodukciójára utalok. (A két külföldi előadásról a SZÍNHÁZ 1983. 6. és 1986. 1. számaiban írtam.)

Ezek közül különösen fontosnak tartom Székely Gábor főiskolai szöveg-

Szőke Pál (Őrnagy) és Szigeti Géza (Tét) a Tóték **népszínházi előadásában**



variánsát, ugyanis Székely nem egyszerűen elhagyta az ominózus jeleneteket, hanem minden olyan szöveget, amely a darab lényege szempontjából nélkülözhetetlen, átmentett. A rendező megnövelte, súlyosabbá tette a Postás szerepét, aki mint egy sorstragédia hírnöke az egész előadást végigkommentálja, s ezekben az ellenpontozó funkciójú kommentárokban a Postás eredeti szövege az említett két jelenet főszereplőinek fontos mondataival egészült ki. Ez a változtatás teljes mértékben az írói akarat és szemlélet tiszteletben tartásából fakadt, hiszen a két betétjelenet legfőbb célja az, hogy érzékeltesse: a világ egészére érvényes az, ami Tóteknál bekövetkezett. Megrendült az addig szilárdnak hitt értékrend ott, ahol a gróf kommunistának érzi magát, a pap Tóthoz hasonlóan legszívesebben bebújna valami alá, az ideggyógyász kényszerzubbonyban érzi magát a legjobban, s ahol az egyetlen értelmes lény a félkegyelmű Postás. Így az, hogy az általános, az élet értelmét megcsúfoló értékanarchiát egyetlen figura magatartásába, cselekedeteibe sűrítette a rendező, nem csonkította, inkább erősítette a dráma mondandóját, ugyanakkor tisztábbá, zártabbá, sorsszerűbbé tette az abszurd végkifejletű tragédiát.

Kóti Árpád a Tóték **debreceni előadásának Postás-szerepében**

E példák ismeretében különösen feltűnő, hogy az évad Tóték-előadásaiban a teljes változatot játsszák, de a látottak egyáltalán nem győznek meg a választás helyességéről. Míg a Népszínház kötött létszámú utazótársulatában foglalkoztatási szempontok igazolhatták a teljes változat bemutatását, érthetetlen a debreceni színház ilyen értelmű döntése. Hiszen az előadást ugyanaz a Pinczés István rendezte, aki egy évvel ezelőtt Japánban a rövidített variációval aratott sikert.

Még megfoghatatlanabb az, hogy a *Forgatókönyv* veszprémi előadásában a drámát legelőször bemutatni akaró Paál István most miért nem hasznosította az ősbemutató, illetve az azt követő premierek tapasztalatait. Mint az köztudott, Örkény István ezt a művét éppen csak be tudta fejezni, s tudjuk azt is, hogy minden bemutatót megért drámájának általa véglegesnek ítélt szövege a bemutató rendezőjével végzett közös munka során kristályosodott ki. Ez a csiszolómunka értelemszerűen ezúttal nem jöhetett létre. Éppen ezért az eddigi előadások szövegkönyve többé vagy kevésbé eltért egymástól. A legradikálisabban az újvidékiek bántak a szöveggel, olyannyira, hogy már-már a mű lényege került veszélybe. A legkoncepciózusabb dramaturgiai változtatásokat a pécsi Nyitott Színpad rendezője, Vincze János végezte el. A vígszínházi, a békéscsabai és - információk szerint - a washingtoni előadások csupán más-más elképzelés szerint kisebb húzásokat, módosításokat hajtottak végre a szövegen. Paál a Rivalda 1981/82-es kötetében közölt - tehát a bemutathatóság érdekében rövidített - szövegkönyvet vitte színre, s kísérletet sem tett a dráma dramaturgiai buktatóinak áthidalására.

A dráma eddigi méltatói közül többen is kimutatták a darab egyenetlenségeit, különösen az első rész hosszadalmas expozíciójellegét, a bevezető jeleneteknek a többihez való szervetlen kapcsolatát, a Mester attrakcióinak logikailag értelmezhető, de dramaturgiailag betétjellegét, az amúgy is nehezen beinduló drámát fékező hatását, az első résznek a másodikhoz viszonyítva aránytalanul hosszú voltát, a két rész eltérő problematikáját stb. Ezeknek a problémáknak finom megoldása, a különfelé ható részek összehangolása, az egyenetlenségek elsimítása nélkül nem születhet revelatív előadás *a Forgatókönyvből.* Ahogy a *Tragédia, a Csongor és Tünde* vagy a *Bánk bán* minden újabb bemutatója elkerülhetetlenné teszi a drámák dramaturgiai problémáinak újragondolását és egy bizonyos koncepció szerinti megoldását, úgy ez a *Forgatókönyv* esetében is elengedhetetlen. Annál is inkább, mert ez a munka szabja meg a majdani előadás karakterét is.

A két Örkény-dráma egyik legfőbb dramaturgiai és gondolati sajátossága: a főszereplők egymást feltételezettsége. Vagy ahogy ezt a *Tóték* kapcsán Örkény István más-más módon megfogalmazta: „Én Tóttal érzek, de az őrnagy is én vagyok", illetve „Tót és az őrnagy nem kizárják, hanem feltételezik egymást". Ugyanez elmondható *a Forgatókönyv* Barabásáról és Mesteréről is. Vagyis csak akkor jöhet létre igazi dráma, ha e két-két figura egyenlő drámai erőt hordoz.

A most látható Örkény-előadások mindegyikét viszont az jellemzi, hogy a színészválasztás elhibázottsága miatt felborul a két főszereplő közötti drámai egyensúly. *A Forgatókönyv* újvidéki erőltetetten modernkedő, végiggondolatlan, öncélú ötletekre épülő előadásában - amelyet ősszel láthattunk Szolnokon és Pesten - egy súlytalan-bohóc Mester és egy jelleg-

telenné szürkített, kisszerűvé tett Barabás párosa a drámai mondandó hitelét és igazát kérdőjelezte meg. A veszprémi Forgatókönyvben Vallai Péter főleg a második részben jelentőssé teszi Barabást, s megérezteti a mindenkori intellektuális hős lelkiismereti drámáját. Ugyanakkor Kőmíves Sándor korrekt alakítása kevés ahhoz, hogy a Mesterben Barabás másik énjét, a vele azonos kaliberű ellenfelét megmutassa, emiatt csupán formasággá válik a cirkuszi tárgyalás, és légüres térbe kerül a Barabást játszó színész.

A Tóték két előadásában közös, hogy egyik esetben sem eléggé erőteljes és szuggesztív egyéniségű színész játssza az őrnagyot. De míg a Népszínház produkciójában Tót súlyos, drámát hordozó alak, addig Debrecenben csupán egy slemil, munkakerülő mihaszna, s ezáltal itt egyáltalán nincs tétje az előadásnak.

A Népszínház előadását alapvetően az minősíti, hogy az az egyik utazótársulat produkciója. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy egy adott összetételű, jelen esetben tizenkét tagú társulaton belül kell kiosztani a tizenkét szerepet. Ez eleve csak jelentős kompromisszumok árán lehetséges, egy-egy feladatot az arra *viszonylag* legalkalmasabb színésznek kell megoldania, sőt az összetételből adódóan gyakran férfiszerepből nőit, vagy fordítva, kell kreálni. (Ebben az előadásban ilyenre csak egy epizódszerepnél volt szükség.) Ritka eset az, amikor szerep és színész szerencsésen találkozhat.

A másik meghatározó körülmény a társulatok működési feltételeiből, illetve a közönségük jellegéből adódik. A díszletnek értelemszerűen olyannak kell lennie, a játékot úgy kell szervezni, hogy a korszerűtlen felszereltségű kis művelődési házakban is működőképes és értékelhető előadás jöjjön létre. Ugyanakkor számításba kell venni a hagyományos dramaturgiát, a naturalisztikus játékmódot kedvelő és értő közönség ízlését, de azt is, hogy az utazótársulatok színészeinek zöme sincs más stílushoz, előadásmódhoz szokva.

Ilyen körülmények között nem lehetett könnyű helyzetben Meczner János, a *Tóték* színpadra állítója. Stache Éva díszletének alapeleme a színpadnyílással párhuzamos nagy falfelület, amelyet három ajtó tagol. A két szélső fehér szobaajtó Tóték lakásának tartozéka, de kis átalakítással a plébános- és a Cipriánijelenetek helyszínjelzésére is alkalmas, a harmadik, a középső a budijelenetben „lepleződik le" s válik funkcionálissá. A díszlet jellegéből adódik, hogy a kint és bent jelzésére nincs mód - ami az első jelenetekben némi zavart okoz -, illetve az, hogy a játéktér fantáziátlan, többnyire csak kifelé lehet benne játszani.

Meczner János pontosan értelmezte a drámát, s alighanem az adott körülmények figyelembevételével a mű groteszk vonulatát inkább csak érzékeltetve lényegében realista - a darab műfajmeghatározásának megfelelően - tragikomédiát rendezett. A szó jó értelmében vett korrekt, egységes játékstílusú, egy-két kivételtől eltekintve ízlésbántó megoldásoktól mentes, bár kicsit lassú tempójú az előadás.

A rendelkezésre álló társulatból láthatóan optimálisan osztott szerepet, ami azonban nem azt jelenti, hogy kompromisszumoktól mentesen. Például az adott lehetőségeken belül az őrnagy és Tót közötti, dramaturgiailag lényeges magasságkülönbségre nem tudott tekintettel lenni: a darabbeli előírásokkal ellentétben, itt az őrnagyot játszó színész a magasabb, így a színészi alkatokból adódó tényeket meg a szövegből következő szituációkat különböző rendezői ötletekkel kellett összhangba hozni. Ez többnyire sikerült.

Az őrnagyot Szőke Pál szelíd, konok mániákusnak ábrázolja, aki időnként hisztériába csap át. Sokszor nehéz eldönteni, hogy a szelíd erőszak és a hisztérikus despotizmus váltakoztatása mikor a manipuláció eszköze, s mikor egy megbomlott idegzetű ember magatartásváltozása.

Tótot Szigeti Géza játssza, s egyszerű eszközökkel mutatja meg egy ember gyengeségének, megalázásának, majd abszurd lázadásának minden fokozatát. Réti Szilvia Ágikája az a kamasz lány, aki a szemünk láttára válik nagylánnyá, fordul szembe apjával, s lesz rajongója a férfinak: az őrnagynak. Ahogy önfeledten táncolva ismételgeti: „Egy katonatiszt!", ahogy életében először megérzi Gizi Gézánéban a nőt, ahogy a budi előtt felkínálja magát az őrnagynak, az pontos képe a figura fejlődésének. A Postás szerepében Harangozó György nem hangsúlyozza túl a félkegyelműséget, sőt megérezteti azt is, hogy a végső pillanatban lázadóvá váló Tóton kívül ő az egyetlen, aki a maga furcsa, groteszk módján szembeszáll a megbolondult világgal. Az előadás egyetlen egyértelműen elhibázott alakítása Antal Anettáé, aki zupás őrmesternek ábrázolja Tótnét.

Az előadást Mosonmagyaróváron láttam, egy csodaszép művelődési házban, amelynek nagy színpadán igen szegényesnek hatott a produkció, s amelynek nézőtere félig sem telt meg. Az előadás alatt többször volt áramszünet, s a magnó hol működött, hol nem. A környező falvakból érkezett közönség zöme érzéketlen volt az előadás groteszkségére, így a színészek észrevehetően mindinkább elcsúsztak a realista színi megoldások felé. Ezt már méltányolták a nézők, akiknek egy része - mert indult a busz, vagy mert valami nem tetszett az előadásban - idő előtt távozott. Ilyen körülmények között játszik ez a színház. Például a *Tótékat.* Több mint meggondolandó!

Debrecenben sem ideálisak a körülmények. A Kölcsey Művelődési Központ semmilyen tekintetben sem helyettesíthet egy kamaraszínházat. Az óriási és színházi szempontból irreálisan széles színpad lehetetlen helyzetbe hozza a produkciók rendezőit és tervezőit. Mint ez esetben Pinczés Istvánt és Kastner Pétert. A fenyőtörzsekkel keretezett, kétoldalt szűkített teret semmi sem töri meg, a Tóték házát jelző deszkafal épp úgy párhuzamos a színpadnyílással, mint a Népszínháznál. A lakásbelső kocsira szerelve mozog előre-hátra, a két betétjelenetkor újabb párhuzamos falak jelen-nek meg. A budi éppen úgy centrális elhelyezésű, minta szoba, ettől a játéktér egyhangú, és leszűkíti a játéklehetőségeket. Ráadásul az átdíszletezés rendkívül hosszadalmas és zajos, s ezt sem a fel-le vonuló zenekar, sem a Postás epizódjai nem tudják ellensúlyozni, a jelenetek szétesnek.

Különösen fájdalmasan írom le ezeket a mondatokat, hiszen láthattam és beszámolhattam Pinczés Japánban, Tojamában rendezett előadásáról, amelyből nemcsak a rendező érzékeny drámaismerete volt kiolvasható, hanem az is, hogy az esztétikus és funkcionális térkompozícióban, az ötletek és tárgyak következetes használatában, az előadás ritmusának kialakításában, a színészvezetésben egyaránt megjelent a dráma és az előadás lényege. A debreceni előadásban viszont furcsa kettősség érhető tetten: egyszerre van jelen a rendezői elképzelés és annak torzulása. Pinczés rendkívül gondosan ügyel mindig az előadások kellék- és jelmezvilágának kialakítására, egy-egy tárgy nemcsak ötletszerűen kerül a színpadra. Tudja, hogy a groteszk csak a részletek realista ábrázolásából következhet. A dobozolás mintasze-

rűen valódi - a gép működik, a munka igazi -, az őrnagy fényképezőgépe, csipogója éppen úgy korhű, mint Tót tűzoltósisakja. Ugyanakkor lajtkocsis a bekoszolt gumikesztyűjével vadonatúj, tiszta nyúlszőr kalapot emel meg. Az ehhez hasonló pontatlanságok, figyelmetlenségek elképzelhetetlenek a japán előadásban, amelyet a hírek szerint a magyar közönség is láthat május elején.

De a legnagyobb különbség nem is a technikai kivitel, illetve a tárgyi világ hűsége terén mutatható ki, hiszen Pinczés rendezőileg sok mindent meg tud oldani ebben az előadásban is. Hogy az egyik legjellemzőbbre, a darab egy félmondatából kibontott s kitűnően működő ötletére utaljak: a lakás a második részben nem csupán a tengernyi dobozzal van tele, hanem minden színessé is válik, a dobozok, a bútorok, az ajtók különböző színekben pompáznak. Így tulajdonképpen nemcsak a cselekmény szintjén, hanem a látványban is minőségi változás következik be.

A két előadás közötti lényegi eltérés a színészi jelenlét fegyelmében és intenzitásában észlelhető. Sárközy Zoltán az első pillanatban úgy indítja az őrnagy szerepét, mint annak idején Latinovits - ami a külsőségeket illeti. Ám hamarosan kiderül, hogy ez az őrnagy egyáltalán nem fenyegető lény. Ettől természetesen még kitűnő és érvényes alakítás is születhetne, hiszen a darab számos külföldi és hazai előadásában láthattunk olyan őrnagyot, aki nem démonikus kisugárzásával, hanem őrnagyságával hatott Tótékra. De ahhoz is elengedhetetlen, hogy az őrnagyot játszó színész belső delejes ereje hitelesítse a felfogást. Ez azonban teljesen hiányzik Sárközyből, ő technikailag pontosan megjeleníti az őrnagy hang- és hangulatváltásait, de nem válik az előadás motorjává, hiányzik belőle a szuggesztivitás.

Az őrnagy ilyen felfogása esetén a hangsúly áttolódik Tótékra, felerősödik a család önmanipulációjából adódó tragédia. Ehhez viszont megfelelő színészek kellenek. Ribár Éva és Csonka Anikó viszont nincs is jelen az előadásban, két megszólalásuk közben kikapcsolnak, Ribár Éva Mariskája csak kétségbeesett anya, Csonka Anikó pedig csak a kislányságot tudja megmutatni Ágika figurájában, alakításában nyoma sincs az alak változásának, s mindketten adósak maradnak figurájuk mélyebb, összetettebb jellemzésével.

Az előadás riasztó félreértése Korcsmáros Jenő Tótja. A színész siránkozó hanghordozással, kabarékban honos eszközökkel próbálja szánandóvá tenni a figurát, amely azonban ily módon egyértelműen pipogya, nevetséges alakká válik, aki megérdemli, hogy az őrnagy kitoljon vele. Ez azonban a darab lényegének meghamisításával egyenértékű.

Ha nem láttam volna a japán előadást, ezeket a megoldatlanságokat egyértelműen a rendező hibájául rónám fel, így azonban csak részben érzem őt felelősnek. Nagyrészt a magyar színészek körében oly általános szakmai és szellemi restség következményének vagyok kénytelen betudni az említett alakítások sikerületlenségét.

Hogy csak részben felelős a színészi alakítások megoldatlanságaiért a rendező, azt a mellékszereplők zömének egészen más hőfokú játéka igazolja. Közülük kiemelkedik s az előadás legjobbja Kóti Árpád a Postás szerepében. Egyedül ő érezte és éreztette meg azt a stílust, amelyet a darab igényel. Az ő figurája egyszerre szánandó és hitet adó, nevetségességében is van valami hősiesség, az ő Postása a félkegyelműség törékeny biztonságába menekülő szomorú túlélő ebben az őrült világban. S mint ilyen, Örkény drámai üzenetének egyetlen közvetítője a debreceni előadás szereplői között.

Örkény István: Tóték (Népszínház)
Díszlet-jelmeztervező: Stache Éva. *Segédrendező:* Kovács József. *Rendezte:* Meczner János.

Szereplők: Szőke Pál, Szigeti Géza, Antal Anetta, Réti Szilvia, Harangozó György, Nyerges Ferenc, Dombóvári Ferenc, Végh Ferenc, Hajdú Tibor, Vollner Judit, Hanga Erika, Svébits György.

(debreceni Csokonai Színház)

Díszlet: Kastner Péter. *Jelmez:* Szabó Ágnes. *Világítás:* Lező András. *Rendezőasszisztens:* Porcsin László. *Zene:* Tarnay György. *Rendezte:* Pinczés István.

Szereplők: Sárközy Zoltán, Korcsmáros Jenő, Ribár Éva, Csonka Anikó, Kóti Árpád, M. Horváth József, Bókai Mária, Németh László, Sárady Zoltán, Porcsin László, Sz. Kovács Gyula.

SZAKOLCZAY LAJOS

Szerelem és halál a pincén

Határ Győző nyíregyházi honfoglalása

Bevezetés a határológiába

A harminc éve Londonban élő Határ Győző drámái, noha a kétkötetes *Sírónevető* már 1972-ben megjelent, s a *Golghelóghi* is egy évtizede, ez idáig valahogy kívül estek a magyar színpadon. Töprenghetünk azon, hogy e könyvekben megbúvó drámaköltemények miért nem keltettek érdeklődést, de a hosszú „hallgatásra" nincs magyarázat. Talán nyelvezetük, tabukat döntögető témájuk, a magyar színpadot mindig világszínpadként értelmező *határtalanságuk* hatott riasztóan? Vagy a költészetként is némi iszonyatot sugalló luciferi átok, mely pesszimizmusával nem sok jót kínált az embernek (emberiségnek), s a Világot - és benne minden Rossznak okozóját, az Államot mint a lehetséges legrosszabb szerkezetet - számtalanszor elátkozta?

Határ Győző drámaköltészetéhez közeledvén mindenekelőtt az életmű csúcsát jelentő *Golghelóghiról* (London, 1977) kell szólni. Már a vállalkozás mérete is imponáló: a Golghelóghi „Rémrettentő Képekkel Gonosz Kalandokkal teljes Csudaságos Históriáját" színpadra álmodó dráma nyolcszáz (!) nyomtatott oldal, s ehhez szorosan hozzátartozik az olvasót a „nem euklidészi" spekulatív metafizika rejtelmeiben végigvezető, illetve eligazító kétszáz oldalas utószó is. Csak aki olvasta a könyvet, az tudhatja: így egész a könyv. Többen a *Golghelóghit* Határ főművének tartják, miszerint ebben a Kilenc Játékra - Képek Ötvenére - tagolt *Magnus Ludus Passiona*lisban mindaz hatványozottan megtalál-ható, ami az életmű sajátja: filozófia és játék, vagyis egy soha el nem kezdett és így be sem fejezhető világdráma dióhéjban, s nem kevésbé az a szakadatlan *vonulás* (Hanák Tibor), mely képek, helyzetek, dévaj örömök és filozofikus fin-torrá érett nyelvi bakugrások s álmok, egyszóval: egy hallatlanul pontos és plasztikus nyelv segítségével fölidézett *látomások* sorozatában testesül meg, s teszi mindennél világosabbá, mily öröm a teremtés. Mert a „nagy morália" a valóságban *olvasódráma;* s jóllehet monumentalitása *a Divina Commedia* és *Az ember tragédiája* képzetét kelti, színpadra eddig

nem jutván, dekorativitása mindmáig csak a képzelet síkján és a bensőben él.

Mikor egy különleges (börtön)helyzet fájó és gyötrő emlékeit fölidézvén a drámaköltő azt írja, hogy „beleköltözött az álomba", egyúttal a mű születésének különleges körülményeire hívja föl a figyelmet. Az éhezésre, mely - akárcsak nem egy misztikusnál - akarva-akaratlanul előcsalta a reálisnál igazabb sík megjelenését, az álmot, és lehetővé tette, hogy az először muzsika (hegedűopera!) formájában elképzelt „világcsuda" életet kapjon, mi több, valaminő kényszerű sugallatra - „GOLGHELÓGHI már beszélt" - elkezdhesse csöppet sem mulatságos, de azért itt-ott megnevettető, egyszerre földi és pokolbéli - a Világútra fölkapaszkodván: űrbéli (?) - kalandjait.

„A nagy szomjúság kétségkívül önmagának nyújt patakzó látomásokat" - idézte Határ egyik remek könyvecskéjében, *a* Pantarbeszban mottóként Paul Valéryt, s evvel saját, nyomorúságos helyzet szülte alkotásmódját is közelbe hozta. A *Golghelóghi* tehát ily fölfokozott pillanat eredménye, a rabságban egzisztáló lélek szabadságkívánalma. Ezredévet visszaugró, a végítélet könyörtelenségét, a világvége eljövetelét színpadi képekbe - misztériumdrámákba - tömörítő látomás. Van dramaturgiája, jól kivehető jelenetsora, a nyelv burjánzását, barokkos építkezését is megbíró szerkezete.

Nem szabad feledni: Határ Győző elsősorban *költő* - és minden megnyilvánulásában az. Nyilvánvaló, a *Golghelóghit* ennek figyelembevételével kell vizsgálni. A dráma - a kilenc teljes estét betöltő víziójáték - mélyén természetesen ott az író határtalan pesszimizmusa, apokaliptikus víziójának emberszörnyetege, állatembere, de nincs annyi Gonosz és Rossz, mely semmissé tenné: itt - a művészetben vagyunk - a teremtésről íródik végehallhatatlan panaszú ének; az rontja magát pillanatról pillanatra, ami végső soron a teremtést Sziszüphoszként újrakezdi: a mocsokban, förtelemben és fertőben is megmaradó - a „hősöket" csak jellemző, de azokkal sohasem aláhulló - nyelv.

Hanák Tibor, mondtuk már, Határ műveit vizsgálván „vonulásfilozófiát" emleget. S ezen természetesen nem csupán a valaminő, akár „lépcsősivataggal" jellemezhető mozgássort érti, mely *a Sírónevető* című drámagyűjtemény egyikmásik darabját (például *a Bábel tornyát, A libegőt),* s nem kevésbé *Az Őrző Könyve* („Egregor") vonatkozó részét a főművel, *a Golghelóghival* összeköti, hanem „az egymást űző képek váltakozását" is, mely leginkább a szakadatlan építkezésben, a szerteguruló - egyszer zsoltár, másszor kuplé értékű szavak, képek, hangulatok parttalan hömpölygésében valósul meg. Határ „álmát", miként jeleztük, csak a képzelet szabadította föl, s noha frissítő hatása a nyelven is kimutatható, a nyelv korábbi értékei az elsődlegesek: vagyis amelyek már a *Heliáne* írásakor, 1946-ban feltündököltek. Egy másfél évtized előtti, Gömöri Györgynek adott interjúban a szerző „Arany nyelvmesteri lángelméjéről" beszél. És mindenekelőtt Vitéz Mihályról: „Olajmécset azért gyújtok a házi isteneknek, de segélykérő tekintettel és hívő bókolással a penates et lares polcán Csokonai felé fordulok igazán. Mozart-hallgató európai szellem ő, sugárzása segítő, kacsintása cinkos; áldott-üdvöz antipróféta s oly költő-szövetségese az arra érdemesnek, amilyen verselő nemzetnek minden százötven évben adatik."

Íme, egy továbbépíthető hagyomány - *a Karnyónéból* is vezethet szál a később olyannyira divatossá lett abszurdhoz -, mely az idegen ajkú környezet kínálta „nyelvínségre" is fölszabadítóan hat. Határ vonulásaiban, légyen a színpad égi vagy földi, leginkább a nyelvművész zsonglőrködik. Bár nem szereti, hogy vérbő - Csokonaiból, Rabelais-ból, és még ki tudja hány csavargó életművéből gyúrt, könnyedén is vaskos - nyelvezetét minduntalan megcsodálják, maga is tudja: enélkül az alakrajz elsekélyesednék, s szereplői sem volnának azok, amik: jellemek egy történelmen kívüli „történelemben"; ahol a reália - miként *A patkánykirály* esetében is - csak az indító lökést adja, a többi - költészet. Persze ennek van dramaturgiája (még ha nem a hagyományosan megszokott értelemben is) és filozófiája, és minden dara-bon észlelhető: írója valaminő egységre áhítozik. A rendszerteremtő romantikájának is nevezhetjük azt a törekvést, mely minduntalan néven nevez, pontosít, címszavait, prológusait mint megannyi részegységet költészetbe vonván bűbájjal „túlbeszéli". Tagadhatatlan, az ouvrehöz ezek a játékok is hozzátartoznak, ahogyan például a kétkötetes drámagyűjtemény elengedhetetlen „tartozéka" a kötetenkénti megnevezősdi *(Játékos könyv,* illetve *Jupiterlámpák,* a kiegészítő hangulati fölvezetőkkel: *Prologus universalis,* valamint a második könyvvel azonos című versezet), úgy a drámákon belül is találkozunk a költészetté párolt s így mindenképp absztrahált világra utaló címmegjelölésekkel.

Kamaradráma - táguló világtér

Nem véletlen, hogy *a Sírónevető* második kötetének prológusát, *a Jupiterlámpák* című költeményt - a számtalan dalbetéthez stb. hasonlóan - Határ Győző fölvette legújabb verseskötetébe is *(Lélekharang-játék,* London, 1986). A mindig csak az *Ént* éneklő vallomás valamiképp rávilágít a drámaíró módszerére is: „bennem játszódik pereg ez a dráma / nagy - nagyon egyszemélyes színpadon"; vagy: „színpadomon vergődi drámáját / ez a véremben vergődő világ". Árulkodó sorok. Az író drámáit nemcsak avval avatja a legszemélyesebb üggyé, hogy az egzotikus helyszíneket - mindig filozofikus fintorral - visszavetíti a lélek legbensőbb tájaira, mintha minden külső történés ott valahol belül is történnék, hanem avval is, hogy szinte minden szereplőjével költőként fogalmaztatja meg: nincs pontosabb látásunk, minta vízió, hogy a képzeletünkben dúló mese, a barokkos szín-(és mondat-) orgia van annyira elbűvölően komoly, hogy megteremti a maga színpadát.

S ez az *ellebegés,* a saját énünk (és beszédmódunk?) kölcsönzése mindenik „hősnek", némiképp rokona vers artisztikumával. Sokadalomnyi világbohóc lejt táncot, csúfolkodva a világ és a történelem abszurditásán, engedvén az őket irányító, a marionettben is elsőrangú költőharlekin kezének. „. . . drámáinak egy része apokaliptikus színjáték, a bujaság liturgiája, vagy mintha egy ismeretlen vallás szakrális szövege lenne az elhagyatottságról, a földi zarándokok szenvedéséről, haláláról. Helyenként hirtelen fel-szakad a komor ég, fordul a világálarc, vége az ünnepélyességnek, pehellyé válnak a szavak, libegnek, játszanak, át-táncolnak a mesékbe, ahol Koáx király Bönge Boccsal vagy talán épp Tónipóni Léniával társalog" - írja az előbbiekben már idézett Hanák Tibor, e furcsa világ lényegéig hatolva.

Határ legkitűnőbb darabjai, mindenekelőtt *A libegő* és *A kötélvilág* azt sugallják, hogy a földünkön kívüli lét az igazi, hogy a világűrbe lebegő szigetek („a múlni-felejtett múlt és a tovatűnő jövő között") a valódiak, hiszen embereik a reneszánsz pompázatos gazdagságában - facér király-ként, temetésrendezőként stb., illetve a gyermekük születését „elodázó", ponto-

sabban a képzelet síkjára átplántáló habókos párként - élik *örök életű* sorsukat. Es akkor még nem szóltunk a *Golghelóghi* ezredév előtti kavalkádjáról, mely operai színpadán meggyőző erővel teljesíti ki azt, amit *A libegő* Popmestere három variációban is elhadar a tömény létköltészetről.

A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Krúdy Színpadának tehát mindezekkel meg kellett birkóznia, amikor - minden előzmény nélkül - játékterére vonta *A patkánykirályt.* Bátorságuk még akkor is dicsérendő, ha a kétszemélyes kamaradráma nem tartozik is az életmű csúcsai közé. A választást, gondolom, ugyan-csak segítette, *hogy* valóságos helyszínen játszódik a cselekmény, körülhatárolható terepen és időben, s nem utolsósorban a mondanivaló aktualitása: a fölhalmozott fegyverek és nyugdíjba küldött tábornokok árnyéka rávetül a világra - akik, mert fegyver van, mindenképp föl akarnak támadni! -, s egy sikertelen *önkiélés a* „pincén" (a talonba tettek kényszerű lakóhelyén) elszabadíthatja a poklot is. Semmi kétség, e didaktikusra sikeredett magyarázat rossz hírbe hozhatja a szerzőt, aki - minden sora bizonyítja - menekülni igyekszik még a gyanújától is annak, hogy a világóra percnyi állásához igazodjék mondanivalója.

A majd három évtizedre nyúló szerelmi légyott, minő abszurdum, azonban csak a harmadik világháború (egy más bolygóról jött fegyegetés?) riasztó légkörében válik igazán hatalmi játékká, mikor is nem az a döntő, hogy a Férfi (a pincébe szorult fiatal katonaszökevény) birtokol-ja-e a Nőt (a kissé időses, férjét s fiát vesz-tett ápolónőt), vagy a Nő a Férfit, hanem az, hogy e fura szerelmi kergetőzősdi él ethaláljátékára kényszerültek fölött ott csüng a végzet; mintha a mrozeki világot szűkösnek találó Edek azért terjesztette volna ki hatalmát a csillagokra is, hogy onnan még jobban sakkban tarthassa a föltétlen engedelmességre kényszerített nyájat. A már-már horrorszerű fenyegetés, hogy „kötélviláguk" lezuhanhatik - amelyben a boldogság és iszonyat ellenére is van némi természetesség - arra kényszeríti a szereplőket, hogy szorultságukban is áldozzanak egy *harmadik, a* hatalmi mámorban tetszelgő Szatanael *(Golghelóghi),* itten: a Sátánt formázó Gép-Eszme mindenhatóságának.

A patkánykirály építkezésén is jól látni, hogy az angol napilapban olvasott hír - a normandiai partraszállás napjaiban egy fiatal angol katona, elszökvén

Határ Győző: A patkánykirály (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Safranek Károly (Fred) és Gaál Erzsébet (Frangoise)

kötelékétől, bekéredzkedett egy francia parasztasszony házába, honnan egy évtizedig nem mert előjönni - csupán a váz-lat vázlata, mintegy képzeletindítóként szerepel. A dráma Fredje és Frangoise-a, Határ zseniális csavarintásával, miután elhagyta nemzetiségét, a költészet örök talajára lépett. Bezártságuk, egymásnak való kiszolgáltatottságuk *a pincén (e* helymeghatározás a fura lakozáson túl létfilozófiát is jelöl) akarva-akaratlan teremti az összeütközéseket. Patkánylétük a közös vacokban (a férfi a Patkánykirály) csöppet sem azonos. (Talán csak a szeretkezések közben.) Fred intellektuális fölényével szemben - a férfi már-már a megalázásig hangoztatja szellemi magasabbrendűségét - Frangoise szabadsága áll, hiszen bármikor megszakíthatná fiakorú szeretőjével a kapcsolatot. Ám akkor vállalni kéne az esetleges magányt, mi több: a bűnt, a másik föladását. Erre viszont nincsen ereje. Egymás nyomorúságának a fölismerése tartja őket majd' három évtizedig a pincén, e különös összezártság abszurditásait csak még jobban kiemelő álomban. Hogyan züllenek le addig, hogy az erősebbnek (?) törvényszerűen föl kell falnia a gyengébbet (?) - ezt akarja Határ megmutatni. S még valamit: az őrjöngésig fokozódó pincejátékra, melynek fekete fantazmagóriáit a második rész „színház a színházban" jelenetei - ha egyáltalán a halál felé menetelésben lehet nevetés - némileg színesítik, miként telepszik rá a nagyon is kívülről jövő fenyegetés („A föld egyetlen »fogolytábor«"), a diplomácia mosolyával sem elhanyagolható pánikhelyzet.

A kamaradrámának több rétege van: a személyes tragédiákat körülfonja a történelmi (illetve áltörténelmi) helyzet, melyben a világhegemónia megszerzése a cél, még ha a „kerítő" ez esetben az atomháború jelképezte Hatalom is. Ennek jegyében a nyelv is több fokozatban átalakul: az udvarlóköltészet, a kikiáltórigmus, az intellektust jelképező tudákosság, a szerepjátszások követelte, jellemváltást is tanúsító hasonulás mind csak fölvezető az abszurditás végfokát jelentő halandzsához. Ki tagadná, ebben a néven nevezést kerülő, a diplomácia semmitmondásait kifigurázó játékban nemcsak a tértágítás - a pincétől egészen Teletex népéig - van benne, hanem a

drámaköltőnek a technikai civilizáció, az „egyesült Tulokráciák", a tájékoztatás automatizmusa iránti megvetése is. „A népek egymást tapossák, csörtetnek, mint a vadak. -Ölik egymást, ölik, ebben a megtébolyodott hangyabolyban" - hangzik Fran9oise szájából, miközben, főképp a tájékoztató eszközök megafonhangján, a veszély elbagatellizálása folyik.

Az egymás lelkét véglegesen meghódítani nem tudó két pincelakó - két valódi hontalan -, ha csak villanásnyi időben is, megszervezi a maga passiójátékát. Ekkor, a Húsvét Fred általi kisajátításával már lehet sejteni, hogy az évtizedekig meggyalázott „örök menyasszony" - az emberiség megmentőjeként (?), saját tébolyult sorsának malomkövei közt fölmorzsolódván - el fogja láb alól tenni az őt kizsigerelő férget. S emberi nagyságát jelképezendő: a halottban is szerelmetes magzatát szólítja: „Egy naranccsal? A szájad megízesíteni? Ha vérbélű, akkor se? Szilvával? Ha ringló, akkor se? Hogy elvegye a rossz szájízedet? Később? Máskor? Akarod szőlővel? Remetésen, táplálék ájtatos magadhozvétele a pusztában? Hogy amíg az emésztés vértanúságán az édes nedve átlényegül testeddé, te átváltozol istenné? amilyen ostyában melyik istenné csak akarod? Egy szemet se? Annyit se? Kicsit se? Tessék? Picit se? Hogy mondod? Akartál valamit mondani? Nem szól."

E halottföltámasztó kísérletben kétségkívül benne van Francoise személyes veresége is, aki - hogy életben maradjon - elrontotta Fred játékát, ugyanakkor ő is belehalt a társvesztésbe: a némán maradt férfi mellett az asszony a semmit szólongatja - vakon, hófehér hajjal, ronccsá válván.

Játsszunk színházat

Határ Győző-drámát játszani nem kis feladat, még abban az esetben sem, ha a helyszín - például a Világúttal ellentétben - valóságosabb, földközelibb. Nehézséget jelent még a megfelelő játszási idő és szöveg megtalálása, hiszen a három óránál hosszabb előadások - legalábbis a mi gyakorlatunkban - megviselik a nézőt, a bonyolult, lélegzetvételében nem az egyszerű mondatok pattogását idéző hömpölygő szöveg pedig nagy terhet ró a színészre. De faragható-e a szövegből annyi, hogy a költőiség ne lássa kárát, egy egyszerűbb, a mai beszédhez közelebbi színpadi nyelv nem hamisítja-e meg a drámaköltő mondanivalóját?

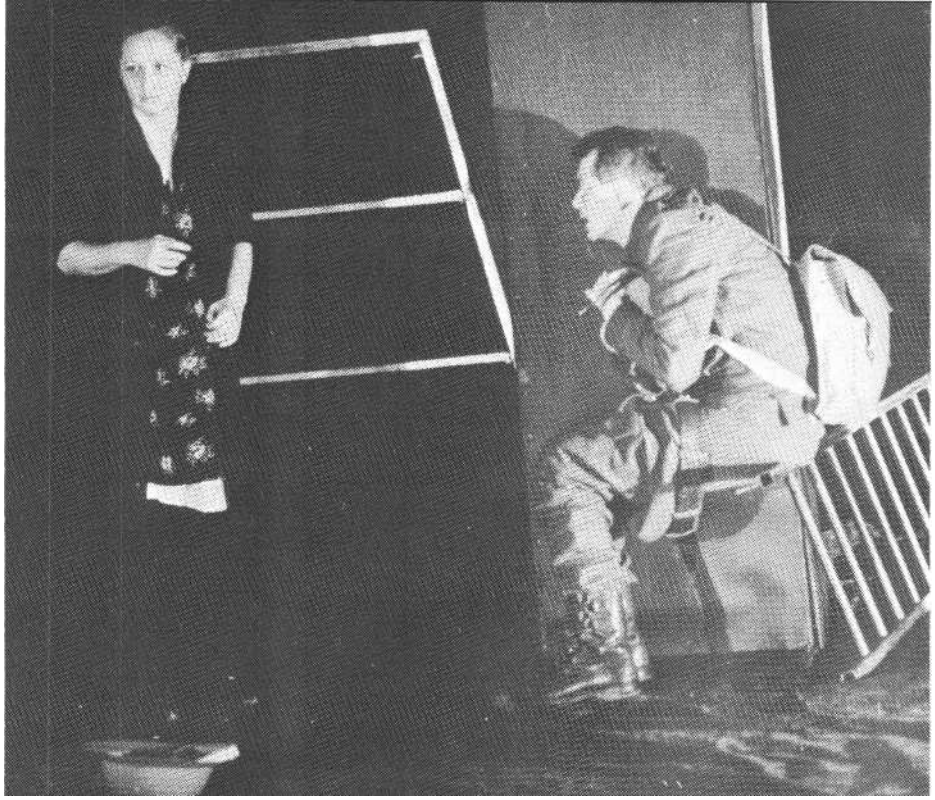
A Salamon Suba László rendezte előadás, jóllehet a kezdés ritmusa - az első rész első fele - kissé vontatottnak hatott, megfelelő egyensúlyt talált. Sokszor az volt az érzésem, hogy nem egészen pontos Határ Győző-i mondatokat hallok - a meghúzás némiképp a poétikum rovására ment -, viszont az „egyszerűsödésért" kárpótolt a nagyvonalú színészi játék s a megannyi rendezői ötlet. A Krúdy Színpad, szobaszínházjellegével, egyszerre keltette egy fekete, zárt tér benyomását - a pince éppúgy lehetett légópince, mint atombiztos óvóhely - és egy oszlopokkal, „falbemélyedésekkel" (beugrókkal, nyílásokkal) tördelt huzatos folyosóét, melyet lampionokkal fölékesíteni - lásd a második rész „színház a színházban" jelenetsorát - öröm, és meghalni benne, bár katartikus élményt sugall a zárókép, jó szórakozás.

Salamon Subának és színészeinek azért volt nehéz dolga, mert az ördöngös, pillanatról pillanatra kedélyében hullámzó szöveghez igazodva sok mindent kellett vegyíteni: a rokokó udvarlást az utcalányt kitartó strici durvaságával, a katonabakancs menetelését a balettcipő piruettjével, az Énekek Éneke poetikus testimádatát a tőzegszórós vécén való ülés alpáribb kínjaival, a némelykor versbe szökő líraiságot egy keményebb, „tárgyszerűbb" hanggal, melyet a több nyelvet imitáló halandzsakáromkodás, a diplomácia édeskés zsargonja és mellébeszélése, a televízió és rádió felsőbbséget sugalló géphangja, valamint a tudákosság (politika, sajtó, reáltudományok) jellemez.

Francoise és Fred is összetett figura, nemcsak az őket körülvevő helyzetek bonyolultak. Az asszony paraszti vaskosságán átüt romlatlan, örök életű tisztasága és - jóllehet évtizedek óta férjnél van - szemérmessége; szívélyes, segítő-kész, csöpp gyanakvás sincs benne. Mivel a háború elrabolta szeretteit, visszahúzódottsága valójában riadtság: testét-lelkét meggyötörte a hiány, ezért a vénkisasszonyos póz. A férfi, aki a játék elején még csak gyerekember, egyszerre szánni való kamasz - ezt a „tulajdonságát" mindvégig megtartja - és here módra élő kíméletlen zsarnok, meg sem fogant gyermekét sirató hősszerelmes és intellektuális fölényét a nővel szemben minduntalan hangsúlyozó megkésett értelmiségi. Ők ketten: élethaláljátékot folytató furcsa pár, egymás kiegészítői és ellentétei, s áldozatai a történelmi kényszerűség alakította patkánylétnek.

A rendező a tragikus (tragikomikus?) vég felé haladva egyre több színt használt: a háborús, hirtelen a pincében való élést segítő „kacatok" helyét az évek, évtizedek múltával átveszi egy összkomfortosabb világ, melyben a televízió (video?), a pornómagazinok özöne, a médiákra épülő jól tájékozottság sem hat idegennek. Az első rész költőiségbe burkolt erotikája - benne a csúcs, amikor Francoise a katonaszökevény-idegent mint saját éhező gyermekét megszop-tatja - fokozatosan átváltozik férfi és nő közötti párbajjá, ahol a korbács - az idomítás könyörtelenségét jelképezvén - mindig a „pótférj" kezében van. A második rész ama jelenetei, amelyek Fred játékéhségét, komédiázókedvét hivatottak kielégíteni (piaci árus - vevő, „Marceline" polgárnő - „Fréderic" doktor-direktor stb.) s egyben a körülnyaldosott nő megalázásának cirkuszi idomítást sejtető fokozatai, azonban mintha túl színesre sikeredtek volna. A „színház a színházban" helyzet a maga alakításgyakorlataival, megidézett szereplőivel jól elválik a pincelét egyéb mozzanataitól, az arcra rajzolt piros szív s az orfeumi táncosnő ruhatárára emlékeztető „színek" (csipkés kombiné és bugyogó, kalap, muff stb.) kissé erőszakoltnak látszanak, noha tudom, hogy így - a borbélyszék körüli komédiát drapériákkal is kiemelve - könnyebben észrevevődik a váltás, Francoise cirkuszi bekerítése.

Salamon Suba László tudatosságát - vélelme szerint némely dolog túlkarikírozásával csak érzékletesebb lesz az élethaláljáték - azonban nem csupán a két rész karakteres elkülönítése mutatja, hanem a meggyőző színészvezetés és az ebből következő, képileg tökéletes rendezői találatok sokasága. Mer és tud is valamit továbbgondolni s a párbeszédek mögé látni. A pince szokásos kellékeit ugyan elfogadja, de a vaslétra, a pár farönk, a dunyha és a különféle batyuk, dobozok mellé behozza az átvilágított üvegkádat (akváriumot?) és a videót is, sőt, ha a kibontás úgy kívánja, akcióba is hozza őket. Ezek a tárgyak élnek, lélegzenek, elősegítik, mi több: ösztönzik Fred és Francoise találkozásait. (A természetes anyagok, „pincekellékek" megjelenésében - víz stb. - van valami artisztikumot kiegészítő „vaskosság", azonban ha ezek elszakadnak környezetüktől - lásd a nagy kartondobozok furcsa feliratait -, a hitelesség megkérdőjelezhető.) Sokáig fogunk emlékezni például az udvarlásba forduló evésjelenetre, Fred



Gaál Erzsébet (Francoise) és Safranek Károly (Fred) **A patkánykirályban** (Keleti Éva felvételei)

férfisírására, mellyel meg sem született gyermekét búcsúztatta, és vezérré való föltámadására s nem utolsósorban a második rész legpoétikusabb megidézésére: rendezői leleményként, az el sem következett esküvőt illusztrálandó, Franoise fehér menyasszonyruhás alakja egyidejűleg jelenik meg a férfi előtti képernyőn és a valóságban egy távoli ajtó kivágásában, miközben a nő magnetofonhangját körülöleli - már-már megsemmisítve azt - a „tex telex teletex" sokkoló fölhívása, riadója.

Hogy *A patkánykirály* valódi színház lett - Határ Győző nyíregyházi honfoglalását követően remélhető, hogy más színházak is fölfedezik maguknak a több évtizede fölfedezésre érett életművet-, a rendező gondolatát híven megjelenítő két erőteljes színésznek, Safranek Károlynak (Fred) és Gaál Erzsébetnek (Frangoise) köszönhető. Hihetetlen, hogy ilyen fiatalon mennyit tudnak a színházról, hogy az alakteremtésnek hányféle módját ismerik. Iskoláik itt tükröződnek ebben a pontos váltásokra kényes kamarajátékban, melyben az andalgó szerelmi kettőstől az abszurd felé közelítő rémséges halandzsáig sok mindent - gyermekdalt, szójátékot, vaskos erotikát - kell a mondanivaló szolgálatába állítaniok. Safranek az indulás kezdeti zavarán - a törve beszélt idegen nyelvből hirtelen lett folyékony mondóka - hamar túltette magát; egyszerre volt szerelmes kamasz és rokon nélküli idegen, gyermekét elveszejtő szenvedő és a csürhe élére vezérnek kínálkozó félelmetes önjelölt, aki ha már nem lehetett „a számelmélet Herkulese", el akarta érni, hogy fegyverétől legalább reszkessen a világ. Fred hangulathullámzásait, percről percre váltakozó életmintáit visszatükrözvén volt még színe más férfialakok (piacjelenet) karikaturisztikus megszólaltatására is.

Gaál Erzsébetnek, elsősorban alkati sajátosságai miatt, nehezebb dolga akadt: éreztetnie kellett a parasztasszony nehézkességét, mi több, azt a sok-sok évet, mely őt a fiakorú katonaszökevénytől elválasztja. Beleérzőképességének és pontos szerepértelmezésének tudható be, hogy mára kezdetkor sem a törékeny nőt láttuk, hanem az anyányi szeretetet és riadalmat hordozó, szerelmi éhségét félelmek közt is csillapítani akaró vaskos Franwoise-t. A fiatal, törékeny színésznő el tudta hitetni, hogy az általa életre keltett alak, aki igaza ismeretében nemegyszer a mocsokban is meghempergett, kiérdemelte a legnagyobb, szenvedéseit vele elfeledtető jótéteményt: neki is föltámadt Jézus Krisztus! Hihető-e, hogy a tapogatódzó, megőszült, vak öregasszony néhány pillanattal azelőtt még piruettet táncoló orfeumi hölgy volt, s még előbb, kényszer szülte kedvesét keblével megkínáló anyafarkas? Gaál Erzsébet játéka a bizonyság, hogy ilyen is megtörténhetik egy Londonból drámájával hazalátogató író világpremierjén.

Határ Győző: A patkánykirály (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Díszlet jelmez: Benedek Mari m. v. *Zene:* Dés László. *Dramaturg:* Vend András. *Segéd-rendező:* Fülöp Angéla. *Rendező:* Salamon Suba László.
Szereplők: Safranek Károly, Gaál Erzsébet.

GÁBOR ISTVÁN

Cigányromantika?

Bor József két rendezése a győri Kisfaludy Színházban

A kritikus számára szerencsés véletlen, bár a színházi műsortervezésben bizonyára tudatos szándék volt, hogy két zenés darabot egymást követő napokon nézhetett meg a győri Kisfaludy Színházban. Nem panaszképpen mondom, de tény, hogy hovatovább a magas szállodai árak, a létfenntartás napi költségei és az időhiány nemcsak megnehezítik, hanem valósággal meg is akadályozzák a vidéki színházak meglátogatását. Jó az olyan - bár zenés daraboknál a közreműködők nagy létszáma miatt ritka - eset, amidőn Budapestre jön a fővároson kívül működő társulat. Ezt sem tartom azonban igazi megoldásnak, mert meggyőződé-sem, hogy a színpadi művek - különösen operák és operettek - igazán csak saját közegükben, saját nézőik előtt fedik föl legbensőbb énjüket és lényegüket.

Mindezt azért tartottam fontosnak előrebocsátani, hogy elmondjam: e szerencsés körülmény alkalmat adott arra, hogy két zenés előadáson keresztül áttekintést kapjak a győri társulat működéséről. Természetesen ez a kép csak úgy válhat viszonylag hitelesebbé, ha a látott előadásokat egy sor korábbi produkció ismerete is megelőzte.

Az első este Kálmán Imre operettjét, *a Cigányprímást* láttam. Bizonyára nem kizárólag rajtam múlott, hogy ezt a művet eddig nem ismertem, mert nem is gyakran szerepel a színházak repertoárján. Tudomásom szerint legutóbb 1972-ben a kecskeméti társulat vette elő, ezen kívül csak a pécsi, szolnoki, szegedi és kaposvári színház játszotta a felszabadulás óta.

Ennek oka nem utolsósorban abban keresendő, hogy jóllehet *a Cigányprímás* zenéje semmiben sem marad el Kálmán Imre többi operettjének gazdag dallamvilágától, librettója az átlagosnál is gyöngébb. Giccsbe hajló az a történet, amelyben Rácz Pali, a világot bejárt és hegedűjátékával mindenkit meghódító cigányprímás hangszerét letéve búcsút mond a muzsikálásnak, hogy helyét fiának adja át. Akivel nemcsak a muzsikálás jellegében - természet utáni vagy kotta alapján hegedülés - vetélkedik, hanem nevelt

lánya, Juliska meghódításában is. Ez a nagyon vázlatosan kidolgozott történet, amelyből bizonyára sok motívum beszüremlett *a Fekete szem éjszakája* című, 1958-ban bemutatott Keleti Márton-filmbe is, csak arra alkalmas, hogy keretet adjon a köztudomás szerint nagyon jól képzett komponista magyar hangvételű dallamainak.

A győri társulat jelentős érdeme, hogy Fritz Grünbaum és Julius Wilhelm szövegkönyve alapján Bor József tapintatos átdolgozásában, minden érzelgős romantika nélkül keltette életre *a Cigányprímást.* Az átdolgozó rendező néhány időszerű tréfával és kiszólással toldotta meg a cselekményt, de a komolyabb aktualizálást elkerülve nem tett erőszakot a szüzsén. Bor József szerencsére jól tudja, hogy az operettet - hacsak valamilyen másféle, bár erősen vitatható koncepció érdekében nem az elidegenítés a cél - vállalni kell, teljes naivitásával, szentimentalizmusával, előre kiszámítható fordulataival együtt. Az operettkedvelő közönség - és számukat hiba volna lebecsülni! - nem azért megy a színházba, hogy rajta nevessen a társulat, hanem hogy ő szórakozhasson az elő-adás láttán. Vagyis senki sem szereti, ha ostobának, rossz zenei ízlésűnek tartják, fityiszt mutatnak neki a színpadról. A nagy többség inkább azt kívánja, hogy becsülje meg a színház az ő elandalodásra vágyó érzelmeit, romantikus, szentimentális hajlamait.

Tévedések elkerülése végett: a világért sem gondolok arra, hogy e távolról sem a legmagasabb rendű ízlést esztétikai mércévé tegyük, és minden silány igénynek szolgai módon tegyen eleget a színház - bár ez utóbbira a mostani, gazdaságilag nehéz időszakban mutatkoznak tendenciák némely társulatnál. Csupán azt kívánom hangsúlyozni, hogy a közönség lenézése az egyik legnagyobb bűn, amit színi együttes egyáltalán elkövethet.

Summa summarum: ha a színház műsorára tűzte - bizonyára anyagi megfontolásból is - az operettet, akkor játszsza is el, megfelelő hangú énekesekkel, táncosokkal, énekkarral, tetszetős díszletekben és ízléses kosztümökkel. A szegényszagú produkció nemcsak az előadásra vet rossz fényt, hanem a színháznak a közönséget lenéző „művészeti" elveire is.

Így történt most Győrött is, ahol a színlap tanúsága szerint a kettős szereposztásban javarészt az operatársulat tagjai kaptak helyet. Ez egyébként a többtagozatos vidéki színház előnye: a művészeti vezetésnek módjában áll kiválogatnia az operett számára a legjobb hangú, játszani is tudó énekeseket, ami Budapesten nem mindig teljesül. Nos, a látott előadáson ugyan a másnapi *Carmenre* való tekintettel az operisták közül csak Bede Fazekas Csaba vett részt, a többiek - mindenekelőtt Györgyfi József és Tas Ildikó - hangját kímélték. De még így is zeneileg igényes produkció szemtanúja lehettem *a Cigányprímás* előadásán.

Bor József rendezésének egyik legnagyobb érdeme, hogy a darab hamis cigányromantikáját, mindenekelőtt a cigányságot nevetségessé tevő beszédmodort teljes mértékben elkerülte. Még a darabban meglévő érzelgősséget is a lehetőség szerint lefokozta, és csak annyira engedte érvényre jutni, amennyire a cselekmény megkívánta. Azt nem kerülhette meg, hogy a második felvonás végén, amidőn Rácz Pali - a nevezetes Rigó Jancsi méltó párja - fia hatalmas sikert arat a párizsi estélyen, őt pedig már senki sem hallgatja meg, ne váljék szentimentálissá a darab.

A rendezőnek kevésbé sikerült a mellékszereplők megfelelő beillesztése a cselekménybe. Amíg Rácz Pali és fia, Laci konfliktusát gondosan kidolgozta, addig a kommersz operettfogásoktól nem tudta teljesen megóvni az előadást. Szeretnék hangsúlyt tenni a kommersz jelzőre: nem arra gondolok, hogy bizonyos fordulatok maradjanak ki az előadásból, csupán arra, hogy az olcsóbb és túlságosan is könnyed színészi fordulatokat ki lehetett volna hagyni a játékból. Gondolok itt a Bohémiában játszódó felvonásra. Itt bizony elég sok a sablonos, máshonnan is jól ismert elem, amelyet valamivel több leleménnyel talán el lehetett volna kerülni.

Mindez azonban keveset változtat azon, hogy a rendkívül látványos előadáson, amelynek különösen I. és III. felvonásbeli finálója sikerült szépen, a kritikussal együtt jól szórakozott a közönség. A színészeken kívül ez mindenekelőtt Vata Emil roppant hatásos színpadképeinek köszönhető, amelyekben valamennyi díszletelemnek megvan a maga értelmes, logikus funkciója; Tordai Hajnal fantáziagazdag, sem ötletben, sem anyagiakban nem szűkölködő jelmezeinek, Somoss Zsuzsa koreográfiájának, amelyet mind a kartáncosok, mind a szereplők jól adnak elő.

Amint Kálmán Imréné *Emlékszel még...* című memoárjából is megtud-ható, *a Cigányprímás* 1912. október 11-i bécsi bemutatójának a Johann Strauss Színházban olyan sikere volt, hogy a keringőt másnap minden utcasarkon fütyülték. Bécsben a nevezetes Girardi játszotta a címszerepet, a Király Színház 1913. januári bemutatóján pedig Nyárai Antal, de alakította Rácz Palit a darab 1925-ös felújításán a felejthetetlen emlékű Rózsahegyi Kálmán is. Most ezt a szerepet a másnapi *Carmen* Escamillója alakította. Bede Fazekas Csaba finom gesztusokkal érzékelteti a kiöregedett muzsikus katarzisát, anélkül persze, hogy

Csombor Teréz (Sári) és Tóth **Tahi Máté (Csucsuj) a Cigányprímás győri előadásában (MTI fotó - Ilovszky Béla felvétele)**

ez a szó bármely nézőnek is eszébe jutna. Színészi eszköztára azonban elég gazdag, hogy kevés szóval is sokat mondjon el 36. Rácz Paliról, a megöregedést mind fizikai, mind szellemi értelemben hitelesen érzékeltetve. Operamuzsikán csiszolt énekhangja Kálmán Imre igényes dallamait rendkívül szépen szólaltatja meg.

A zenében is modernebb fölfogású fiát, Lacit a látott előadáson Rózsa Sándor játszotta, akit korábban már sokkal előnyösebb oldaláról ismertünk meg más szerepeiben. Lehetséges, hogy ennek egyik oka háttérbe szorulása a címszereplő mellett, ami rendezési kérdés is; nem feledhető azonban, hogy ezt a szerepet Fedák Sári oldalán a Király Színház bemutatóján Rátkay Márton alakította. Finom eszközökkel játssza Juliskát, a cigányprímás nevelt lányát a tehetséges Bellai Eszter, akinek hangja is operai igényű. Ez utóbbi azonban kevésbé mondható el Sári alakítójáról, Csombor Terézről; Rácz Pali lányaként adósunk marad az énekszólam tiszta eléneklésével, amellett játékában is több a közhely, mint társainál. A komédiázás megengedhető eszközeivel jól él azonban Győr egykori kedvelt primadonnája, Balla Ica egy Honthy Hanna egyéniségét idéző szerepben, de minden fölösleges utalás nélkül a nagy elődre. Szigorú fegyelem alatt tartott férjét Sipka László kedélyesen alakítja, fiukat Örth Mihály jó táncoskomikusi vénával, a szertartásmestert kissé kimódoltan Szikra József, Csucsujt, a klarinétost némi erőszakoltan cigányos felhanggal Tóth Tahi Máté.

Az általam látott előadáson a zenekart Gulyás Sándor vezényelte, odaadással gondozva és jól karbantartva Kálmán Imre remek dallamait.

Györgyfi József)Don José) és Tas Ildikó (Carmen) a Bizet-opera győri előadásában (Schwimmer János felvétele)

Bizet operájának, a Carmennek az előadása szervesen illeszkedik bele a győri színháznak abba a programjába, hogy az operairodalom legnagyobb alkotásai méltó köntösben kapjanak színpadot e városban. Egyebek között a *Don Pasqualét, a Rigolettót, a Bohéméletet, a Bánk bánt, A* denevért követte most ez az opera, amely méltán foglal helyet a világ szinte valamennyi dalszínházának műsorában.

Az 1875-ben Párizsban bemutatott operát joggal sorolhatjuk az első verista dalművek közé. Ez az első olyan alkotás ugyanis, amely nemcsak hogy saját korában játszódik, hanem a valóságnak is számtalan elemét tartalmazza, szereplőiben a köznapi élet alakjait testesítve meg. Anélkül, hogy oly sok tanulmány után részletes analízisbe bocsátkoznék, megjegyzem, hogy nincs az operának egyetlen olyan közreműködője, akinek hasonmását ne találnók meg akár a múlt század második felében, akár korunkban. A dohánygyári munkáslányok, akik ölre mennek egy jóképű fiatalemberért, a szépségével, szeszélyével mindenkit meghódító, félelmetes erotikájú cigánylány, a kötelességét megszegő, becsületet, tisztességet, szerető anyát és menyasszonyt odahagyó katona, a beosztásra és hódításaira egyként büszke hadnagyocska, a falusi, jámbor fruska, a csempészek gyülekezete mind-mind olyan drámai hősöket és epizodistákat jelenítenek meg, akiknek mása a mindennapi élet-ben is fölfedezhető. Nem utolsósorban innen adódik, hogy a Prosper Mérimée regényéből írt librettó, amelyet az ugyan-csak francia szerzők, Henri Meilhac és Ludovic Halévy írtak át Georges Bizet számára operalibrettónak, olyan sokféle értelmezésre adott és ad okot.

A leghagyományosabb előadástól a legmodernebbig szinte valamennyi rendező valósággal kötelességének érezte, hogy beírja nevét a *Carmen* színpadra állításának történetébe. Nem törekszem a különféle rendezői koncepciók számbavételére, csupán utalok Felsenstein berlini, Peter Brook óriási sikerű, de sok vihart kavaró párizsi rendezésére, a filmek között pedig az olyan munkákra, mint amilyen Karajan maga rendezte - és természetesen vezényelte - nem utolsósorban önnön személyét is a középpontba állító műve, Otto Preminger nagyszerűen elképzelt, bokszolók és mai munkáslányok világába helyezett, dzsesszesített Carmen Jonesa, Antonio Gades és Carlos Saura kitűnő táncfilmje, benne a színházon belüli színházzal, valamint Francesco Rosi remek filmalkotása.

Hagyomány és modernség ötvözésére nemcsak a korunkban is átélhető emberi

tragédia ad alkalmat, hanem Bizet zenéje is. Itt a fel- és átdolgozásoknak még nagyobb mennyiségéről szólhatunk, mint a színpadi adaptációkénak. Hubay Jenő, Sarasate, Rogyion Scsedrin - hamarjában ezek a komponisták jutottak eszem-be, közöttük az utoljára említett szovjet zeneszerző fantáziája a legszellemesebb, amelyben a dallamvonalak megtartása mellett a legmodernebb ütőhangszerek is megfelelő szerepet kapnak.

Cselekmény és muzsika időállósága, sőt, mondhatni: örök igazsága tehát mind a rendezőket, mind a komponistákat arra serkenti, hogy fogalmazzák meg a maguk Carmen-képét is. Amiben az is eldől, hogy ki az opera valódi központi alakja, a címszereplő avagy a Carmennél sokkal aktívabb, szélesebb körű tevékenységre vállalkozó-kényszerülő tizedes, Don José. Nem kevesen hajlanak ez utóbbi felé, mondván, hogy Bizet Don Josénak adja a legszebb dallamokat. A harmadik felvonástól kezdve, a Kártya-ária után Carmen személye valóban hát-térbe szorul a tizedes mögött, aki nagy döntés előtt áll: a cigánylánynak már illékony szerelme vagy Micaela hűsége és haldokló édesanyja meglátogatása a fontosabb-e számára. Carmennek nincs ilyen döntési kényszere; ő könnyedén áll a már korábban megismert, de akkor hetykén elutasított torreádor, Escamillo mellé. Lezüllött katona és népszerű bikaviador között nem igazán nehéz a választás; talán ez az alternatíva gyöngíti meg Carmen helyzetét a darabban, és erősíti föl Don José igazi tragédiáját.

A győri előadás azt bizonyítja, hogy Bor Józsefet régóta foglalkoztatja Bizet operája. Es ez nemcsak a látott produkció jó színvonalán, hanem a mélyen átgondolt koncepción is lemérhető. Van ennek az előadásnak sok olyan mozzanata, amely arról tanúskodik, hogy a *Carmen*-fölfogásokban még nagyon sok a kiaknázható tartalék. Ami számomra Bor József rendezésében a legnagyobb tanulság: ez olyan máig ható, élő, eleven remekmű, amely kibírja a tradicionális földolgozást is. Es ezzel azt akarom aláhúzni, hogy több, már-már a nevetségességig bonyolult operaszüzsével ellentétben ennek a dalműnek olyan a librettója, amelyik minden fölösleges aktualizálás nélkül is megáll a maga lábán.

Bor József átgondolt rendezését néhány mozzanattal szeretném szemléltetni. Micaela falusi ártatlanságát, ájtatosságát jól jellemzi, amikor Don Josét fölkeresve szembetalálkozik a minist ránsok kísérte pappal, akinek láttán buzgón keresztet vet; a jelenet a negyedik felvonásban megismétlődik. Don José első megingását Micaela és Carmen között híven fejezi ki az a jelenet, amelyben Micaelától elbúcsúzva édesanyja levelét olvassa, de nem tud szabadulni az imént megismert Carmen megejtő szépségétől, a kacéran odadobott virágtól. Kétségektől gyötörve mondja: „Ám ez a virág gonosz varázslat", és már eldobná, hogy véle kivesse szívéből is Carmen emlékét, de ebben a pillanatban megjelennek a dohánygyári munkásnők, hogy Carmenre tegyenek panaszt. A kérdés eldőlt: a virág visszakerül rejtekhelyére, a zubbony belső zsebébe. Es még egy epizód, amely Don Josénak a nyalka hadnagyhoz, Zunigához fűződő kapcsolatát mutatja be. A hadnagy, köszönete kifejezéseképpen, hogy a tizedes megmentette őt a felbőszült Carmen haragjától, kezet nyújt neki, pillanatnyi bajtársiasságot előlegezve, hogy azután e kapcsolat a második felvonás végén ádáz csatába torkolljék.

Ennél is lényegesebb azonban az a következetesen végigvitt motívum, amelyet egy kés jelenít meg az első felvonásban. Ezúttal Don José Carmen bejövetelekor nem szerelmi láncot fon, amit majd a gitana gúnyolódva pillant meg, hanem egy késsel babrál, amely az előtte álló asztalon áll. Carmen ezt ragadja föl a Habanera után, és ez a kezdetben csak farigcsálásra szolgáló kés a finálában döntő szerephez jut; Don José ezzel a késsel oltja ki a hűtlen Carmen életét.

A Carmennek köztudottan többféle földolgozása ismeretes: az első verzióban a zeneszámok prózai részekkel váltogatják egymást, de a komponista halála után Bizet barátja, Ernest Guiraud recitativókat írt a műhöz, és - néhány kivételtől eltekintve - jelenleg is így szerepel a világ legtöbb operaszínpadán. Később kísérletek történtek az eredeti változat színre vitelére, és ebben Walter Felsenstein megoldása a legismertebb. Ő - Bruno Walter és Clemens Krauss útját követve - visszanyúlt a dialógusos verzióhoz, és ez a változat hallható Leonard Bernstein, illetve Claudio Abbado felvételén is.

A győri dramaturgia azonban félmegoldást választott: itt néhány prózai rész váltakozik a recitativókkal, és ez semmiképpen sem a legtalálékonyabb elképzelés. A próza megbontja a darab zenei egységét, és ha már ez így történt, akkor teljesen fölösleges azt zenekíséretes recitativókkal váltogatni. Nem tudok egyetérteni a győri *Carmen* színpadképeivel sem. A rendezőtől tudom, hogy különféle akusztikai problémák miatt a színpad hátsó részében megszólaló zenét elnyeli a tágas tér. Ez sem indokolhatja azonban, hogy ezen a jelentékeny mélységű színpadon a díszletek annyira előtérbe kerültek, hogy nem hagynak helyet sem a nagyobb mozgásokat igénylő játéknak, sem az opera lényegét alkotó balettnek, amelyet a negyedik felvonásban Bizet egyéb műveiből, mindenekelőtt *Az arles-i lány* című szvitből szokás kiválogatni.

Más kérdés, hogy éppen a balettel bánik mostohán az előadás, pedig ha valahol megfelelő tánckar áll a társulat rendelkezésére, az éppen Győr lehet. Pécsett Eck Imre fölvonultatta az akkor virágkorában lévő balettet, amely nagy hatású táncot adott elő a záróképben; vélhető, hogy ez a lehetőség az igazgató-rendezőnek és a tetszetős koreográfiát készítő Somoss Zsuzsának is rendelkezésére állt volna.

Vata Emil egyébként hatásos színpadképei azonban annyira az előtérbe nyomulnak, hogy elveszik a levegőt a nagyobb mozgásoktól, amelyeket pedig Bor József rendkívül hatásosan komponált meg. E cselekményességet jól segíti és tarka színeivel élénkíti Tordai Hajnal számos jelmeze. Ugyancsak ezt az állandóan mozgásban tartott játékot élénkíti az egyébként meglehetősen változó színvonalon éneklő kórus. Csala Benedek vezénylete, amely zenekar és szcéna egységét biztos kézzel, avatottan teremtimeg, ugyancsak több lehetőséget kínálna a rendelkezésre álló tér jobb kihasználására. Lehetséges, hogy zeneileg így jobban érvényesül a *Carmen* melodikája, ám a játék hiteléből sokat elvesz ez a kényszerű beszorítottság.

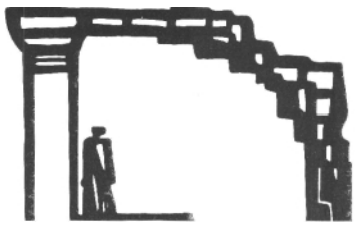
Színészileg még érnie kell ugyan, zenei szempontból azonban mindenképpen üdvözlendő Tas Ildikó remeklése a címszerepben. Ha semmi másért, ezért a gyönyörű alt hangért érdemes volt színre vinni Győrött a *Carment*. A megragadóan előadott Habanera, a fájdalmasan sejtelmes, a végzetet megjövendölő Kártyaária az előadás két fénylő pontja. Arra azonban, hogy Tas Ildikónak mennyire gazdagítania kell még játékkészségét, egyetlen mozzanattal utalok. A harmadik felvonás kezdetén az elmélázó Don Josétól gúnyosan kérdezi meg: „Mondd, mire gondolsz most." Mire a csempészek közé állt tizedes „egy szerető, igaz szívű

nőről", „egy jámbor, kedves asszonyról" beszél. Újabb gúnyos megjegyzés: „No és ki azaz asszony?", mire Don José ingerülten válaszolja: „Carmen! Lelkemre mondom, ne gúnyolódj!", ám Tas Ildikó alig-alig érzékelteti a gúnyt, mert színészi eszköztárából hiányzik még az ilyen érzés ábrázolása.

A hódító bikaviadort Bede Fazekas Csaba alakítja. Kiérlelt, kemény alakítás *a Carmen* Escamillója, amely a szerep rárakódott sémáitól is igyekszik megszabadítani ezt a sikereivel és büszke egyéniségével hódító, ünnepelt sztárt. Bede Fazekas rendkívül szépen énekel is, híres belépője az előadás egyik legemlékezetesebb motívuma.

Don Joséként Györgyi József eleinte kissé elfogódottan kezdett. Tudom ugyan, hogy szerepe szerint az első két felvonás után csak a másik két képben vált át líraiból hősivé tenorja, hangja az első felvonásban így is vékonynak és törékenynek tűnt, és csupán a Virágáriától változott meg, a szerep előnyére. Játéka azonban e mindig gazdagabb színezetű hangjától is elmaradt, és jobbára csak a záróképben sikerült érzékeltetnie azt a megcsalatottságot, amire már korábban is rá kellett döbbennie. Itt viszont a szépen megkomponált befejezésben méltóvá vált az előadás legjobb részleteihez. Bellai Eszter nagyon szép, ígéretes hangon énekelte el Micaela hatásos, igényes szólamát, és különösen a csempészek búvóhelyén előadott áriája volt hatásos. Alakításában föllelhető a megfelelő mozgáskészség, amellyel ebbe a többieknél halványabban megrajzolt alakba igazi életet lehelt.

A négy csempészt Seres Ildikó, Schultz Katalin, Pintér Ferenc és Krasznai Tamás énekelték, színészileg ugyan kielégítően, hangilag azonban gyakorta sok kívánnivalót hagyva maguk után. Kitűnően ábrázolta Zuniga hadnagynak a győri előadásban kiemelt szerepét Schwimmer János; Morales tizedest Zsuzsa Mihály énekelte.



PÁLYI ANDRÁS

Monteverdi Birkózókör

Széljegyzetek két előadáshoz

Így kellene kezdenem: Végre történt valami! Végre akadt valaki a színházcsinálók között, aki áttörte azt a többszörös falat, amely mifelénk, úgy látszik, a legtehetségesebbeket is fojtogatón körülöleli, s megakadályozza abban, hogy valóban lényegeset, radikálisat lépjenek. Hogy lépéseikkel ahhoz közelítsenek, ami a színháznak hivatása szerinti lényege: a színészi-emberi expresszió minél teljesebb felszabadítása felé. A legszívesebben tehát ünnepélyesen üdvözölném a Monteverdi Birkózókört, amely Jeles András irányításával arra vállalkozott, hogy szembenézzen a nagy hiánnyal, ami nemcsak színházi valóságunkat - azaz az elkészülő egyes produkciókat -, hanem egész színházi gondolkodásmódunkat jellemzi. A nagy hiánnyal, amitől a színház nem tud igazán „érdekes" lenni, nem tud a figyelem fókuszába kerülni - egyszerűen, mert nem tud igazán lényeges dolgokról beszélni. Holott méltánylandó kezdeményezés, igyekezet, sőt szakmai eredmény van szép számmal. Csak épp a legmasszívabb, legnehezebben lebontható fal épp a szakmaiság és az élet között húzódik. Közönségesen szólva: hogy egész egyszerűen oda kelljen figyelni arra, ami a színházban történik.

De megkéstem az ünnepélyes köszöntővel. A Monteverdi Birkózókört már nem kell felfedezni. Nem kell bemutatni. Nem kell a létjogosultságát igazolni. Ráadásul ahhoz, amit csinálnak, sehogy sem illenek az ünnepélyes szavak. Nagyon egyszerű és nagyon nehéz, amit kitűztek maguk elé. A lépés, amit megtettek, bármilyen lényegi is, valóban csak első lépés. Amit a leginkább megérdemelnek, az a figyelem. S remélem, nem tévedek, amikor azt mondom, egyre inkább tapasztalható ez az irántuk megnyilvánuló, érdeklődő figyelem.

Mégis van valami igaza Báron Györgynek, aki az együttes 1985-ös bemutatójával, a Dobozy Imre *Szélviharja* alapján készült *Drámai* eseményekkel kapcsolatban - a videováltozatot recenzálva a Filmvilág 1986/6. számában - szemére veti a színikritikusoknak, hogy miközben az előadás „az utóbbi évek legizgalmasabb magyar színházi eseménye volt", a kritika gyakorlatilag „finnyásan elnézett mellette". Könnyű lenne azzal védeni a mundér becsületét, hogy Jelesék - úgy látszik, elvből - semmiféle reklámot nem csinálnak maguknak, s így a legtöbben (e sorok írója is) csak akkor értesültek a *Drámai események* előadásáról, amikor az már „lefutott". De ez csak az érem egyik oldala. Mert az 1986-os *A mosoly birodalma* már sokkal „láthatóbb" volt, több helyre meghívták, néhány hónapos szünet után felújították, részben átdolgozták, s természetszerűleg a „szájpropaganda" is jobban működött, mint korábban, ám Báron hasonlatával élve, egy kicsit még mindig olyan ez a színház számunkra, „akár egy kábakő", ott fekszik előttünk az úton „a maga dísztelen szépségében, nehezen megragadható »másságában«", és többnyire csak csodáljuk, elemzésére, méltatására vállalkozni sokkal nehezebb.

Holott megérdemelné.

Mindkét előadás megérdemelné az analitikus leírást. Annak ellenére, hogy a *Szélvihar* után elkészült *A mosoly birodalma* videováltozata is a Balázs Béla Stúdióban, de a video sokszor épp a sajátosan színházi effektusokat tünteti el vagy alakítja át. Es mi tagadás, a színi-kritika nincs felkészülve ezek pontos regisztrálására. Az utóbbi másfél évtized színházi „új hulláma", amelyet általában Kaposvár és a Katona József Színház előadásaival szokás fémjelezni, bizonyos mértékben fogékonyabbá tette a kritikát az autonóm színházi értékrend iránt, de ma is az a bevált elemző eljárás, hogy a kritikus egyrészt a darabról, másrészt annak színpadi interpretálásáról beszél; mint ahogy az „új hullám" is lényegileg attól új, hogy a műsorra tűzött darabok színpadi (át)értelmezésében új, a hagyományokhoz képest merészebb eljárásokat honosít meg. Jellemző, hogy Báron György is, miközben bevezetőül az itt leírtakhoz nagyjából hasonló képet fest a magyar színházi állapotokról, cikke érdemi részében azt ecseteli, hogyan értelmezte át Jeles a Dobozy-drabot. Azaz neki magának se nagyon sikerül megmondania, miben rejlik e titokzatos „kábakő" nehezen megragadható „mássága".

Nincs értelme a további misztifikálásnak. Jeles színházi útkeresése végül is igen egyszerű, alapvető kérdésekre világít rá. Ha van titokzatossága, akkor az nem több, mint amennyit minden művészi evidencia tartalmaz. Radikálisabban kérdez, elemibb összefüggéseket tár fel,

A mosoly birodalma - a Monteverdi Birkózókör előadása

mint amit megszoktunk. Az alábbiakban tehát nem „megfejteni" kívánom a Monteverdi Birkózókör sikerét, csak néhány széljegyzetet fűzni munkájukhoz. Elismerve, hogy ennél mélyrehatóbb analízist és más összefüggésekre tekintő méltatást is megérdemelnének.

Jelenlét: teljes expresszió

Egy költőnél, akit rabul ejtett a színház, ezt olvasom: „A tegnapi horizontális, lapályos színházban mindent megtaláltál, mint a homokra épült házban, csak pincéje nem volt. A szemfényvesztésig hasonlított, kivéve, hogy nem történt meg. A nézők viszont egyre inkább elvesztek az összehasonlítgatás lázában. Ahogy a darab, ők se voltak többé jelen. Mert hol is játszódott a színmű? Itt és most a színpadon, vagy ott és akkor, amire a darab hasonlítani és amiről másrészt szólni kívánt? Szemével mindenki a színészeket figyelte, miközben figyelme előre-hátra forgolódott. Az igazi baj azonban akkor következett be - s talán egyszerre, talán jóval előbb, mint a szín-házban -, amikor a »hétköznapi valóság« kezdte sorra elveszíteni állítmányait, jelenlétét, és - legalábbis fél lábbal - átköltözött először a semmibe, majd egy-féle definiálhatatlan minthába. Ettől kezdve színház és »valóság« egyként horizontális lapállyá, homokra épült házzá változott, az állítmány pincéje, vertikálisa, itt és mostja nélkül." Es: „Ma elég egy köhintés a nézőtéren, hogy a színpad megsemmisüljön. Egy köhintés ezerszeresen érvényesebb, mint a legtalálóbb mondatok és gesztusok a rivaldafényben." Ez áll Pilinszky Sheryl-dialógusaiban. Más helyütt meg egyenesen arról beszél, hogy a zsinórpadlásról aláhulló pihe megsemmisíti a színpadi illúziót.

Ez a jelenlétvesztés, aminek Pilinszky különösen éles és szuggesztív diagnózisát adta, ma mindenkit foglalkoztat, akinek a színpadi hitelesség szívügye. Vannak, akik arról beszélnek, hogy a színház elvesztette társadalmi bázisát, vannak, akik a „verbális" vagy „irodalmi" színikultúra alkonyát jósolják, és vannak, akik szerint a sokoldalúan képzett színészeken múlik a színház jövője. E szempontok tetszés szerint tovább szaporíthatók, s ha most mégis e hármat említem, azért teszem, mert a Jeles-féle vállalkozás látszólag ezek bármelyikével kapcsolatba hozható. De csak látszólag. Tudniillik akármennyire politikusak is ezek az elő-adások (Dobozy *Szélviharja* 1956. október 23-án játszódik, *A mosoly birodalma* Mrozek Rendőrségének első felvonásából készült), Jeles nem politikai „szóki-mondással", „merészséggel" stb. akar magának közönségbázist toborozni; akár-mennyire is igaz, hogy összetöri a szöveget, kifordítja magából, eredeti összefüggéséből, esetleges (ál)irodalmiságából vagy „csak" ironizálja, idézőjelbe teszi, a szöveg mégis mindig nagyon fontos függőség és összefüggés marad számára (ha szabad ezt a kifejezést használnom, a textus elsősorban mint kontextus él ezekben az előadásokban), végül pedig a Monteverdi Birkózókör esetében szó sincs „gesztusszínházról", mozgásszínházról, akrobatikáról.

Tudjuk, hogy a Sztanyiszlavszkij-féle átélést a gyakorlatban sokan arra redukálták, hogy a színész „belegondolt" az eljátszandó színpadi figura sorsába, és elérzékenyült rajta. Hogy ebből mi született? Színpadi állókép, szenvelgő, öntetszelő aktorokkal. Es egy ellenlegenda, amely szerint az a színész a korszerű, aki sokat mozog, akrobatikusan ügyes, aki a gesztusok nyelvén, mozgáskompozíciójával fejezi ki magát. Ez utóbbit általában a Grotowski-módszer jegyében hirdetik, miközben Grotowski a maga leginkább színházi és leginkább „technikai" korszakában is a színész felszabadítására helyezte a hangsúlyt. Jeles előadásai nem sorolhatók a színpadi akrobatizmus újsütetű divatjához, mert éppenséggel nincs bennük sok mozgás. Láthatóan tisztában van azzal a körülménnyel, hogy a színpadi akciónak (mozgásnak, gesztusnak stb.) akkor van értéke, ha a színészt felszabadítja, „megnyitja". Lényegileg ez maga a színészi „önmegmutatás", s itt a hitelesség forrása; ami nem a színész önkifejezése, az rögtön kétes ornamentika lesz, nem hihető. Ahányszor a színész valóban feltár magából valamit, az mindig hallatlanul izgalmas, megismételhetetlen és egyszeri. A cél így nem is lehet más, mint a minél teljesebb színészi expresszió.

De nincs emberi expresszió légüres térben. A színészi kifejezés csak aktivitásból születhet. Az aktivitás nem feltétlenül mozgás, sőt. Az aktivitás: kapcsolat másokkal és jelenlét a kapcsolatban. A jelenlét titka, hogy a színész önmagát adja. A színház olyan (speciális) tér, amelyben a színész annak mutatja magát, ami. Ha a színház csak „társadalmi találkahely" (Artaud pejoratív kifejezése), akkor nem kínálja fel a színésznek ezt a lehetőséget. De akkor sem, ha a divatbemutató logikája szerint funkcionál, amint azt gyakran teszi; hisz a maneken nem önmagát mutatja, hanem a ruhát és viselkedési stílusát. Ha a színház át akarja törni a társadalmi érdektelenség falát, nem elégedhet meg azzal, hogy a színészek sokrétűen képzett, művelt stb. manekenek legyenek. Ha a színészt interpretálásra kárhoztatjuk, óhatatlanul kikapcsoljuk abból az áramkörből, ami igazán érdekessé teszi: önmaga létéből. A minél teljesebb expresszió mindennemű másodlagosság elvetését jelenti. A Jeles-féle előadásban világosan felismerhető a törekvés az interpretáló színészet kiküszöbölésére. Ez a Monteverdi Birkózókör válasza a Pilinszky-féle diagnózisra: a megnyilvánuló, önmagát adó ember mindig jelen van és hiteles. Mindig érdekesebb, mint ha egy másik másolata lenne; ő az eredeti.

Szöveg: szövegkritika

Minden szöveg hamis. Ez így kijelentve sokak számára bizonyára fülsértően hangzik, de szervesen következik az eddig

elmondottakból. A szöveg, ha már egyszer leírták, vagyis előre megfogalmazva áll, még mielőtt a hozzá kapcsolódó expresszió megszületett volna, mindenképp valamiféle „idegen test" a színészi önkifejezés számára. Kézenfekvőnek tűnne tehát teljesen lemondani a szövegről vagy legfeljebb *ad hoc* improvizált szövegekhez folyamodni. Csakhogy Jeles számára alapvető fontosságú a színdarab, a drámai szöveg, amelyre úgymond teljesen esetlegesen esett a választása. Ez így paradoxon, de ha megfigyeljük, mi történik az előadás során a szöveggel, világos lesz számunkra, hogy Jeles színházi ambícióinak (egyik) forrásánál vagyunk.

Jelenet a Jeles András rendezte előadásból

Mire kell a szöveg, ha úgyis hamis? Alighanem épp hamissága miatt. Épp azért, mert a szavak devalválódásának korát éljük. Ez persze közhely, ám a közhelyben (megmerevedett) igazság rejlik. Jeles láthatóan hisz a verbális kommunikáció lehetőségében, különben sok más avantgardistához hasonlóan egy legyintéssel elintézné a „halott" irodalmat. De hát nincs színház közösségi mítoszok nélkül, s nincs mítosz nyelv nélkül. A szavak devalválódása természetesen a mítoszok devalválódását is jelenti (vagy fordítva), s manapság - ezt minden színházcsináló a bőrén érzi - csak széttöredezett, hitelüket vesztett mítoszaink, mítosztörmelékeink vannak, avagy újsütetű, esetleges, tiszavirág-életű napi mítoszaink, amelyek egyik percről a másikra szintén devalválódhatnak. Nincs más hátra, a színpadi szövegnek ezt a töredékességet kell tartalmaznia. De maga a töredékesség még nem dráma, legfeljebb látlelet. Az ilyesféle mikroszínház, amilyen a Jelesé is (hadd ne nevezzem „kísérletinek"), nem annyira a valóság tükreként, inkább laboratóriumaként méltatható. Ha a színházi munka mindenekelőtt elmélyülést és koncentrációt jelent, abban az értelemben, ahogy ezt hagyományosan a keleti színjátszásban művelték, s ahogy egy laboratóriumban művelni kell, akkora színházban minden felfokozottan, tehát jelképes értékkel történik meg. A Monteverdi Birkózókör előadásaiban az elsődleges konfliktus a hamis nyelv, a benne rejlő töredezett mítosz és a színészi kifejezés között jön létre. A szavak devalválódásának közhelye ettől élő és fájdalmas igazsággá válik.

Mind a két előadásról beszélek, bár a korábbit, a Dobozy-mű parafrázisaként született *Drámai eseményeket* csak videováltozatban ismerem; *A mosoly birodalmát* viszont több alkalommal is láttam, eredeti és átdolgozott formájában. (Nem kívánok kitérni azonban az átdolgozás részleteire, ami egy leíró természetű elemzés körébe tartozna, s ami így e dolgozat kereteit meghaladná.) Egyébként az, ahogy Jeles a Dobozy-féle „politgics" (Báron György találó minősítése) szövegével dolgozik, nagyon jól nyomon követhető a videováltozat alapján is. Különös előjátékkal indul az előadás: a szedett-vedett módon öltözött szereplők, akiknek ruházata semmiképp sem akarja az adott kort illusztrálni, de nemis tagadja azt, kínosan aprólékos és elmélyült artikulációs gyakorlatokat végeznek, mintha az egyes magán- és mássalhangzókat akarnák meglelni maguknak: keresik a nyelvet. Csak később értjük meg, hogy ez a dadogás-hebegés épp az alkotói nézőpontot tájolja be. Jelest nem az érdekli, mi lesz a Vörös Hajnal termelőszövetkezet sorsa 1956 októberében, hanem a nyelv elszakadása az élettől, amit a Dobozy-mű elsőrangúan prezentál. Olyannyira, hogy az eredetiben a „drámai" fordulatok szinte kizárólag a frázisok és szóvirágok szintjén vannak motiválva. Jeles viszont a frázis harcát a frázissal nem érzékeli; őt sokkal jobban érdekli a szöveg és a színész, a használt nyelvi sablonok és az ember „elidegenedése": itt mindennek, ami a színészből felszínre kívánkozik, meg kell küzdeni a nyelvi hamisággal, álruhával, ami valami igazit rejt. Az igazság ott rejlik a Dobozy-figurák frázisainak színfalhasogató közhelyeiben, de ismét paradox módon épp azért, mert ezt a nyelviséget mintegy felemészti és átlényegíti a színészi expresszió. Jeles „elidegeníti" az amúgy is ember- és valóságidegen szöveget, s e kettős elidegenítés a már-már romantikusan tiszta, azaz egynemű emberi megnyilvánulásoknak és a politikai zsargonban elkopott nyelvi közhelyeknek visszaadja eredeti kommunikációs értékét.

Hasonló folyamat zajlik le *A mosoly* birodalmában, noha itt az egésznek van bizonyos, még Mrozektől eredő irodalmi foglalata. Vagyis Mroek *a Rendőrség*ben, amelynek első felvonása alapján készült az előadás, parodisztikus célzattal irodalmilag megteremti azt a valóságidegen nyelvi zűrzavart és hamisságot, amit Dobozy még „naivul" a sajátjaként használt. De a Mrozek-szöveg meg van húzva és dúsítva van nyers és morbid nyelvi fordulatokkal, rigmusokkal, egyéb betétekkel, ami végül is már-már ugyancsak dokumentatív jellegűvé teszi. S abban a pillanatban, ahogy elhisszük, hogy a Rendőrfőnök és a Fogoly között valóban ez a dialógus folyik, már ugyanott vagyunk, mint a Dobozy-mű esetében: kordokumentumnak fogadjuk el a forgatókönyv irodalmi fikcióját. A nyelvi sablonok ugyanúgy széttörnek itt is, mint *a Drámai* eseményekben: sajátos „népies" és „zsarus" dadogás, primitív hangi deformálódás jellemzi mindkét figurát. S ahogy *a Drámai eseményekben a* szerzői instrukciókat kántálják, ami a széthullt nyelvi világ másik, a töredezettséget átértelmező szólamát adja; ugyanúgy A *mosoly birodalmában* mind a Rendőrfőnöknek, mind a Fogolynak megvan a maga tiszta hangzású „alteregója" egy-egy női szólista személyében, akik mindannyiszor tisztán „kiéneklik" a deformált szöveget. Azaz a szöveg mindig mint szövegkritika van jelen az előadásban, mintha azt akarnák állítani ezzel, hogy tiszta, önmagával azonos szöveg nem létezik, csupán megtisztított, önmagával

azonossá tett szöveg: amikor az emberi kifejezés visszatalál a hitelüket vesztett szavakhoz.

A rokokó: politikai színház

Mondhatnók tehát, hogy a Jeles-féle színház különös, újfajta vonzalmat érez a hamisság iránt.

A hamisság a színháznak mindig is éltető eleme volt. A játékösztön arra hajtotta az embert, hogy a valóságot megmásítsa, s ezzel a színpadra vitt, megmásított valósággal jellemezze azt, amit megmásított. A modern színház egyre jobban szenved a hamisságtól, ami mindinkább átok rajta, s mind kevésbé játék. A baj forrása, ahogy Pilinszky mondta volt, a „hétköznapi valóságban" keresendő, amely „sorra elveszítette állítmányait"; azaz elsődlegesen nem a játék, hanem az élet hamisságáról van szó. Tudniillik úgy illenék, hogy az „élet-szerepek" természetes maszkjaink legye-nek, felismerhetők, áttetszők. Ehelyett mindenfelől a szavak és a magatartások csűrés-csavarása tekint ránk, ami „mögé" egyre nehezebb belátni. Ha a színház - a „hagyományos" recept szerint - e hamis világ elé tartja a maga hamis tükrét, úgy könnyen megesik, hogy a játék nem tud semmi lényegeset (semmi igazat) mondani a világról. A „hagyományos" színházat az a veszély fenyegeti, hogy a hamisság közönséges öntetszelgése lesz belőle. A színészi játék megújítói ilyen értelemben emlegetik a szerepjátszás eleve hamis voltát, s a modern színészi iskolák azon fáradoznak, hogy elhagyják a színészet eszköztárából a már nem hiteles effektusokat. Mint fentebb láttuk, a szavak devalválódása a legkézenfekvőbb, így az „irodalmi" színház lesz az első számú bűn-bak, meghirdetik vele szemben a gesztusszínházat, a mozgásszínházat, a látványszínházat stb. De ha egyszer az élet-szerepek hamisak, amit divatos kifejezéssel manipulációnak szokás nevezni (manipulál a hatalom, a pénz, a tömeg-kommunikáció stb.), akkor a devalválódás biztosan nem torpan meg az irodalmi színház határainál. A gesztus és a látvány ugyanúgy manipulálható, mint a szó. A színház nem tud annyira kiszorulni önmagából és a közéletből, hogy valamiképp érintetlenül hagyja korunk át- és átmanipulált nyilvánossága. Pontosan azért nem, mert színházat nem lehet remeteként, nyilvánosság nélkül, a korból kivonulva vagy a mából visszalépve teremteni.

Ahogy tehát a hamis szöveg épp hamissága folytán forrásul szolgál a szövegkritikához, ami lényegileg a hitelét vesztett szó és a hiteles színészi-emberi expresszió konfrontációját jelenti, ugyanúgy forrás lehet a gesztus és a látvány devalválódása, ha az, ami a színészben személyes és autentikus, szembesül azzal, ami a színész felvett (azaz eljátszott) modora, gesztikulációja, ruhaviselete, külsődleges látványeffektusa. Ennek a felismerésnek következetes alkalmazása elsősorban A *mosoly* birodalmában figyelhető meg. Elég nyilvánvalóan ezért helyezi Jeles az eredetileg kortársi hangütésű társadalmi szatírát rokokó miliőbe. Egyébként sincs itt szó társadalmi szatíráról. Mrozek darabja arról szól, hogy mit kezd magával a rendőrség, ha társadalmilag feleslegessé válik, s ennek expozíciója az első felvonás, amelyben az utolsó fogoly is, aki tíz évvel korábban bombát dobott a tábornokra, hűségnyilatkozatot tesz a kormány mellett. Jelest nem érdekli Mrozek szatirikus parabolája, őt az aktus megtétele érdekli, a „megtérés", ami leginkább a katolicizmus „bűnbánati szentségéhez", a gyónáshoz hasonlít. De csak hasonlít, mert az egész szertartás, aminek tanúi vagyunk, teljesen profán, olyannyira, hogy a mozgalmi „önkritikához" is hasonlíthatnánk, de akkor megint hangsúlyoznunk kell, hogy ahhoz is csak hasonlít. Vagyis egyszerre álvallásos és álprofán, tehát mindkettőnek hamis. Jeles épp ezt a kettős hamisságot érzi meg a rokokóban, s minden jel szerint ezért fordul ehhez a stílusvilághoz.

A rokokó ugyanis „az utolsó olyan stílus, amelyben a szép és a művészi egyet jelent" (Hauser Arnold), az a stílus, amely még a valóság és a művészet régi harmóniájának illúzióját kelti, de egyértelműen csak az illúzióját, mert a rokokóban már visszavonhatatlanul megtörtént „a művészi realitás valóságfosztása" (Hans Seldmayr), azaz a stílus helyett jobb a „metastílus" kifejezést (Hermann Bauer) használnunk. „Metastílus" avagy kettős hamisság, ami egyrészt tartalmaz bizonyos nosztalgiát a „régi jó idők" után, vagy ahogy Jeles fogalmaz, „kultúrkritikai fájdalmat" az elvesztésük fölött, másrészt meg is vetheti, le is nézheti ezt a nosztalgiát vagy fájdalmat, amit egyébként „önkényesen" művel, de „valóságfosztott" művészi realitás lévén, megengedheti ezt magának. Innen első lépés a művészi formalizmus (ünnepélyesség, ritualitás) teljes öncélúsága, majd a második, hogy „ancilla reipublicae" lesz belőle, a hatalmi struktúrák puszta díszítőeleme. Gondoljunk csak az úgynevezett Sztálin-barokk közismert termékeire, hisz ez is a rokokó kései hajtása, meglehet „vadhajtása", de esetünkben épp a folyamatosságot mutatja, azt, hogy a „metastílus", amiről szó van, máig él, legfeljebb nem olyan tiszta formában, nem olyan modellszerűen, mint *A mosoly birodalma* előadásában. A rokokó stílusvilága mint politikai effektus így végső soron leegyszerűsítés, akárcsak a Dobozy-féle „politgiccs" vagy a puszta sztereotípiákra lefokozott Mrozek-szöveg kézenfekvő hamissága; alkalmazását elsősorban teátrális-dramaturgiai okok indokolják, nevezetesen, högy jól meghúzható, egyszerű kereteket teremt a színészi expressziónak. A színész a devalválódott társadalmi modellel kerül szembe, s ezzel ugyanúgy meg kell vívnia a maga ütközetét, mint a szöveg hamisságával. Ráadásul e „történelmi" látványosságban drámai ambivalencia rejlik: anakronizmusából eredően nevetséges, de a hiteles színészi jelenlétnek köszönhetően tragikus.

Az a körülmény, hogy komikum és tragikum igazi drámai dialógust folytat és egymásba játszik *A mosoly birodalma* előadásában, már azt is jelzi, hogy a „szakmai" kísérletből valóban egyfajta társadalmi diagnózis született: politikai színház. Anélkül, hogy a Monteverdi Birkózókör eredetileg ilyen színház akart volna lenni. Sőt, előfordulhat, hogy később le is kanyarodnak erről az útról, s ezoterikusabb produkciókkal állnak elő. Tény viszont, hogy jelenleg bizonyos publicisztikus közéletiség is glóriát von a fejük köré. Hogy nem az olcsó „beolvasós", politikai áltabukat döngető kabaré popularitásáról van szó, az az eddig elmondottakból is kiderülhet; de kiderül az előadásból is, amely még burleszk hatású pillanataiban is komolyságot parancsol.

Zenei modell: autonóm színházi rend

Úgy látszik, Jeles számára a zene hitelességéhez nem fér kétség.

Feltehető a kérdés: mitől hiteles a zene, ha a szöveg, a gesztus, a látvány stb. eredendően hamis? Nem hamis-e ugyanígy egy közönséges sláger? Ha a szöveg vagy a gesztus igazságába vetett hit a színházon kívül, a társadalomban rendült meg, akkor a színház csak az a hely, ahol ez a hamisság lelepleződik, tudatosul, jó esetben eszközzé válik. Egy ki-

emelt tér, ahol a hamisság sajátos funkcióra tesz szert, vagy ha nem, akkor a színház egyszerűen semmitmondóvá válik. Kultúrtörténetileg ugyanúgy levezethető a zene devalválódása, mint a szóé vagy a viselkedésé; színházi funkciója, úgy látszik, mégis más. Jeles szerint a zene „az emberi organizmusról beszél. Egy olyan nyelven, ami közel van, ami magának az organizmusnak a nyelve". A hamis szöveg és a hamis gesztus elidegenedik az embertől, a hamis zene nem. A hamis zene is „közel van": lehetőség az expresszióra. A zene a személyhez tartozik, jobban, mint a gondolat. A saját eszméinkről „leszakadunk", elidegenedhetünk, a saját zenénktől nem.

Éppen ezért a modern művészetben újra és újra felmerül a „zenei modell" ideája. Kandinszkij, akit az absztrakt festészet atyjának szokás tekinteni (bár mellesleg ő inkább „konkrét festészetről" beszélt), gyakran idézte Henri Rovel mondását, mely szerint „a festészet és a zene harmóniatörvényei azonosak". Ha pedig ez igaz, akkor „a tárgy nem használ a képeimnek", mondta Kandinszkij, azaz a festőnek is a zenei expresszió útját kell választania. A zene közvetlenül a művész „belső valóságát" fejezi ki, mindenfajta tárgyi ábrázolás közvetítése nélkül. S ha a „zenei modell" a festészetben érvényesíthető, akkor magától értetődően átvihetjük a többi művészeti ágra is. Már maga Kandinszkij kísérletet tett színházi meghonosítására *A sárga hang* című színpadi művével és *A színpadi kompozícióról* szóló, e műhöz bevezetőül szánt tanulmányával. De tegyük mind-járt hozzá, hogy Jeles András színházi eszméje nem ezen a nyomon halad, s nemcsak azért nem, mert a szubjektív látomásosság és a zeneiség e szuggesztív összekapcsolása elsősorban az új zenedráma lehetőségét kereső zeneszerzők fantáziáját gyújtotta fel, élükön Schönberggel, hanem mert Jeles nem akar „látomásos" színházat. A kifejezésben benne rejlik a magyarázat, hogy miért nem: mert a „látomás" csak *egy* alkotó (lehet az maga a rendező) „belső valóságát" eleveníti meg, s minden egyéb résztvevő - így a színész is - e megjelenítésben ugyanúgy segéderő, azaz interpretáló, „másodlagos" művész, minta „hagyományos" színházban. Holott a Monteverdi Birkózókör esetében éppen valami másról van szó, a színészi expresszió teljességéről, azaz elsőrendűségéről: ez az, ami mindenekelőtt felhívja magára a figyelmet tevékenységükben.

A „zenei modellnek" mégis van itt bizonyos szerepe, csak rendhagyó formában. Vagy inkább úgy mondanám: speciálisan színházi formában. Nyilvánvaló, hogy ha a színház azt jelenti, hogy a színész teljes személyisége aktivizálódik, akkor az nem történhet másképp, mint a „zenei modell" szerint. Mit értsünk ezen? Abban, amit hagyományosan színészetnek nevezünk, a fegyelemnek van döntő szerepe, a spontaneitás ezt legfeljebb színezheti. A bevett színházi elvárás szerint a színésznek bizonyos képességekkel, szakismerettel kell rendelkeznie, s ezzel a tudásával meg kell oldania a rábízott feladatokat. A személyiség egyéb dimenzióinak eközben jószerivel „aludniok" kell, vagy annyiban juthatnak szóhoz, amennyiben „egyéni színt" kevernek a szakmailag fegyelmezett megoldásba. A teljes expresszióban inkább ennek fordította történik: döntő a spontaneitás, s ennek mintegy a formáját adja meg a fegyelem. Kissé merész hasonlattal élve, ha a zene dallam és ritmus egyszerre, akkora dallam megnyitja és kifejezésre juttatja a „belső valóságot", a ritmus viszont „kordában tartja". A dallam a spontaneitás, a ritmus a fegyelem; a dallama színészi impulzusok áradása, a ritmus rendezői struktúra. Csakhogy dallam és ritmus egy és egymástól elválaszthatatlan: a kettő egyszerre születik.

Már *a Drámai eseményekben* lényeges szerep jutott a zenének (Bach, Mozart), de itt még inkább arról volt szó, hogy bizonyos kontrasztok és feszültségek a legegyszerűbben a zenével ragadhatók meg. *A mosoly birodalma* már egészében bizonyos „zenei modell" szerint működik. Felszínes benyomás alapján úgy is vélhetnénk, hogy Melis László ragyogó zeneszerzői humora és parodisztikus vénája egy barokk miseparódiával vagy operaparódiával ajándékozott meg. De parodisztikus zenedrámaként („zeneszatíraként") *A mosoly birodalma* legalábbis tökéletlen mű. Elég nyilvánvalóan nem ez akar lenni. Sőt, nem is zenei alkotás akar lenni, sokkal inkább „az organizmus nyelve". Mint színészi expresszió egyaránt és egymás mellett is autentikus lehet a kórusban énekelt *Kyrie eleison, a* szóló sláger („Jaj, de jó a habos sütemény") és a Rendőrfőnök dadogó recitatívója („Mi kommunisták, különös vágású emberek vagyunk..."), hogy az előadás egyik drámai és zenei csúcspontjára utaljak, amit Jeles „apokalipszisnek" nevez, de ha ez apokalipszis, akkor már struktúra, s épp a ritmus által az. Kettős ritmusról van szó, mint minden kánon esetében. azaz az egyes „szólamok" ritmusáról és az együtt hangzás ritmusáról. De mind a két ritmus „írja magát" a dallammal együtt, vagyis autonóm módon születik meg a

Jelenet A mosoly birodalmából

színészi expresszióból. Efölött a rendező bizonyos kontrollt gyakorol, de semmiféle „önkényre" nincs lehetősége. A „saját igazsága" is csak akkor igaz, ha a színészi impulzusok által fogalmazódik meg. Ebből eredhetnek konfliktusok, eredhet egyfajta rendezői „elégedetlenség", aminek nyomai felfedezhetők *A mosoly birodalma* előadásában, a produkcióban mégis az a lenyűgöző, hogy a rendező a módszer lényegét illetően nem alkuszik meg. Hisz abban, hogy a színészi önkifejezés a maga „zenei modellje" szerint - bizonyos rendezői kontrollal - képes autonóm színházi renddé szervezni magát. Ebben az értelemben az egész előadásnak is megvan a saját, mondjuk így, másodlagos zenei modellje, amit azért nevezek másodlagosnak, mert az igazán érdekes mégiscsak a közvetlen emberi impulzus, a színészi önmegmutatás.

A Monteverdi Birkózókör tehát felfedez magának egy utat, a színházi kreativitás új ösvényét, ami elsősorban azért új, mert a magyar színjátszásban eddig nem akadt olyan alkotó, aki elszánta volna magát, hogy rálépjen. Legfeljebb némelyek kacérkodtak vele. Jeles most elég radikális és következetes akarással elindult rajta. Ezúttal valóban nem puszta udvariassági fordulat, ha azt mondom: várjuk a folytatását.

A következő számaink tartalmából:

Nánay István:
Rendezőgondok

Bérczes László: Beszélgetések a Főiskoláról

Csáki Judit:
A divatos realizmus

P. Müller Péter:
Az öncsalás bűne és joga

Róna Katalin:
Hárman Az ügynök halálában

„Az új szomorúság korszaka"

Jeles Andrással
Forgách András beszélget

F. A.: *Írd le az első színházi rendezésedet. Milyen volt?*

J. A.: Úgy emlékszem, egy lengyel darab volt. Egy április negyedikei darab. „A szabadság első napja". Azt hiszem, ez volt a címe. Attól tartok, valahogy azért kerültem akkor Kaposvárra, mert nem volt, aki ezt megrendezze. A díszletre emlékszem... A színpad hátsó része végig üveg volt. Egy régi üzlethelyiséget ábrázolt. Valami szabóműhelyből láttunk így kifelé. A darab elejére is emlék-szem, Lengyelországban játszódik, közvetlenül a felszabadulás után, és katonák érkeznek, akikről megtudjuk, hogy nemrég szabadultak a lágerből, teljesen lerongyolódott emberek, és így közelítenek, az üvegen át, a nézők felé, és megállnak kint az üveg mögött, néznek befelé sokáig. Majd egyikük berúgja az üveget, az üveg betörik, és a katonák a törött üvegen át bemásznak a színpadra. Erre emlékszem... másra nem is nagyon.

F. A.: *Miért vállaltad el?*

J. A.: Hát… akkor még öntudatlanul az volt bennem, hogy jó lenne színházban dolgozni... Nem biztos, hogy a színházi forma volt a vonzó számomra, hanem az az elmélyült vagy lassú, fontolva haladó munka ott a sötétben, amire a színházban lehetőség van. A filmnél mindig zavar, hogy állandóan úgy kell tenni, mintha... hogy hamar kell sort keríteni a felvételre, és akkor az ember már saját magának is szuggerálja, hogy most megfelelő. Hogy ez most végleges és jó.

F. A.: *Milyen volt a színészekkel a viszonyod?*

J. A.: Szerintem jó volt, mert akkor, sokkal inkább, mint most, kész tervvel mentem, tehát pontosan tudtam, és ezen nem is kellett sokat változtatni, hogy milyen a tér, hogy ebben a térben hogyan mozognak az emberek, milyen karaktere van a mozgásoknak, és ha jól emlékszem, még azt is tudtam, hogy mik ezek a mozgások. Tehát úgy kezdtük a munkát, hogy lejártuk az egész darabot, pontosan megvolt, mint egy filmforgatásnál, hogy az egyes szövegrészeknél ki hol tartózkodik és hova megy... tehát a „járások".

F. A.: *És sikerült betartani?*

J. A.: Elég logikus lehetett, annyira, hogy bár nekem rossz a memóriám, én is fejből tudtam. Erről nem nagyon folyt vita, érdekes módon. Az egészet valahogy adottságként kezeltük. Ha kérték, hogy változtassak meg valamit, nem vitatkoztam. Nagyon rugalmas vagyok.

F. A.: *Milyen volt a közönség?*

J. A.: Nem sok előadást láttam belőle, mert utána Pestre jöttem, de azt vettem észre, hogy az előadás végül is szórakoztató volt, és szerették játszani. Persze többnyire katonák voltak kivezényelve nézőknek, de pont az volt érdekes, hogy a kivezényelt katonaság egy idő után észrevehetően élvezte a darabot.

F. A.: *Volt-e az előadásban olyasmi, amit experimentálisnak neveznél?Ami egy hivatásos színházban nem történt meg addig, vagy nem úgy, ahogy te csináltad?*

J. A.: Voltak olyan eljárások, olyan gesztusok, inkább azt mondanám: olyan trükkök, olyan húzások, amilyeneket addig én nem láttam. Például valaki hintázik, a hinta egyszer csak megáll a levegőben, a holtponton. Ez elég megdöbbentően hatott.

F. A.: *Ez tulajdonképpen olyan, mint egy filmkocka kimerevítése.*

J. A.: Igen. Mondták is, hogy filmes megoldás. Lehet, hogy egy filmes hozta az ötletet, de azt gondolom, hogy abszolút nem filmes megoldás, mert az érdekessége az, hogy valami olyasmit tesz láthatóvá, ami irreális; már akkor is sejtettem, hogy éppen ez az, ami igazán érdekes lehet a színpadon.

F. A.: *És a szétszórt üvegcserepek?*

J. A.: Az veszélyes volt, nem is nagyon akarták engedni. Az volt az elgondolásom, hogy a szöveget ilyen módon a lépések zajával elfedem és tönkreteszem. Mert a szöveg elég gyenge volt. Egész gyötrődésem azzal kezdődött, hogy hogyan lehetne a szöveget elfogadható módon hallhatatlanná tenni. Ha valamilyen módon manipulálni lehetett volna ezt a hangzást, az jobb lett volna. A dolog hozama az első kép volt, ahogy az üvegen át jönnek be a színészek. Ezért annak is örültem, hogy végig csikorogtak. És volt valami veszélyérzet, amit a néző talán fel se fogott: a színészek végig éles üvegcserepeken járnak. Nem tudom, mennyire volt finom ez a játék, s hogy a színészeknek érdekes volt-e.

F. A.: *Természetes közegednek érezted a színházat?*

J. A.: Igen. Első pillanattól. Igazából se ha filmet csinálok, se ha mást, nem érzem magam annyira biztonságban. Ha bemegyek a színházba, és ott próba van, akkor... akkor mint hal a vízben.

F. A.: A *második rendezésed a Mosonyi Aliz-Schikaneder féle* Varázsfuvola *volt Győrben. Abba miért vágtál bele?*

J. A.: Akkor még nagyon akartam színházat csinálni.

F. A.: *Úgy érted, hogy nagyon akartál színházban színházat csinálni.*

J. A.: Igen, ez így pontos. Minden alkalmat megragadtam, azt gondoltam, majd nekem sikerül. Nem sikerült. Úgy vállaltam el, hogy kértem egy háromhetes tréningre időt, megnéztem, mit tudok ezekkel a színészekkel csinálni. Ebben volt valami megtévesztő. Ami az előkészítő tréning idején történt, megtévesztett. Tudniillik az ismerkedés a színészekkel, ezzel az egész anyaggal - túl jól sikerült. A színészek oldottak voltak, mert a helyzet még nem kényszerítette őket; úgy érezték, hogy akármit lehet, mert még nem próbáljuk a darabot. Én meg azt gondoltam, hogy a darabot próbáljuk, és ők értik: ez az útja annak, ahogy én majd próbálni fogok. Nem értették. Azt hitték, két külön periódusról van szó: egy ideig felelőtlenül kísérletezgetünk, aztán jön a komoly munka.

F. A.: *Nem volt kivétel a színészek között?*

J. A.: Volt, volt. Csak hát abszolút érezhető volt, hogy rájuk zuhant a felelősség, most már egy „komolyabb" szakasz kezdődik...

F. A.: *Miket csináltatok például a gyakorlatok során?*

J. A.: Egész őrült dolgokat. Például amikor azt éreztem, hogy a színészek távol vannak egymástól, hogy nincs bennük komoly érdeklődés egymás iránt, akkor erre vonatkozóan csináltam gyakorlatokat. Egyik alkalommal a színpadon álltak a színészek, rendezetlenül, egyikőjük szemét bekötöttük, és énekhanggal kellett irányítaniok a bekötött szemű társukat. A játék szabálya az volt, hogy ha veszélyes hely felé közeledik, például mit tudom én, egy akadály felé vagy éppen a zenekari árok felé, akkor a ki-adott hanggal óvják meg őt a veszélytől, énekeljék el neki a vészhelyzetet stb. És megtörtént, hogy nem vettek annyi fáradságot, vagy nem volt annyi lelkierejük, hogy megakadályozzák társuk lezuhanását.

F. A.: *És ezt te végignézted.*

J. A.: Ezt én végignéztem, és lezuhant. Akár kezét-lábát törhette volna. Egyszerűen megmerevedtem, mert különben persze szólok, hogy állj meg. Nem voltam rá képes.

F. A.: *A gyakorlatokat improvizáltad?*

J. A.: Éreztem, hogy baj van a színészek közti kapcsolattal. Egyrészt ennek akartam utánajárni, másrészt meg akartam világítani előttük ezt a problémát, hogy a színpadon mennyire kézzelfoghatóan, mennyire létkérdésként jelenik meg.

F. A.: *Még milyen gyakorlat volt?*

J. A.: Naiv voltam, talán még naivabb, mint most, és arra számítottam, hogy a színpad olyan hely, ahol az ember legsajátabb hangjainak kellene megszólalniok. Különösen a *Varázsfuvolában.* Volt valami gyakorlat, emlékszem, hogy egy lány fekszik a tengerparton, ez volt az alaphelyzet, és áll mögötte három halász, akik kiemelték őt a tengerből. De a lány nem igazi lány volt, hanem sellő. A színésznek, aki a sellőt játszotta, az volt a feladata, hogy a lélegzetvételével, a hangjaival mondja el a helyzetét, mondjon el mindent erről a helyzetről: honnan jött, milyen az, hogy nem az eredeti közegében van, és céloztam neki rá, hogy ezek a fuldoklás hangjai. A három halásznak fölé kellett hajolnia, hogy a tekintetükkel segítsék. Ez a lány úgy volt elkönyvelve a társulatban, hogy semmi érzemény nincsen benne; ő viszont komolyan vette a helyzetet, s elkezdte mondani a sellő fájdalmát, annyira, hogy aztán nem is tudta abbahagyni. Egy szavak nélküli ária lett belőle, a halálfélelemnek és az elvesztett boldogságnak a fuldoklás hangjaival elmondott áriája. Én már szóltam, hogy elég, de nemis hallotta, teljesen elveszett a térben-időben, önmagában, és ez tartott, nem tudom, meddig, talán öt percig, talán fél óráig. Szóval ilyen történetek, események voltak ebben az időszakban. Talán megérezték, hogy én nem vagyok másra kíváncsi, mint arra, aki ott van. Érdekes, hogy manapság a színészek ezt értik meg a legnehezebben. Azt hiszem, ritkán tapasztalják ezt az érdeklődést, de ha egyértelműen érzik, akkor nagyon sokat jelent számukra. És ez felszabadította őket. Amikor viszont próbálni kezdtünk, ezt az egészet szinte rögtön elfelejtették.

F. A.: *Miért?*

J. A.: Mert nyilván sokkal erősebb volt bennük az a tudat, hogy most premier lesz, hogy fizetést kapnak, és reggel álmosak lesznek, és délután a gyerekért kell menni az óvodába... Szóval bejött az, hogy alkalmazásban vannak.. .

F. A.: *A Mosonyi Aliz által írt darab struktúrája megfelelt a te formai igényeidnek, amennyire emlékszem rá...*

J. A.: Annál is inkább, mert ketten írtuk Alizzal. Szóval nagyon is.

F. A.: *Mi volt a jó abban a darabban számodra?*

J. A.: Egyrészt hogy a Schikaneder-darabot munka közben megérthettem, mert addig nem értettem. Pontosabban, amit megértettem a Mozart-zenéből, azt megvalósíthattuk egy új szövegkönyvben. Mozart zenéje nagyon sokat segített. A kísérőzenét nekünk Sáry László írta, mert azt gondoltuk, hogy Mozart-zene nem lehet, az tautológia lenne. Egy mesejátékba, egy „gyerekdarabba" nem lehetett beleapplikálni a Mozart-zenét. De azt próbáltuk a színpadra tenni, amit a zenéből értettünk meg.

F. A.: *És mondd, valóban erre redukálható a részbeni kudarc oka, hogy fizetés és határidő?*

J. A.: Mert a színház üzem, s ez attól a pillanattól megnyilvánul, hogy a naptárban megjelenik a próbakezdés dátuma. Az üzem pressziója nagyon megnehezíti a felkészülést. Egyébként úgy tudom, hogy az előadás siker volt, a nézők, a gyerekközönség szerette. Én megszöktem a premierről, mert a próbafolyamat során lassan elbizonytalanodtam, hogy valamit nem jól csinálunk. De azért be kellett fejeznem a munkát, s épp a premieren értettem meg, hogy nem olyan mértékben volt igazam, mint gondoltam, és sokkal nagyobb mértékben igazam lett volna, ha hisznek nekem. Nem ismertek engem Győrben.

F. A.: *Kaposváron még nem zavart ennyire az üzemszerűség.*

J. A.: Kaposváron, különösen akkor, az emberek közti érintkezésben még volt valami könnyedség, ott liberális volt a „szellem", volt valami nyitottság. Más volta stílus, volta színészekben valami jó értelemben vett elegancia, várakozás. Lehet, hogy ez az idegen nem egy hülye, lehet, hogy nagyon jó lesz, amit csinál: ezt éreztem a levegőben. Győrben ennek pont az ellenkezőjét tapasztaltam.

F. A.: *Nem érezted a munka során, hogy jó meglepetések is érnek?*

J. A.: A jó meglepetés maximum az volt, hogy jöttek az ötletek. De annak, hogy ötleteim vannak, én nem tudok iga-

zán örülni. Nekem *az az* érdekes, *és* ezt *nagyon* ritkán tapasztalom, *sajnos, szó, ami szó,* lehet, *hogy az én* hibám *is,* mert talán túl *nagy* tempóban erőltetem *a* dol*gokat, vagy jövök* elő *a saját* ügyeimmel, *de az igazi öröm az, ha a színész* kitermel *az egészből, az* alapgondolatból *az én* hozzájárulásommal valamit. Szóval *hogyha* elkezd szabadon *élni.* Győrben, *sajnos,* ezt *nem nagyon* tapasztaltam, *nem éreztem a* természetes helyzetet *és hogy a színész* átélhető közegben lenne. Mondom, egy-két *színésztől és* egy-két pillanattól eltekintve nem folyt alkotómunka.

F. *A.: Győr és a Monteverdi Birkózókör között volt még valami?*

J. A.: Volt egy másik csoportom, de *az* inkább afféle pszichoterápiai munkaközösség volt. Egyszóval megkerestek emberek, *hogy* vezessem őket, csináljunk *együtt színházat.* Nagyon kedves emberek voltak, de *azt* éreztem, *hogy nem is* annyira színházat akarnak, inkább *mestert,* irányítót. *Vagyis a színházat* - ösztönösen, minden tudatosság nélkül - *a saját* problémáik levezetésére igyekeztek felhasználni. Lakásokon dolgoztunk *meg* másutt *is.* Nagyon érdekes dolgok történtek, *mégis* jellemző *az egészre, hogy már* egyetlen eseményre sem emlékszem. *Elég* zárt emberek voltak, *s így* folyton nekem kellett produkálnom *magam,* heteken, hónapokon *át, ami azt* jelentette, *hogy* helyzeteket *és* kapcsola*tokat* teremtettem, de *végül rá kellett* jönnöm, *hogy én* itt megoldok bizonyos emberi problémákat, de ebből *soha nem* lesz *színház.* Abban *az* időszakban történt *ez,* amikor *az* emberek kezdték *érezni, hogy* bajok vannak, akkortájt kezdett kialakulni *az az új szomorúság,* amely manapság *nagyon is* érezhető *a* hétköznapjainkban. Es *a* csoport *érzé*keny emberekből állt, akik *erre nagyon* erősen reagáltak.

F. *A.: Ahogy új filmedet, az Álom*brigádot *néztem, és felidéztem magamban A* mosoly birodalma *előadását, természetes módon feltűntek bizonyos átfedések. Eszembe jutott, hogy amikor a főiskolás vizsgafilmjeidet utólag egyszerre végignéztem, nagyon erősen láthattam bennük A kis* Valentinó *elemeit. Mintha A kis* Valentinóban *összeállt volna az, amit a főiskolás vizsgafilmekben végiggondoltál. Megfigyeltem, hogy nem félsz egy megtalált elemet a maga tisztaságában, új összefüggésben megismételni; sőt, teszed ezt valami rögeszmés ragaszkodással bizonyosfajta felismerésekhez, amelyek a tiéid. Azért említem az* Alombrigádot, *mert itt már a film maga arról szól, hogy színházat csinálnak. Tehát mintha összefutna a filmes pálya és a színházi pálya, mégpedig nagyon koncentrált módon. Ezt te hogyan látod?*

J. *A.:* Nem tudom, erről gondolkoz*nom* kellene. Mindenesetre valószínűleg *igaz...*

F. *A.: Akkor bontsuk két kérdésre, amit mondtam. Az egyik: a mániákusság. Tehát: tudod-e tagolni a fejlődésedet, az alakulásodat a mai napig? Vegyük A* mosoly birodalmát *a legutolsó befejezett produkciónak. A másik pedig az, hogy a színház mint forma és a film mint forma, s talán vegyük ide az írást is mint önkifejezési formát: ezek hogyan futnak össze?*

J. *A.:* Nem látom pontosan *az* utat. Ez *a* tagolatlanság, *azt hiszem,* elég jellemző *is arra, amit* csinálok, mert - *bár* lehet, *hogy ez kissé* misztikusan hangzik - *én* állandóan *azt érzem, hogy semmit sem* tudok. Ezzel *függ össze a* színházhoz való vonzódásom. Ahol *is azt* látom *kife*jezhetőnek, *hogy az* ember *itt van. Es* ennél többet szerintem nem is *nagyon* tudunk mondani. *Ha szerencsém van,* akkor *ez az érzés, ez a* világállapot kiterjed, tagolódik *és formát* kap. *Ha nincs* szerencsém, akkor bennem marad. *Attól* tartok, *hogy* ezen az alapélményen nem is tudok túljutni. *Es a* színházban ezt mondom el. Akkor *is, ha nem* látszik, *ha* helyenként túl rafinált *a forma, ha gyanúsan* sok *a* politikum benne, habár, *ez nem* ellentmondás, mert *az* itt-tartózkodásunkhoz hozzátartozik *a* politikum. *A színház azért* mágikus *tér* nekem, mert ott minden áttétel nélkül, *ha* szabad *így* kifejeznem *magam,* erről muzsikálhatok.

F. *A.: De ha, mondjuk, egy normális színházban bemutatják a Cyranót vagy a Szeget szeggelt, ott mi történik?*

J. *A.: Ott* erről *szó sincs.* Amikor *ren*dezni kezdtem, *ez* most *már* világos *szá*momra, *nem hivatásos* színházban *akartam* rendezni, hanem el akartam jutni *a* színházba, ebbe a térbe, *ahol ott áll az ember; s* könnyen lehet, hogyha *én* látok olyan színházat, amilyennek *a* Brookét mondják, *vagy* Mnouchkine-t, *vagy Gro*towskit, *vagy* azokat *a* japán dolgokat, amikhez *én nem* jutottam el, akkor *nem is* csináltam volna színházat. *Vagyis* azért vágtam bele, mert volt bennem *egy érzés,* anélkül *hogy színházzal* bármikor *is* elméletben foglalkoztam volna.

F. *A.: Azt olvasom* Levél *a Balázs* Béla Stúdió *tagságához című, 1976-os keltezésű kiáltványodban, hogy „ne szégyelljük tehát ócska operettek szerzői instrukcióit vagy kocsmai beszélgetések ellopott töredékeit »Drámai Művé« összemontírozni, mert ha ennél még ezerszer többet merünk, akkor is csak bátortalanul tapogatózunk!" A* Szélvihar *című Dobozy-drámában élsz ezzel a hat vagy nyolc évvel korábban felvetett ötlettel. Mert végül is ez egy ötlet. Ebből arra következtetek, hogy ez benned egy nagyon határozott formai elem. Ezt értem rögeszmén, az ilyen formacsírákat. Tehát: szerzői instrukció mint drámai anyag. Ez mit jelent?*

J. A.: Nem *tudom,* ennek *utána* kel-lene *nézni.* Lehet, *hogy...* Tényleg. *Tényleg!* Ez benne *van a* Dobozyban.

F. *A.: Nagyon jó, hogy nem gondoltál erre, hogy nem volt tudatos benned; mégis azt tartom lényegesnek, hogy vannak benned bizonyos formacsírák, bizonyos elképzelések, amelyek állandóan működnek, öntudatlanul - vagy nem is öntudatlanul?*

J. A.: Nem tudom, *mi hogyan* működik.

F. *A.: Miért fontos az instrukció mint drámai anyag? Előbb fontosnak tartod, hogy elméleti síkon beszélj erről, majd meg is csinálod, és működik. Es nem azért működött a* Drámai eseményekben, *mert az ötlet olyan jó, hanem mert jól volt megvalósítva: megtörtént valami ebben az előadásban, ami csírájában már korábban megvolt benned. Számomra azonos értékű ezzel a színpadon szétszórt üvegcserepek zaja, ami elnyomja a szöveget, vagy azért, mert rossz a szöveg, vagy azért, hogy érzékeljük, milyen az, amikor nem lehet jól hallani egy szöveget, és ezért puszta „szöveggé" válik; vagy azonos értékű az, ha egy sellőnek artikulálatlan sóhajokkal kell valami artikuláltat közvetítenie. Tehát mintha az artikulált és az artikulálatlan között volnánk, mintha azokat a pontokat keresnéd, ahol az artikulált és az artikulálatlan közötti mezsgyén valamifajta új artikuláció születhet. Ez így nagyon teoretikusan hangzik... Arra szeretnék kilyukadni, hogy a magányos meditáció éveiben, amikor a gyakorlatban még nem foglalkoztál színházzal, felhalmozódott benned sok minden... Amit most megvalósítasz. Azt mondtad például, hogy törpékkel kellene megcsinálni a Romeo és* Júliát. *Ez is egy ötlet. Vagy statisztákkal megcsinálni egy operettet vagy egy Shakespeare-drámát, és a hivatásos statisztákkal főszerepeket játszatni. Ez mi? Ez milyen irány?*

J. *A.:* Nézd, *a* drámairodalomban, *és itt vegyük* azokat, akik érdekesek *szá*munkra, *tehát a* klasszikusok, *a régiek, Csehov műveit,* amelyekben *nagy* erőkkel, *szinte* tektonikus erőkkel préselődik

össze az élet, szinte azt lehetne mondani, hogy feldolgozhatatlan erővel adja elő magát az élet. Soha nem tudtam elképzelni, hogy ez a fokozhatatlan és mármár érthetetlen gazdagság, amit Shakespeare-nél vagy Csehovnál látunk, megközelíthető azzal a mindennapi közvetlenséggel, azzal az öntudatlan esetlegességgel, ami az utóbbi pár száz évben divat. Szinte mindegy, hogy kiről van szó, melyik korszakról, most, nyolcvan vagy száznyolcvan évvel ezelőtt rendezték az előadást, amiről beszélünk, ezt a mentalitást valahogy felelőtlennek és gyerekesnek tartom. Eretlennek tartom. Ahhoz az életerőhöz és komolysághoz, mondjuk, ami Csehovnál megtalálható. Nem értették meg, hogy miről van szó. Ahhoz a formagazdagsághoz, ahhoz a képhez, ami az életről ezekben a drámákban megjelenik, elégtelen az az apparátus, ami hagyományosan, jobb vagy rosszabb, sikerültebb vagy sikerületlenebb változatban látható. Tehát először is az apparátus, amit eddig senki sem vett komolyan. Mit értek ezen? Például hogy az emberi hang sokkal több mindent hordozhat, mint ahogy általában alkalmazzuk, több rejlik benne, ezerszeresen több, mindig is így éreztem. Ha az ember hallja az élet hangjait, akkor erről lehet némi benyomása. De vizuálisan is, a különböző elemek egymásra hatásában is milliószor többet tehetnénk, hogy valamennyire megközelítsük azt az apparátust, ami a szövegben rejlik. Mindenekelőtt tehát át kellene gondolnunk, milyen lehetőségeink vannak, milyen dimenziók léteznek, milyen hangszerek állnak rendelkezésünkre az emberi szerkezetben, és aztán megtanulni játszani ezeken a hangszereken. Ha az ember egy kicsit belegondol, minden valószínűség szerint elkeseredik, mert úgy látszik, e téren alig-alig történt valami. Valóban szimfonikusan kell felfognunk az apparátust és a mozgást, a szöveget, a hangzásvilágot, és meg kell tanulnunk bánni velük és kifejleszteni őket. Az egész emberi személyiségről beszélek, az intellektusról, a fizikai apparátusról és így tovább. De akkor még nem beszéltem a rendezésről, mindezek összehangolásáról. Ezért végtelen nehéz és hosszú az út. Az egészet ahhoz az állapothoz lehetne hasonlítani, amikor egy gyerek elkezd hangszeren tanulni vagy a saját énekhangjával dolgozni. Olyan komolyan kellene venni a mozgással, a testtel, az orgánummal való munkát, ahogy a hangszeres zenészek vagy az énekesek veszik a maguk munkáját. Nagyon kevés az, amit egy színházon belül, mondjuk, én megvalósíthatok. Egy nemzedék a hangszeres tudásnak csak az alapjaiig juthat el. De legalább el kell kezdeni.

F. A.: *Véletlen-e, hogy a Monteverdi Birkózókör első bemutatkozása egy haiku műsorral, egy haiku sorozattal történt?*

J. A.: Most, hogy ilyen jó pillanatban kérdezed, persze nyilvánvaló, hogy nem véletlen. Így visszapillantva, úgy látszik, hogy átgondolt és jól felépített módszerről van szó. De nem így történt, csak szerencsém volt, hogy jól kezdtem el. A haiku lehetőséget adott arra, hogy valóban az elemeket vegyük sorra, hogy komolyan dolgozzunk, és hogy tényleg elemi megnyilatkozásokat tegyünk egymás mellé.

F. A.: *Mit értesz „elemin"?*

J. A.: Nehéz lenne így meghatározni. Vulgárisan azt mondanám: azt, ami nagyon kevés, a lehető legkevesebb, egy megnyilatkozás, ami tovább nem bontható, miközben a maga helyén az érzés szempontjából teljes értékű. Tehát minél egyszerűbb, minél élesebb formára redukálni a megnyilatkozást. Mint amilyen a haiku költészet is. Vagy mint a kardvágás. Őrült ötlet volt, hogy szcenírozni lehet ezeket a költeményeket, és teljesen véletlen, hogy benne rejlett az, amit elképzeltem: hogy ezek a költemények színpadi megnyilatkozások legyenek.

F. A.: *Eredetileg nem szántátok bemutatásra.*

J. A.: Nem, nem szántuk. Jó alkalomnak éreztem, hogy a színész maga gondolja el a lehetőségeit, és hogy a szöveg és a szöveg ereje, a szöveg sajátos önformálása ihlető módon hasonló metódusra kényszerítse a színészt.

F. A.: *És hogyan szóltál bele egy ilyen haiku produkcióba?*

J. A.: Nem szóltam bele, csak olyan módon, ahogy az ember utólag meghúz egy szöveget: kiiktattam azt, amit mindnyájan evidens módon fölöslegesnek tartottunk. Másképp nem szóltam bele. Talán csak annyiban, hogy utólag módosítottuk az arányokat, eltúloztunk bizonyos elemeket, másokat háttérbe szorítottunk vagy elhagytunk. A koncepciót, az elgondolást, a haikura épített játékot mindig a színész hozta.

F. A.: *Színészek ezek, akikkel te dolgozol?*

J. A.: Akikkel dolgozom, komolyan veszik, hogy én, aki éppen ilyen vagyok, most itt állok a megvilágított térben, történik velem valami, elmozdul körülöttem a levegő, élek, vagyok, hozzáérek valaki máshoz, az rám néz, most éppen ilyen és ilyen a tekintete, érzem a bőré-nek a melegségét, a közelségét stb. Es az a feladatuk, hogy ne szokják meg ezt az érzést, ne lépjenek túl rajta. Sajnos, ezt nagyon nehéz elérni. Iszonyatos idegfeszültség kell hozzá, mert az a termékeny állapot, amikor eltökélten és rettentő fényességgel, a fényesség erejével átjár mindenkit a MOST, de ugyanakkor a játékosság elengedhetetlen ebben a munkában. Tehát az a dolgunk, hogy állandóan átengedjük magunkon a tudatosságnak ezt a magasfeszültségét, s közben könnyedek legyünk; ez valóban képtelen feladat, mégis ez a feladat.

F. A.: *Milyen lehetőségek közül választottad a Dobozy-drámát?*

J. A.: Nem nagyon voltak darabelképzeléseim. A színészek rám szóltak egy idő után, egy év vagy háromnegyed év után, hogy most már kellene valamit csinálni. Tulajdonképpen meg is vádoltak, hogy én vég nélkül csak kísérleteznék, amiben van valami. De akkor megálljt mondtam magamnak, és utánanéztem, milyen darabban lehetne az addigi munkánkat összegezni. Véletlenül kezembe került a Dobozy, ez a drámai szöveg, amely ugyanakkor kulturálisan értelmezhetetlen. Az ellentmondás megragadott. Elkezdtem gondolkodni rajta, hogyan lehetne ezt a szöveget, amely közben tele van velünk kapcsolatos történelmi elemekkel, fragmentumokkal, univerzális értelemben láthatóvá tenni.

F. A.: És A félkegyelmű?

J. A.: *A félkegyelmű* is felmerült, mert az a szöveg akkoriban nagyon közel volt hozzám; foglalkoztatott ugyanis a gondolat, hogy írok egy Jézus-regényt. Tehát közel állt hozzám *A félkegyelmű*, de szerencsére nem vágtam bele, hogy színre vigyem. *A félkegyelmű* olyan feladat, hogy az csak végeredmény lehet, ha én egyszer megcsinálom.

F. A.: *Azért mind a két előadás elég passiójáték-szerű lett.*

J. A.: Igen, ez furcsa. Ez a dolgok természete: ami a legfontosabb, az csak a háttérben, mint alig hallható kíséret van jelen. Hát ez összefügg a világképemmel.

F. A.: *Amikor A* mosoly birodalmát *csináltad, már megvolt a* Drámai események. *Az újban mintegy reflektáltál arra, ami az előzőben megszületett, sőt, úgy érzem, egyes pontokon bizonyos kontrapunktika is létrejött. Ezt hogyan élted át*

a munka során? Van egy nagyon jó alapszemléleted: azt mondod, hogy az ember itt van, így van, ilyen. De ha diakronikus módon nézem a dolgokat, akkor fejlődést vagy épülést látok a formán belül. A haikut felfedezem a Dobozyban, a Dobozyt felfedezem A mosoly birodalmában.

J. A.: *A mosoly birodalma* egészen elképesztő körülmények között született. Volt ugye egy egyszerű szövegkönyv, Mroiek Rendőrségének első felvonása, annak is az első fele, az is meghúzva és máshonnan vett szövegekkel applikálva, de mégis, terjedelmét tekintve, meg egyébként is egyszerű szöveg, amit megfelelő oratóriumlibrettónak véltem. Igazából semmi mással nem foglalkoztunk a próbaidőszak négyötödében, mint hogy betanítsuk a zenét, ami közben alakult, a próba során. Tehát egészen az utolsó pillanatokig úgy nézett ki, hogy álltak a gyerekek, és tanulták a szöveget. Nekem ez tulajdonképpen tökéletesen elég lett volna, végeredménynek is, de megjegyzéseket hallottam innenonnan, hogy azért ez mégsem színház, mert a színházban mozognak is az emberek. Engedtem a kívülről jövő hatásnak. Egészen minimálisan kicsit megmozdítottam, de alig láthatóan az elemeket, a színészeket, akik a próbaidőszak végére már teljes mértékben megértették a zenét és hogy ez a szöveggel együtt mit fejez ki. Szerintem az előadás végső formájában sem mond többet, sőt talán egy kicsit bőbeszédű és művészies ahhoz az ősképhez képest, amit én eredetileg láttam. Szóval a Melis Laci, aki a zeneszerző volt, végig ott járkált mögöttem, és egyre idegesebb lett, hogy mikor lesz már ebből színház, miközben én folyamatosan azt éltem át, hogy ez már az. Nekem megfelelt, ahogy ott állt az Erzsi vagy az iksz és ipszilon, és elénekelte a dolgot. Már minden megtörtént, később csak rafináltabb lett a forma. *A Drámai eseményekhez* szerintem úgy viszonyul ez a darab, főleg eredeti állapotában, hogy hátat fordít neki. Abban az értelem-ben, hogy azok az eljárások, amelyek ott megnyilvánultak, zárványszerűen megvannak a színészben, aki formai értelemben arról beszél, hogy higgyétek el és képzeljétek el, hogy itt van bennem ez és ez a forma.

F. A.: *Ehhez képest nagyon sokat változott az előadás, sőt már a bemutatóhoz képest is változott.*

J. A.: Vanitatus vanitas - ez az egész, ahogy alakult. Ül az ember a nézőtéren, és érzi a „lukakat" az előadásban, azokat a pontokat, amelyek nincsenek eléggé kidolgozva vagy üresek.

F. A.: *És ha végig csak álltak volna?*

J. A.: Akkor az egész minden aktuális forma visszavonása lett volna. Hozzá kell tegyem, hogy ha az az intenzitás, ami egyik-másik színészben megvolt, vagy ami mindig megvan bennem, érezhető lett volna a színpadon, és meglett volna a garancia, hogy mindig érezhető lesz, akkor talán nem engedek a kívülről jövő hatásnak. Mert ez az alap, ez a csönd, ez a nirvána, hogy így mondjam, a színésznek ez a minden kifejezést önmagában megtartó csöndje, ez ha fizikailag, „pszichoszomatikusan" jelen lenne, akkor nem rendeztem volna tovább a darabot. Ez a megmutatkozás nélküli belső kifejezés vagy önmagában nyugvó kifejezés, ez az autentikus. Különösen ha a zene segíti.

F. A.: *A zene számodra mit jelent a színházban?*

J. A.: Általában mit jelent? Nem tudom. Mindig csak akkor tudok valamit a színházban is, ha egyszer már megcsináltam.

F. A.: *Vegyük megint az* Álombrigádot. *Ott nagyon gyakori az a fajta zenehasználat, ami A* mosoly birodalmában *van. Sőt, az a fajta éneklés vagy prózai szövegmondás, miközben egy női hang ugyanazt a szöveget majdnem ugyanakkor énekli. Vagy barokk zene kísér egy nagyon leromlott nyelvű dialógust... Megint arra utalok, hogy van valami, amit nem kötelező megfogalmazni mint koncepciót, de mégiscsak van valami a zenével...*

J. A.: A zene, ha tényleg erről van szó, olyasmiről beszél, amiről a színház kell hogy beszéljen. *Az* Álombrigádban például perceken át hall az ember egy majdnem követhetetlen locsogást prémiumról, brigádról, szereplésről, nagykalapácsról meg hasonlókról, s egy idő után nem is tudja követni, mi történik. S a filmen abból a szájból, amely ezt a sok, alig követhető, de nagyon is a mindennapjaink szörnyűségét idéző dolgot mondta, egyszer csak zene jön ki, női hang énekel. Azt hiszem - ha most esztétikailag nézem - ebben az élmény rejlik, amit mindnyájan tapasztaltunk már, csak lehet, hogy nem tudatosítottuk magunkban; az, ahogy a másik embert látom, mondjuk, ahogy lehajol az utcán, megköti a cipőfűzőjét, iszik egy pohár vizet, elkezd köhögni, ilyesmi, vagy látok valakit beszélni, s egy idő után nem is érdekel, mit beszél, inkább azt figyelem, milyen alkat, kikből van összegyúrva, kik lehettek a szülei, hol készült ez az anyag, ugyebár Ibériából és Lappföldről is jöttek gének, meg Keletről is, szóval elkezdem így nézni ezt az embert mint anyagot, ő meg közben mondja a sok marhaságot. Erről szól a zene, ezt az érzést akarja felkelteni. Ezek teátrális eljárások, s a filmjeimben kerülő utakon érvényesülnek, de a színházban nem kell olyan rafináltnak lenni, a színház éppen az a hely, ahol sokkal magától értetődőbben erről lehet szó.

F. A.: *A munkáidban még nagyon sokféle módon van jelen a zene. Először is nyilvánvaló, hogy nálad a zene élő zene. Ott keletkezik az előadás terében. De a zene nagyon sokféle utalást hordozhat magában ezen kívül is.*

J. A.: Jó, van emögött bizonyos kultúrkritikai fájdalom, hogy elvesztettük a régi jó időket, erre szolgál a barokk zene, meg mindenféle más ehhez hasonló, de amikor igazából magaménak érzem a zene használatát, ott arról van szó, hogy az emberi organizmusról beszél. Egy olyan nyelven, ami közel van, ami magának az organizmusnak a nyelve.

F. A.: *Mondok egy példát. A* Kyrie eleison *és a* Jaj, de jó a habos sütemény *együtt hangzik el A* mosoly birodalmában. *Ez mi?*

J. A.: Ez apokaliptikus élmény, jellegzetesen és történelmi analógiákra gondolva, semmi mást nem lehet erre mondani, mint az apokalipszis élményét.

F. A.: *Az* Álombrigádban *egyszer csak megjelenik Vámosi, és elénekli a* Járom az utam *című slágert, egy éjszakai, neonfényes, csupa bucka, csupa árok lakótelepen.*

J. A.: Hogy én ezt az apokaliptikus élményt visszaadjam, erre nekem jó Bach is, jó a Vámosi-féle *Járom az utam* és a kettő együtt hangzása is, de végső értékükben ezek azt mondják, hogy *ez az ember hangja* volt, szerintem. Lehet, hogy rosszul ítélem meg. Ezeket a válaszaimat tényleg fenntartással kell kezelni, végül is én igazából nem tudhatom, mi ez.

F. A.: *Nagyon fontos a munkádban, hogy a munka nagy része figyelésből áll. Amikor láttam, ahogy rendeztél...*

J. A.: Azt hol láttad?

F. A.: *Például láttam a gyakorlatokat. Kitaláltál egy gyakorlatot, hogy valaki a keze melegével mozdítson meg valakit, anélkül hogy hozzáérne. Nagyon sokszor úgy éreztem, hogy közbe kéne szólni, mert rosszul csinálják, te azonban meglehető-*

sen sokáig tudtad szemlélni a „helytelen" változatot is, anélkül hogy beavatkoztál volna. Az a győri színész se véletlenül esett a zenekari árokba. A figyelemnek van egy ilyen közönyhöz hasonló passzivitása, ami tulajdonképpen végső fellebbezés a figyelemhez, a nem beleszóláshoz. Tehát úgy beleszólni, hogy nem szólni bele. De emlékszem egy másik esetre is, amikor A mosoly birodalmát *felújítottátok, Ofotért-fotókat nézegettetek.. .*

J. *A.: És* rekonstruáltunk.

F. A.: És rekonstruáltátok, ki-ki amit kiválasztott magának. Az eredmény némileg emlékeztetett a haikura. Végül is ez egy definiálható formai lépés. Miért volt erre szükség? Miért nem lehetett ágy hagyni A mosoly birodalmát, *ahogy a Műcsarnokban volt, miért kellett elővenni az Ofotért-fotókat?*

J. *A.:* Már *a* Műcsarnokban *is meg*volt... Csak *még* kidolgozatlanul, mert kevés volt *rá az idő. Maga az* Ofotért-fotó *úgy* került *az* előadásba, *hogy a* mozdulatlanságot, amiről *az* előbb beszéltem, *meg is* akartam *hagyni,* szcenírozni *is* akartam. *S az az* alapélményem ezekről *a* fotókról, *hogy a maguk* lehetetlenségé-ben, esetlegességében *nagyon is végzet*szerűen magukon hordozzák *a világállapotot.* Érdekes formának ígérkezett (kérdés, hogy mennyire tudtuk megcsinálni), *hogy e* véglegesen megformált elemeken, *a* rokokó ruhán *és a* kiszámított beállításokon *átüt* valami *nagyon* naturális. Erezhető, *hogy* ezek élettöredékek? *Ezt neked kellene megmondani.*

F. *A.: A töredékszerűség érezhető volt, a pillanatok intenzitása fantasztikus volt számomra. De azt hiszem, ez végül is olyan finomság, amit nem lehet számon kérni, és a jelmezek rendkívüli módon irányítják az ember képzeletét. Az a csoportkép, a seggbe rúgás és a magyar népitáncos óraműszerűen ismétlődő tablója sajátos színpadi képződmény. A legtöbb néző számára talán itt tört meg igazán a rokokó stilizáltság. Ebben a jelenetben nagyon durva cselekvések történnek, amelyek már formájukban erősen ellentmondtaka viselt jelmezeknek (kivéve az óraműszerűséget), de ez a durvaság és darabosság ugyanakkor élesen kezdődött, és hirtelen egyszerűséggel zárult le, ez volt benne az eredeti: megint csak nem az ötlet, hanem az elképesztő színpadi pontosság, ami az „ostoba ", „durva" mimikával konfrontálódott. Született egy végtelenül gondosan megkoreografált jelenet az idiotizmusról, ami méltán fakasztott nevetést. Ám én azokra az elemekre kérdeznék rá, amelyek mégsem olyan spontán bukkannak fel, mint ahogy mondod. Látszólag megfogalmazhatatlan, mi történik, ami-kor próbálsz, mintha nem lenne benned előzménye, úgy értem, formai, objektív előzménye. De van. Ezért idéztem a kiáltványt. Ha el is felejted, vagy azt hiszed, hogy elfelejtetted, nagyon sok elem már kész volt benned, anélkül hogy megszülettek volna maguk az előadások. Mintha az elemek önálló életet élnének. Különösen ha azt a hetvenhatos kiáltványt tovább olvasom. Azt írod:* „Ne felejtsük: .. .»megpróbáljuk elölről kezdeni *az egészet«!* Akkor *hát* töröljük *ki az* emlékezetünkből *a* klasszikusokat? Igen: töröljük *ki az* emlékezetünkből *a* fantomokat, *és* próbáljuk *meg őszintén* elgondolni *a* végletek» koegzisztenciáját«, kíséreljük *meg* elgondolni ezt *a két dolgot együtt:* Csehov *és egy* betanított gépkezelő; Shakespeare és a vállalati demokrácia; Moliére és *a* jégbüfé... Es *ha* erőfeszítéseinket siker koronázta, akkor *sokáig* tanácstalanságot érzünk, de - »megpróbáljuk elölről kezdeni *az egészet, hogy* korunk *igazi arca* előtűnjön *a* Színház tükrében« - *és azt* mondjuk: Elképzelhető, *hogy egy Csehov-mű úgy* szólaljon *meg, hogy egyet*-len *sor sem* marad *meg az* eredetiből - *és mégis* megszólal *az egész, sosem* tapasztalt erővel *és* megdöbbentő hitelesség*gel. . ." Nyilvánvaló, hogy ez így közvetlenül nem megy át soha. De minden mondatodat csatolni tudnám egy-egy megvalósult formához.*

J. *A.: Ahogy* ezt olvasod, *az* jut *eszembe, hogy nem* arról *van szó, hogy nem* tartom lehetségesnek Shakespeare *vagy Csehov* előadását, *vagy* akár *hogy én rendezzek* ilyet, de mindenesetre az *egyszerűbb út az, ha magát a szöveget is egyszerűbbnek képzeljük el vagy* alkotjuk *meg,* mert *csak így* érhetjük el, *hogy színházi* eszközként elemi megnyilvánulásokat rendeljünk természetes módon *a szöveghez.* Félő, *hogy ha az* ember *egy Shakespeare*-monológ erejének és költészetének akar eleget tenni, akkor alul marad. Húsz év munka kell *ahhoz, hogy* megkö*zelítő* erővel *megszólaljon egy* ilyen mű. Egyszerű feladatnak elemi eszközökkel eleget lehet tenni - erről *van szó.* Es le*het, hogy az* operához, *a* zenei *műfajhoz, az* oratóriumhoz *is* azért jutunk el, mert *egy* közepesen *erős szöveghez* segítségül kell hívnunk *a zenét is: hogy* kielégítsük *és* feltárjuk mindazt, amit *a szöveg* impli*kál.* Mindenesetre *az én* utam *az, hogy* mozgásban *is,* hangban *is,* minden *di*menzióban, *ami* közvetlenül *a* színésszel kapcsolatos, eljussak *a* lehetségesig; *és ha* jól látom, épp ezt *a* területet mostanában elhanyagolják. Nem tudom, Távol-Keleten hogy áll *a* helyzet, mert nincsenek ismereteim, de attól tartok, *hogy* ott, *a* hagyomány miatt, ebből *a* szempontból rendben vannak *a* dolgok. Minimális *a szöveg, és* kevés szöveggel kell sokat elmondani.

F. *A.: Van valami elképzelésed arról, hogy mit fogsz most csinálni a csoporttal?*

J. *A.: Az a* tervem, *hogy egy* evangéliumot. Ebben mostanában elég otthon *vagyok, és azt* hiszem, *az* idők *is* elég hasonlatosak *ahhoz,* amikor *az* evangéliumok születtek. *Így érzem.* Tényleg *így érzem.*

E számunk szerzői:

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

FORGÁCH ANDRÁS író

GABNAI KATALIN
a Népművelési Intézet főmunkatársa

GÁBOR ISTVÁN újságíró,
a Magyar Nemzet munkatársa

GERGELY GÉZA rendező,
a marosvásárhelyi Színművészeti Akadémia tanára

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

POSSONYI LÁSZLÓ író

RÓNA KATALIN újságíró,
a Film, Színház, Muzsika munkatársa

SZAKOLCZAY LAJOS újságíró, a
Kortárs munkatársa

SZŰCS KATALIN újágíró, a Kritika munkatársa

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszékének adjunktusa

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN

Arcok és szerepek a Csirkefejben

A Csirkefej bemutatása a Katona József Színházban nemcsak e magyar dráma színpadi megszólalása miatt örvendetes, hanem azért is, mert maga az előadás is ritka színházi eseménnyé emelte Spiró György jelentős drámájának színre vitelét. Az előadás azt az érzést keltette, mintha a rendező, Zsámbéki Gábor, a színpadképet megalkotó tervező, Khell Csörsz és a színészek valamennyien régóta eset- és helyzettanulmányokat folytattak volna a *Csirkefej* nyugtalanítóan hiteles, illúziók nélküli előadására, amelyben különösen fontos szerepet kaptak az egyes alakok pontos és mélyreható játékelemzései. Spiró György magányos és eldurvult, primitív, az ösztönök szintjén létező hőseit egyenként és együtt igen magas művészi színvonalon és minőségben teremtik meg a Katona József Színház színészei.

Papp Zoltán (Tanár), Gobbi Hilda (Vénasszony) és Bodnár Erika (Nő) a Csirkefejben

A Vénasszony: Gobbi Hilda

„Cicamica, cicamica, macskuszka, kssz, kssz" - mennyi szeretet, kedveskedő barátság van a hívogatásban, ahogy a Vénasszony már a kapualjból szólongatja az állatot. S micsoda ellentmondás, mégis természetes állapot, ahogy a kezében lógó szatyorból csöpög a vér. S ott a macska is, a porolón - fölakasztva. De a Vénasszony még nem látja. Ismételgeti a magáét: sort állt a macskaeledelért, még friss, bár nem volt rendesen mélyhűtve, de meg is szagolgatta, s micsoda sor állt, és ő még imádkozott is, hogy jusson. Mennyi szeretet van a hangjában, menynyi jól ismert, ember híján állatra pazarolt szeretet. Mintha az állat értené a történteket, mert érződik a szavakból, ő az egyetlen, akihez-amihez érdemes szólni, mert még figyel, neki még szüksége van a Vénasszonyra. De csak vészjósló csönd felel a Vénasszony szavára. Aztán körbenéz, és meglátja a macskát. A porolón. Élettelenül lógva. A színésznő egy pillanatig dermedten áll, aztán fölüvölt, torkából artikulálatlan kiáltás szakad föl, minden ízében remegni kezd. Kétségbeesett, ügyetlen mozdulatokkal rángatja, tépi a madzagot, amely alig engedelmeskedik remegő kezének. Végre ölbe kapja a macskát, és berohan vele a földszinti lakásba. A házat egy ideig még szinte rázza az üvöltés, majd egyszerre elcsöndesül minden.

Amikor újra előkerül, sírva kopog szomszédja ajtaján. Összefüggéstelen szavakkal kezdi, zokogó beszédéből nehezen kerekedik ki a fájdalmas panasz: „Most én mihez kezdjek a napjaimmal?!" Zokog, zokog és átkozódik. Gobbi Hilda játékában annyi a fájdalom és a tragikomikus szenvedély, hogy máris pontos képét adja a Vénasszony életformájának, magányos, magába fordult sorsának.

Aztán a furcsa-fájdalmas temetés. A Vénasszony fején fekete kendő, karján a döglött macska. Tétova szavak, mozdulatok. A macskát el kell ásni, a szomszédnő is azt mondta. A Vénasszony ásni kezd az udvar közepén, nehézkes mozdulatokkal, fáradtan. De amikor a Közeg segítségére sietne, durván arrébb löki. Neki nincs szüksége senkire. Ez az ő gyásza, az ő temetése. Aztán még egyszer fájdalmasan magához öleli a macskát, megsimogatja, megcsókolja, és berakja a frissen ásott gödörbe. Rásöpri a földet,

elsimítja. Mormogva imádkozni kezd. Búcsúzik.

De a búcsú így csöndben nem ér véget. Újra a házba siet. Egy tányérral, a csirkefejekkel és baltával tér vissza. Őrjöngve csapkodja a már fölengedett, de nagyrészt még összefagyott csirkefejeket. Aztán dühöngve, ordítozva tapossa a földbe. Vér mindenütt - a kezén, a baltán, a földön. Mint aki megzavarodott, mint akinek örökre kicsúszott a lába alól a talaj, úgy vágja magára véres kézzel az ajtót.

Tétován tér vissza. Az udvaron újra csönd mindenütt. Először a Nő lakása előtt toporog, utóbb meggondolja magát, mégis a Tanár ajtaja elé megy. Benne több a bizodalma. Kopog, s amint kinyílik az ajtó, máris mondja, mint akinek beszélnie kell valakihez. Most már nyugodt, de ömlik belőle a szó. Mint aki fölszabadult, tán megszabadult a kény-szerű, maga választotta köteléktől. Keresi a szavakat, mint aki nem tudja, megkérdezheti-e, hogyan kérdezze meg, de aztán valahogy mégis kilöki: van Isten? Tétován, keresve a szavakat magyarázza, meséli elrontott életét, magányát, félelmét, vélt és igazi bűneit. S ez már a „megvilágosodás", a megtisztulás, a visszhangtalan jókeresés útja, amit Gobbi Hilda a macskahalál megrázkódtatásának sokkja után a megtisztulás, a segítő-kész élet iránti vágy hitével játszik el. Ahogy ösztönösen kutatni kezdi a jóság lehetőségeit, megvalósításának útjait, módjait, egyszerre változik meg sápítozó személyisége, s fordul át tán-még-lehet-valamit-tenni aktív, „alkotó" magatartásába. S tudnunk, éreznünk kell, és Gobbi Hilda ennek érzékeltetésében nagyon tisztán, pontosan fogalmaz: bármenynyire is naivak és primitívek a Vénaszszony útkeresésének formái, változatai, bármennyire is túlegyszerűsítettek önmaga kérdésére adott válaszai, mégis már a fölvetés is új minőséget, annak kutatását jelenti. Imigyen emelkedik a Vénasszony környezete fölé. Gobbi Hilda e viszonylatokban az ellentétekből formált érzelmekben és a naiv primitív értelemben teremti meg a Vénasszony alakjának teljességét. Azt az embert, aki a se nem jó, se nem rossz létezéstől, a sorscsapástól, a vinnyogó önsajnálattól, a gyűlölködő őrjöngéstől eljut a jó és rossz okát primitív „moralizálással" kutató és a jóság csöppnyi lehetőségét is szenvedélyesen vágyó és akaró magatartásig. Alakítása imigyen válik őrületig formált kitöréseiben éppúgy, mint helykereső csöndjeiben egyszerűvé és tárgyilagossá, szikáran tömörré.

Milyen egyszerű, őszintén örömteli találkozása a Sráccal. Ő az, aki nem sejt semmit, hogyan is gondolná, hogy a gyerek, akit egykor etetett, nevelgetett, akire épp most akarja ráhagyni vagyonkáját, bútorát, akasztotta föl a macskáját. Menynyire nem érti, hogy a szomszédok miért nem akarják aláírni a végrendeletét. Miért nem akar tanúskodni senki. Milyen naiv és ártatlan!

Biztosan ugyanígy csodálkozik akkor is, amikor ráemelik a baltát... S bizonyára nem érti, mi történik körülötte. Miféle világ az, amelyben két kamasz baltát emel egy öregasszonyra, miféle bűnökért lakozik ő ilyen undorító véggel . . . Aztán még egy utolsó jajkiáltás és bevégeztetett. A Vénasszony földi útja véget ért. S Gobbi Hilda úgy játszotta el ezt a sorstragédiát, hogy nem ez a brutális vég teremtette meg Vénasszonya tragikumát, hanem az az út, amelyet szemünk láttára végigjárt. Halála aligha ad számára és számunkra, nézői számára katartikus megtisztulást. Csak a valósággal való szembenézés s általa a tevékeny élet teremthet megtisztulást. Ezt sugallja Gobbi Hilda minden szava, csöndjei, minden gesztusa s játékának minden mozzanata.

A Srác: Varga Zoltán

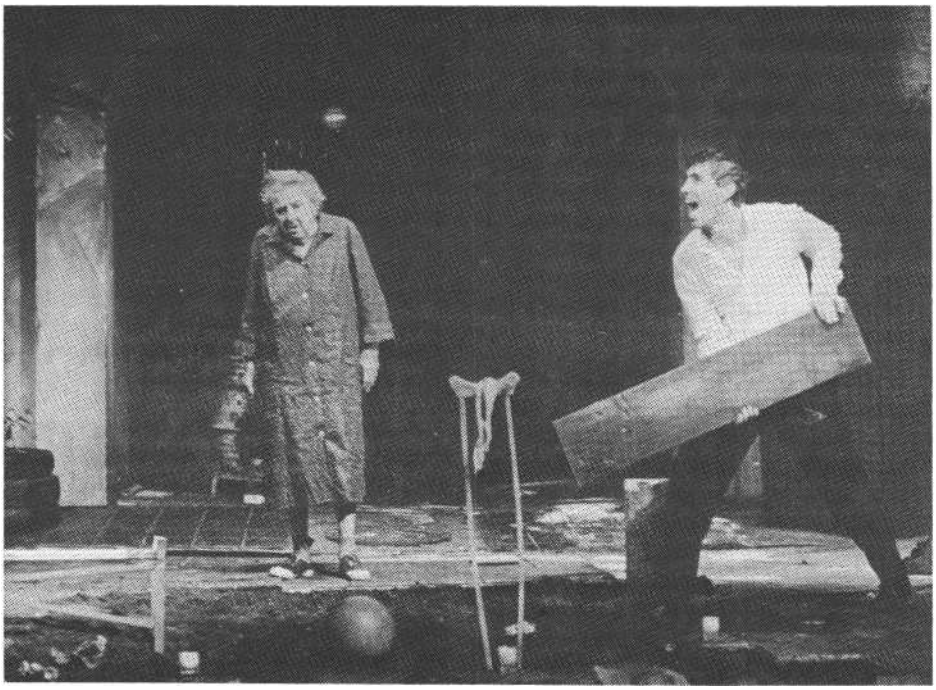
„Bazmeg, a rohadt életbe" - a kifejezések természetes egyszerűséggel buknak ki a Srácból, miközben a szülői lakás ajtaján dörömböl, rugdossa az ócska bejáratot. Varga Zoltán rövidre nyírt hajú, üres tekintetű alakja szájából valóban természetesnek tűnnek a szavak. Figurájában, gesztusaiban megjelenésében semmi sincs, ami többet, más mondanivalót ígérne, miként a rockernek öltöztetett Vajdai Vilmos formázta Haver is ugyan-ezt a primitív, bamba agresszivitást sugallja. A Srác hazaérkezett. Lassan meg-tudjuk, három napra engedték el a nevelőintézetből. A Srác feszültséggel figyeli a ház lakóit, nagy hanggal, esetleg gesztusokkal leplezi zavarát. S ahogy már első ténykedésük az elembertelenedést, még inkább a ki sem fejlődött emberséget, az érzelmek teljes hiányát sejteti, úgy a Srác - Varga Zoltán legutolsó rezdüléseiben is pontos megfogalmazásában - egész figurája a kielégületlenséget, a szeretetlenséget, a sóvár szeretetvágyat, az elkeseredett kiszolgáltatottságot, az alacsony tudati állapot nem érzékelt, ám minduntalan szerepet kapó örökös hátrányát mutatja. Varga Zoltán teljesítményében szélsőségesen, durván, de a szavakban, szófoszlányokban, a kifejezésképtelenségben, a tartás nélküli mozgásban, a lelógó vállakban és esetlen kézmozdulatokban, a kifejezéstelen tekintetben, az arc vonagló játékában. Varga Zoltán éli a Srác alakját, nemcsak jelenét, a hazatérés tragikus napját a bérház udvarán, de egész múltját, élethistóriáját belesűríti jelenlétébe. Es ez az életteljesség teszi különleges minőségűvé alakítását.

A Srác az Apával ül, beszélgetnek a maguk artikulálatlan nyelvén. Szavakkal, félbehagyott kifejezésekkel, összefüggéstelen mondatokkal. Mindegyik a magáét mondja, mindegyik létezésének kínjaival küzd. A fiú egyetlen vágya, hogy egy jó szót, kedves pillantást kapjon apjától. Dicsekszik azzal, hogy már „farkas" lett társai között, azután arról próbál beszélni, hogy tud már köszörülni. Aztán váratlanul ez a durva, nagy darab kamasz, mint egy kisfiú, elsírja magát: „Apu - itt akarok maradni - apu." Mennyi vágy, mennyi elfojtott szeretetéhség feszül a Srác szavaiban, vallomásában, milyen tisztító megkönnyebbülés lehet ez a váratlan kitörés. Ahogy ül apjával, ahogy fölnéz rá, már-már üdvözült mosollyal, amikor egy pillanatra úgy érzi, apja rá figyel, együtt érez vele, megérti szavait. Ez a tekintet kísér végig, marad feledhetetlen Varga Zoltán alakításában.

A szeretetvágy állandósult feszültsége, a személyiség öntudatlan primitívségének kínja táplálja a Srác agresszivitásban és látszólagos magabiztosságban kifejezett indulatait, amely pontosan és tisztán készíti elő a tragikus véget. Ez a legapróbb részletig kidolgozott, precizitásában is élő alakítás a létezéstechnika bravúrja: Varga Zoltán és a Srác nagyszerű találkozása.

A Nő és a Tanár:
Bodnár Erika és Papp Zoltán

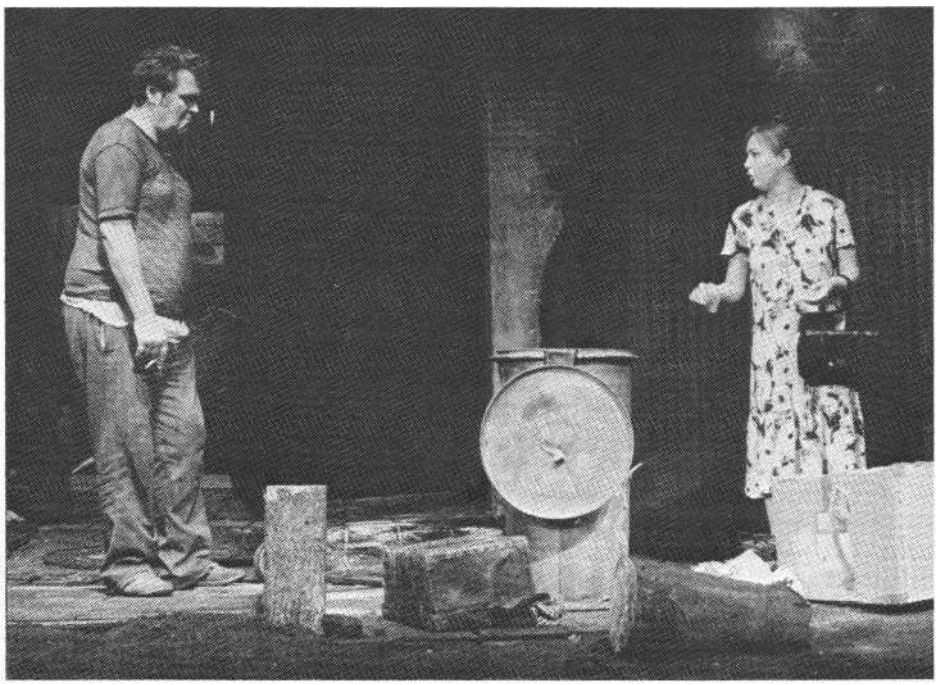
A kiúttalanság ábrázolatai. A kiúttalanságéi, mert ők ketten ebben a házban a látszólagos normalitás, a biztonságos középréteg képviselői. A Nő, aki dolgozik, munkáját hazahordja, és az biztonságos életvitelt nyújt számára. A Tanár az értelmiség - elképzelhetőleg jó tudású - képviselője. De a Nő mégsem él nyugodt életet. Létformája, életvitele, magánya vagy a magány elől férfitól férfiig mene-



Gobbi Hilda (Vénasszony) és Varga Zoltán (Srác)

külése állandó hisztériára készteti. Bodnár Erika azt a köztünk élő Nőt mutatja érzékletesen, hol fölényesen, hol riadtan, már-már könyörögve a segítségért, aki bármelyik pillanatban „kiborul". Úgy él sebeivel, sértettségeivel, félelmeivel és közönyével a „kiborulás" határán, hogy egy rossz szó vagy félmondat kivált-hatja a teljes összeomlást. Papp Zoltán örökké siető-sürgető Tanára az elvont

Vajda László (Apa) és Csomós Mari (Anya) (Ikládv László felvételei)



humanizmus tehetetlenségének tökéletes mintapéldája. Ábrázolatában a vallásban, a filozófiában és az irodalomban eszményeket kutató, de a való életre azokat alkalmazni képtelen ember jelenik meg a maga szánalmas képtelenségeivel, lehetetlenségeivel. S nem veszi észre, nem akarja észrevenni, hogy a világban körülötte minden ellentmond az ő sebezhető idealizmusának. Játékában mindvégig ott bujkál az intellektus veresége a nyers és durva erőszakkal szemben.

Az Apa és az Anya:
Vajda László és Csomós Mari

Lét és nemlét határai. Az Apa és az Anya - az alkohol sorsrontó állapotai. A még létező, még ha kell, ha muszáj, tán dolgozni tudó Apa és az alig létező, csak a delíriumban vegetáló Anya. A hőzöngő, ostoba, aki semmit nem akarásával, érzéketlenségével ölte ki a maradék emberséget családjából - az Apa, és a már semmit nem értő, semmiből semmit nem érző, a szakadék szélén imbolygó asszony - az Anya.

Vajda László, ahogy megérkezik lakásához, ahogy rámordul környezetére, ahogy nagy hangon hőzöng, ahogy szorongatja a pálinkásüveget, ahogy fiát fogadja, s ahogy alig hajlandó megérteni, mit akar a Srác - pedig ha odafigyelne, vagy csak egy pillanatra is megértené annak szeretetvágyát, ha csak egy másodpercre komolyan venné az érzelmeket, talán még megakadályozhatná a tragédiát - a teljes érzéketlenség, üresség megvalósított mintapéldánya egy jól ismert lumpenrétegnek.

S élete párja: az Anya, Csomós Mari alig néhány percbe sűrített színészi remeklése. Amint merev testtartással, üres tekintettel, bizonytalan, megkeményíteni kívánt léptekkel színre lép, alakjában ott hordozza a teljes emberi leépülést. Aztán közönyös, rekedt hangon megszólal, de a szavakat sem találja. Figurája szánalmasságában ijesztő és félelmetes - ismét csak a színpadi létezéstechnika legmagasabb foka.

SZÜCS KATALIN

Szomory-szomor

Koós Olga és Bozóky István Szomory-szerepben

Méltóságteljesen vonulnak be a színre, a nagymama és a nagypapa. Előbbi felvetett fejjel, számonkérő sértettséggel az arcán, utóbbi a nagyothallás zavaró tényezőket kirekesztő, üdvözítő nyugalmával. Most értesültek - pontosabban a nagymama értesült, mert ez az ő reszortja - arról, hogy fiukat, Szabóky Zsigmond Rafaelt, ezt a „dekoratív, kari-tatív, intuitív és inisziatív" férfiút (ilyen-nek látják mind a többiek) „letartóz"-tatták. A nagymama maga a megtestesült szemrehányás: minden rezdüléséből árad a mély megvetés, amellyel a ház lakóit illeti, akik Zsigmond Rafaelt idáig juttatták. A nagypapa nem vet meg senkit és semmit. Kiváltképp a jó ebédet nem. Világát jobbára az étkezés illetve a nassolás problematikája tölti ki. „Mi történt? Mi történt?" - hajtogatja időnként tétova kíváncsisággal, amikor nagyon sűrűsödik körülötte a levegő, ám mindjárt vissza is süllyed egykedvű értetlenségébe, a válasz láthatóan nemigen érdekli. Vagy csak megszokta már, hogy az ő véleménye sem érdekel senkit, s így kérdésére választ sem igen várhat. Minden-esetre mélyértelmű arckifejezéssel próbál úgy tenni, mintha nyomon követné az eseményeket, amelyek pedig tőle függetlenül, kívüle zajlanak. Személyiségének szinte részévé vált a kicsit féloldalas tartás, a nagyothallók függőségének gesztusa. Adandó alkalommal azonban önállósodik. Ilyenkor, mihelyt a meglehetősen népes családban véletlenül szóhoz jut, felcsillanva ragadja meg az alkalmat, s mohón és állhatatosan érdeklődik a soros étkezés felől.

Az effajta „süketek beszélgetése" típusú játék - ez nemcsak a nagypapa szerepére, de tágabb értelemben a darab egészére is érvényes -, a félreértésekből, félrehallásokból, értetlenségből, egymásra nem figyelésből fakadó komikum, a fizikai és emberi fogyatékosságok ábrázolása szinte kínálja a túlzásokat. A két nagyszerű színész, Koós Olga - aki az elmúlt évek remekül megformált okos, céltudatos, kemény asszonyalakjait most egy egészen másfajta színnel, a sértődött értetlenség árnyalatával gazdagítja - és Bozóky István - akit ennyire karakter-

Koós Olga és Bozóky István (Fazekas Zsuzsannával) a Szabóky Zsigmond Rafaelben (Iklády László felvétele)

szerepben nemigen láttunk még - nem érik be a helyzetkomikum által könnyedén kicsikarható nevetéssel, nem erre „játszanak rá". Az ellenállhatatlanul nevetséges helyzetekbe leheletnyi fájdalmat lopnak. Szomory-szomort. A megkopottság, a lemondás halvány fájdalmát. A részben önként választott, rész-ben rájuk mért kirekesztettség, idegenség keserűségét. Játékukat, miközben szinte egy pillanatra sem kímélik a néző rekeszizmát, végig belengi a „zajos magány". Ülnek egy kavarodás közepén, amelyben éppen fiukért folyik a küzdelem, s amelyben róluk is szó van, de nélkülük; s úgy maradnak mindvégig kívülálló szemlélők, hogy látszólag részt vesznek a cselekményben, hogy jelenlétüket minduntalan hangsúlyozzák. Ha más-ként nem, úgy, hogy a nagymarra fontoskodva elhessegeti a család tagjait „Hagyd a nagypapát!" felkiáltással, az önkéntes kirekesztettség látszatát igyekezve kelteni. De Bozóky nagypapáját nemcsak a környezete nem veszi komolyan, ő sem veszi komolyan a többieket. Hogy itt a belátáson alapuló, félig-meddig tán a szenilitásba való menekülésről van szó, azt egy kis játékkal érzékelteti a színész: a cseléddel nótázgató, kicsit pityókás nagypapában még valami kigyúl, mintha egy pillanatra kilépne szerepéből, s a süketsége is alábbhagyna, hogy azután a csekélyke hétköznapi varázs múltával rögtön visszazökkenjék a család és önmaga által kialakított, jól bevált, süket és hallgatag világába.

A két színész belépésének pillanatában már megmutatkozik a környezetükhöz és egymáshoz fűződő viszonyuk. A látszatkeltés igénye s ezzel szemben a valóságos viszonyok. Úgy, hogy közben alig van szövegük. S ha a fergeteges tirádák közepette mégis megszólalnak, az is jobbára értelmetlen vagy érdektelen a váratlan esemény (Szabóky Zsigmond Rafael letartóztatása majd megérkezése ebédidőben) következtében hirtelen felszínre kerülő bonyolult kapcsolatok szempontjából, e felfokozott légkörben.

Megjelenésükben nagypapa és nagymama élő anakronizmusok. Egyszerre hangsúlyozzák és leplezik idegenségüket „itten". Avíttan elegáns nemesi öltözékük és nyársat nyelt gráciájuk ordító ellentéte és egyben rosszalló kritikája a körülöttük kavargó harsány polgári miliőnek. Gyermeki naivitással, gyakorta nosztalgiába révedve hárítják el a valóság tolakodó tényeit, miközben fontoskodnak, kérdeznek, az ügytől független megállapításokat tesznek - az időjárásra vonatkozóan például -, s noha láthatóan semmit nem értenek abból, ami körülöttük zajlik, és ezzel jobbára tisztában is vannak, azért nagymama - neki e név státusa is - igyekszik a látszatot megőrizni. Előbb számonkérő sértettek, fölényes vádlók, majd diadalmas győztesek - hiszen nekik lett igazuk, Zsigmond Rafael mégsem lehet bűnös, ha hazaengedték -, végül faképnél hagyott, senkinek sem kellő öregek. De még ez utolsó pillanatban, amikor már értelmét veszti a látszat - mert már mindenki elment, otthagyta őket, már nincs „közönségük", még ekkor is őrzik méltóságukat - önmaguknak. Mert látszat és valóság bennük már szétválaszthatatlanul eggyé olvadt, ahogyan már ők maguk is szinte szétválaszthatatlanok; a nagyothallás egymás felé hajlító, állandósult gesztusa összetartozásuk kifejeződése. Méltóságteljesen maradnak ketten végleg egyedül, ottfelejtve a darab végén a színen. Akárha egy Beckett-abszurd nagyon is valóságos világából keveredtek volna ide, Szomory keserédes, negédesen éles világába. Éppen csak nem kukában ülnek, hanem karosszékben, s nem az egész világ, csupán saját világuk romjain. Ok is túlélők, saját letűnt osztályuk, életformájuk túlélői. Méltóságteljes *menekülők*, akik ebben a fel kavart, Zsigmond Rafaelért aggódó és vádaskodó forgatagban kis szigetet teremtenek maguknak süketségből, szenilitásból, fontoskodó értetlenségből. S ez értetlenség, süketség, szenilitás helyzetkomikumából két bölcs komédiás emberi tragédiák ábrázolatát.

GERGELY GÉZA

Múló évek - feltörő emlékek

A romániai magyar színművészeti oktatás negyven éve

A múló évekkel egyenes arányban sokasodnak emlékeink. Ezeknek nem szabad foszlányokká tépődniök, helyükre kell kerülniök, különösen akkor, ha az egyéni élet, a közélet valamilyen területével volt szüntelen kapcsolatban. Ezeket az emlékeket, nagy idők különös sorsformáló élményeit próbálom meg helyükre tenni, rendszerezni.

Az én nemzedékem, mely több mint fél évszázaddal ezelőtt született, egy új társadalmi rend kialakulásának forrongó korszakában hagyta el az iskola padjait, és „lépett ki az életbe".

A marosvásárhelyi fiataloknak az a csoportja, amelyről szólok, a színház, az irodalom, a zene- és képzőművészet vonzáskörében élt; az állandó jellegű vásárhelyi színház megnyitásáról, az irodalmi életnek a lapok, a folyóiratok vonzáskörében való újjászületéséről, filharmonikus zenekar alakításáról és egy új minőségű képzőművészet kibontakozásáról álmodozott.

... és az álmok, hála a társadalmi fejlődés dinamizmusának, a párt nemzetiségi politikájának, gyors ütemben valóra is váltak.

A hajdani csendes kisváros rövidesen egyetemi központ és a romániai színészképzés otthona is lett.

Az a közel négy évtized, melyet előbb diákként, majd rendezőtanári minőségben a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet falai között eltöltöttem, arra késztet, hogy régi emlékeimet felelevenítve nemzedéktársaimról, tanáraimról, önmagamról szóljak.

A mi nemzedékünk - a háború utáni években - a szüntelen cselekvés, tenni akarás mámorában élt. Jellemző, hogy az irodalom és a különböző művészetek iránt érdeklődő fiatalok leghamarabb a műkedvelő színjátszásban (diákszínjátszásban) találtak egymásra; bár ez végső soron természetes is, hisz egy színházi előadásban a színész és rendező művészete mellett az irodalom, valamint a zene-, tánc- és képzőművészet elemei is helyet kapnak.

A vásárhelyi diákszínjátszás, amely a felszabadulás után, kezdetben inkább a fiatalok zenei, színészi képességeit megcsillantó vegyes műsorú Diákestekkel jelentkezett, a Tompa Miklós szervező munkájának eredményeképpen 1946. március 10-én megnyílt Székely Színház előadásainak hatására igyekezett eredeti hangvételű műsort kialakítani. A sepsiszentgyörgyi Seprődi Ilona folklórihletettségű mesejátéka, *A Szent Anna-tó regéje a* tanítóképzősök előadásában, majd a Kemény Zsigmond Irodalmi Társaság védnöksége alatt bemutatott Márai Sándor-mű, a *Varázs*, valamint Moliére *A botcsinálta doktor*, *Kényeskedők*, Déry Tibor *Itthon* című műveinek előadása igényesebb műsorpolitikára való törekvést tükrözött.

Kik voltak a szereplők?

Köllő Béla (aki neves színészként nemrég örökre eltávozott sorainkból), Csorba András (színművészeti intézetünk jelenlegi rektora), Tóth Erzsébet (népdalénekesnő), Székely János (költő és drámaíró), Hajdú Győző (főszerkesztő), Sós Angéla, Tompa Attila (jelenleg a szatmári színház tagjai) és jómagam, aki a rendezés munkáját is igyekezett ellátni. Lényegében ez volt a mag, mely köré a „társulat" tömörült.

Ez a „színházzal fertőzött" nemzedék „vigyázó szemét" természetesen Kolozsvár felé vetette. Ez a város volt számunkra a „művészet Mekkája" és a kocsárdi állomás az örök várakozások szimbóluma; olyan fórum, amelyen egymással soha véget nem érő vitákat lehetett folytatni.

Tizenhét éves gimnazista fejjel mentem fel először ebbe a városba „körülnézni", mert úgy hírlett, hogy 1946-tól a Mócok útján levő Zenekonzervatórium keretében színművészeti osztály is működik. A hír igaznak bizonyult, de az én kérdésemre - hogy mikor kezdődik el a rendezőképzés - senki sem tudott válaszolni. A színészjelöltek nagy része (szám szerint tízen) a kolozsvári színház „ösztöndíjasa" volt. Ez valamilyenfajta jelképes összegekkel, „statisztapénzekkel" járt. Rövidesen személyes kapcsolatba kerültem Harag György, Horváth Béla, László Gerő, Lohinszky Loránd, Orosz Lujza, Tanai Bella nemzedékével. Őket nemsokára *a Bánk bán*, *Antigoné*, *Kényeskedők* vizsgaelőadásain, valamint a színház keretében bemutatott első „koprodukcióban", Kornyejcsuk *Platon Krecset* című műve előadásában színpadon is láthattam. A vizsgaelőadások a régi, legtöbbször a magán-színiiskolák hagyományainak megfelelően, minden tanév végén egyetlen alkalommal kerültek színre. A magyar nyelvű színtársulatok - bár abban az időben élveztek bizonyosfajta köztámogatást is - az államosítás pillanatáig lényegében a tőkés színházi gyakorlat módszerei szerint működtek. Az időleges működési engedéllyel, kis művészszemélyzettel rendelkező vidéki együttesek tőkehiány miatt gyakran felbomlottak. Ilyen körülmények között a kolozsvári színház mellett csak a váradi és az újonnan szervezett vásárhelyi társulat bizonyult életképesnek. A konzervatóriumi színészosztály tagjainak jövője 1947 körül így elég bizonytalannak tűnt.

... de jöttek a nagy fordulópontok: az államosítás, a tanügyi reform, egy széles körű felsőoktatási hálózat megteremtése és a művészeti oktatás új alapokon, az állam általi megszervezése és végül minden diplomát szerzett növendék hivatalból való szerződtetése.

1948 októberében két művészeti intézet létesült Kolozsváron. A Román Művészeti Intézet színházi, zene- és táncművészeti tagozattal és a Magyar zene-, szín- és képzőművészeti karral.

Megszületett tehát a hivatalos állami színészoktatás; és sokunk örömére rendezői szak is létesült.

A színiiskolai felvételi vizsgák abban az időben nem jártak annyi izgalommal, mint napjainkban. Lehetséges, hogy fel sem fogtuk a ránk váró feladatok súlyát? Nem tudom már. Csak annyit tudok, hogy mindannyian hittünk álmaink valóra váltásának lehetőségében.

A színművészeti fakultáson, hetvenegy diákkal, az új intézmény megszervezésével járó nehézségek miatt csak 1949 februárjában kezdődött a tanév. A másod- és harmadévet a régi, konzervatóriumi hallgatók képezték.

Vegyes, kedves, tarka társaság volt. De álmaikat sajnos kevesen tudták valóra váltani. Az 1948149-ben indult színészosztály növendékei közül hatan végeztek, és ma már csak ketten vannak a pályán: Csorba András és Ille Ferenc. A rendezők közül Harag György, Horváth Béla, László Gerő és én diplomáztunk.

(Abban az időben a színifakultásra beiratkozottak - bár nem ugyanabban az időben - elvégezhették a rendezői szakot is, és így két diplomát szerezhettek.) Két kollégánk a filmhez pártolt, egy pedig operarendező, majd ismert szerkesztő, műfordító és színikritikus lett.

Az intézet első felvételi vizsgája - a tehetségek tömeges jelentkezését illetően - nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Ezért 1949 nyarán - a „csonka tanév" végeztével - az egész tanári kar széles körű tehetségkutató körútra indult, és a párt-, valamint a tömegszervezetek segítségével igyekezett felkutatni a művészetek iránt érdeklődő munkás, és parasztszármazású fiatalokat. A tanári kar tagjai ezerkilencszázegy jelentkezőt hallgattak meg. Négyszáznyolcvanegynek ajánlották az intézet különböző fakultásain zajló felvételi vizsgán való részvételt. A színművészetin abban az évben nyolcvanegyen felvételiztek, ötvenen vizsgáztak sikerrel; ezek közül tizennyolc hallgató végzett, akik egy kivétellel, Harag György vezetésével, az 1953-ban Nagybányán szerveződő társulathoz kaptak kinevezést.

Ezek a tehetséges fiatalok - Csiky András Székelyudvarhelyről, Elekes Emma, Ács Alajos, Diószegi Iván Kolozsvárról, Török István Gyergyóból, Cseresnyés Gyula Sófalváról, Krasznai Paula Zilahról, Költő Béla, Sós Angéla, Tompa Attila Vásárhelyről, Vándor András, Nagy Iza, valamint Farkas István rendezőhallgató Váradról és a többiek nemcsak hogy egy kitűnő évfolyamot alkottak, hanem a nagybányai (később Szatmárra költöztetett) színház alapító tagjaiként is megállották a helyüket.

...és a tanáraink?

Színészmesterségre Delly Ferenc, Kovács György, Senkálszky Endre, Kőmíves Nagy Lajos, Imrédi Géza, Sarlai Imre, színháztörténetre a költő Szentimrei Jenő és a drámaíró Szabó Lajos okított.

A rendezőhallgatókkal Tompa Miklós, Méliusz József, majd később, 1951-től Szabó Ernő foglalkozott. A színpadi mozgásművészet tanára Éghy Ghissza, az aradi származású híres táncpedagógus, a művészeti beszéd oktatója Tessitori Nóra, a két világháború közötti irodalmi estek ismert szavaló művésznője volt. (A konzervatóriumi színészosztályban még Póor Lili is tanított.)

Hogyan zajlott az oktatás?

Mai, divatos szóval élve: non stop mód-szerrel.

Időnk nagy részét a kolozsvári színház falai között töltöttük; a társulat tagjaival, tanárainkkal és a mindig mosolygó, enciklopédikus műveltségű, színház- és film-történészként ismert Jordáky Lajossal szüntelenül együtt voltunk. A gyakorlati munkára felkészítő nevelés során a színészjelöltek nemcsak kisebb feladatokat kaptak, hanem főszerepeket is eljátszottak, mi pedig bizonyosfajta segédrendezői feladatokat is elláttunk. Az élő lexikon hírében álló Kőmíves Nagy Lajos szellemes színházi és irodalmi anekdotáival, Méliusz József berlini élményeivel, Piscator, Brecht, valamint a nagy orosz rendezők: Vahtangov, Tairov„ Mejerhold rendezői módszereinek ismertetésével műveltségünk gyarapításának örök forrásai voltak. De az igazi eseményt életünkben a vásárhelyi vendégprofesszorok: Delly Ferenc, Kovács György, Tompa Miklós, Szabó Ernő érkezése jelentette. Már a repülőtársaság irodája előtt lestük őket, hogy aztán nyomban az intézetbe siessünk, és elkezdjük valamelyik darabrészlet elemző-, rendelkező- vagy emlékpróbáit. Sokat beszélgettünk, soksok kérdést tettünk fel (mert kérdezni, azt tudtunk!), közösen gondolkodtunk, töprengtünk, gyötrődtünk, majd a próbaszínpadon különböző művészi megoldásokat kerestünk. Amikor pedig a késő esti órákban véget ért a munka., mi, rendezőhallgatók a sarkon levő Zokogó majomban, vagy az akkoriban megnyílt Szamos étteremben tovább folytattuk a disputát, a tervezgetést, az álmodozást.

Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy ismereteinket elég szervezetlen formában „csipegettük". A különböző fakultásokkal működő művészeti intézetekben a tanítás rapszodikusan, sok akadály közepette zajlott. Ezért az 1950-es esztendőben az oktatási struktúrának újabb tökéletesítésére került sor. A szakok szerinti átszervezés eredményeként megalakult a Szentgyörgyi István Színművészeti, a Gh. Dima Zeneművészeti és a Ion Andreescu Képzőművészeti Intézet.

Az első ötéves tervidőszak kulturális fellendülése egész sor új román., magyar, német színház alapítását, illetve kibővítését is jelentette. Ezzel a nagy fejlődési ütemmel a színművészeti oktatás nem tudott akkoriban lépést tartani, hisz csak a nagybányai (később szatmári) társulat szervezéséhez tudott a végzős növendékek elhelyezése révén hozzájárulni, a temesvári magyar és német társulatot már tehetséges műkedvelőkből kellett megalapítani. Nagy színészhiánnyal küzdött a szintén műkedvelőkből verbuvált sepsiszentgyörgyi színház is, melynek „őse" a kolozsvári szaktanács mellett létrehozott Dolgozók Színháza volt. (Az államosítás után ennek román tagozatát Tordára, a magyart Sepsiszentgyörgyre helyezték, hogy ott hivatásos társulatokká szerveződjenek.) Vásárhely, Várad, Kolozsvár szintén várta a fiatalokat. A színházművészet fejlődése szempontjából ezért igen nagy jelentősége volt annak, hogy Bukarest mellett Kolozsvár, majd Marosvásárhely az új színésznemzedék nevelésének olyan központja lett, mely háromszázkilencvenkét román és magyar színésznek (ebből tizennégy rendezőnek) adott diplomát. Hajdani román hallgatóink nemcsak a vidéki, hanem a fővárosi színházi életnek is jeles személyiségei, sokan neves filmszínészek lettek; a hat hazai magyar színház, illetve társulat csaknem mindegyik színésze ennek az intézetnek a diplomása.

Ebben a közös műhelyben nevelkedtem én is, akit az a ritka szerencse ért, hogy 1950-ben, harmadéves koromban, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet rendezői tanszékére, Tompa Miklós mellé gyakornoknak kineveztek. Ez nagy megtiszteltetés volt, mert Tompa Miklós már akkor is széles látókörű, nagy műveltségű művésznek számított. A „kollektív rendezések" korszakában (amely a legtöbb színházban semmilyen kézzelfogható eredménnyel nem járt) ő - Szabó Ernő, Delly Ferenc, Kovács György közreműködésével - olyan rendezőkollektívát teremtett, melynek produkciói a Székely Színházat már a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején az ország legjobb társulatainak sorába emelte. Ennek a munkamódszernek az volt a lényege, hogy a kollektíva egyik tagja nagy vonalakban felvázolta a leendő előadást a színpadon. Tompa Miklós csak a próbák előrehaladott szakaszában kapcsolódott be a munkába, és friss szemmel, jó analizálóképességgel más, új értelmezési lehetőségeket is felvillantott, és olyan szöveg mögötti értelmekre, rejtett összefüggésekre hívta fel a figyelmet, hogy azzal valósággal lázba hozta a társulatot. Alkotó szellemű útkeresések, vitatkozások, valóságos szellemi párviadalok jelle-

mezték az ezutáni próbaszakaszt. A közös munka meghozta gyümölcsét, általában a jó előadást.

A rendezőképzésben ezt a munkamódszert igyekezett a főiskolán is meghonosítani, amely sok szempontból rendkívül tanulságos volt. Színészpedagógusként megtanította növendékeit a szerep alapos kielemzésére, majd annak felépítésére és a minél változatosabb, sokoldalúbb, színesebb jellemábrázolásra való törekvésre.

A színésznevelő munka ezekben az években a realista színjátszóhagyományok szellemében, a Sztanyiszlavszkij-rendszer jegyében bontakozott ki. Ezt a stilust képviselték a színpadon a már említett művésztanárok, valamint az intézet élén álló Marfia Cupcea érdemes művész, majd Stefan Braborestu, a nép művésze, a román színjátszás doyenje, kiknek művészetszemlélete, nyugalmat, kiegyensúlyozottságot sugalló egyénisége nagyban elősegítette az igazi alkotó légkör kibontakozását. Az én legmaradandóbb élményeim ebből az időszakból a későbbi nagybányai (szatmári) társulattal való próbák voltak. A négy vizsgaelőadás *(Vihar, Szentivánéji álom, Apák ifjúsága, Liliomfi)* közül az utóbbi kettő megalkotásában én is közreműködhettem. Ezzel a mindig újat akaró, rendkívül fogékony társulattal több érdekes, a Sztanyiszlavszkij-rendszer és a színpadi realizmus tágabb értelmezésének jegyében fogant kísérletet is végeztünk (erről annak idején az Utunk hasábjain *Egy színielőadás előkészítése* című cikkemben be is számoltam).

1953 nyarán szomorúan váltam el tőlük Kolozsváron, mert engem kinevezésem már az intézethez kötött. Akkor nem sejtettem, hogy életem első szakasza ezzel lényegében véget is ért, és hogy rövidesen ismét visszakerülök szülővárosomba, Marosvásárhelyre. 1954 nyarán ugyanis - miután a főiskola szárnyra bocsátotta Tarr László, Bereczki Júlia, Barkó György, Pásztor János, Schaaser Richard, Tarnói Emília nemzedékét - a bukaresti Színművészeti Intézetet egybeolvasztották a Filmművészeti Intézettel, valamint a kolozsvári intézet román tagozatával és a rendezői szakkal, a magyar tagozat pedig önálló főiskolaként Marosvásárhelyre költözött, és itt folytatta tovább munkáját.

A kolozsvári közönség előtt lezajlott huszonhat román és magyar bemutató, Szophoklész, Shakespeare, Moliére, Katona, Vörösmarty, Szigligeti, Gogol, Csehov, Gorkij, Musatescu, Baranga, Lucia Demetrius és mások művei lényegében tehát négy színésznemzedék indulását tették lehetővé, s többen közülük - Bisztrai Mária, Harag György, Ács Alajos, Csiky András - igazgatói minőségben is színházkultúránk jelentős személyiségeivé lettek.

1955. január 24. A marosvásárhelyi Kultúrpalota nagyterme. A harmincnyolc diákot számláló új intézet első, nyilvánosság előtti jelentkezése.

Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékának a bemutatója.

Ismét szülővárosomban vagyok, ismerős színpadon, ismerős teremben játszunk. A nézőtéren a város vezetői, írók, zenészek, képzőművészek, az orvostudományi egyetem híres professzorai - sok nemzedéktársam és ... Szabó Lajos. Az új intézet vezetője, majd 1977-ig annak rektora, aki Vásárhelyre költözött Ion Cherejivel és Zsigmond Ferenccel, hogy otthont teremtsen az intézetnek. Az egész élete eltéphetetlen szálakkal kapcsolódott a színházhoz, a színésznevelés hez. Fiatal korában a kolozsvári színház dramaturgja, majd a színháztörténet professzora és ismert drámaíró, kinek Misztótfalusi Kis Miklósról szóló *Mentség* című történelmi drámája, valamint *a Menekülés, Családi fészek, Az otthon szigetén, Hűség* című, a kortárs valóságból ihletődött színjátékai közül több jelentős sikert aratott akkoriban. Az intézet élén, mint kiváló szervező és nagyszerű gyakorlati ember, kivívta nemcsak közvetlen környezetének, de feletteseinek megbecsülését is. Őszinte segítőkészsége, mély embersége, a diákokkal szembeni atyai szigora, de ugyanakkor igényessége révén sok színésznemzedék emlékezik rá csodálattal vegyes tisztelettel. Tudása, munkája révén örökre beírta nevét nemcsak a Köteles Sámuel utcai intézet történetébe, hanem a város kulturális életébe is.

Ezen az estén ő is elégedett volt. A Tompa Miklós rendezte *Ahogy tetszik* fergeteges sikert aratott, és a kezdeti nehézségek átvészelése után a vásárhelyi párt- és állami szervek segítségének köszönhetően az intézet rövidesen jó munkakörülmények között folytathatta tevékenységét. Én pedig intézeti munkám mellett a vásárhelyi színházban is dolgozhattam, így alkalmam nyílt arra, hogy nemcsak a rendezői munkába, hanem a nagy színészek szerepalkotó módszereibe is mélyebb betekintést nyerjek, és szemtanúja legyek Szabó Ernő, Kovács György és a többiek érdekes munkamódszereinek. Asszisztálhattam a román rendezőiskola két személyiségének, Moni Ghelerternek és Sicá Alecsandrescunak a próbáin, majd darabokat rendezhettem, sikereket és bukásokat könyvelhettem el.

Szemtanúja voltam a színházkultúra kiteljesedésének; ott voltam a román társulat első évadnyitó előadásán 1962-ben; majd naponta láttam, hogyan emelkedtek az új színházpalota falai; és átéltem az új színház felavatásának ünnepi pillanatait.

A múló idő lassan homályosuló tükrében azonban egyre jobban érzem, hogy a vásárhelyi színháznál „másodállásban" eltöltött tizenöt esztendő mennyire meghatározó tényezője volt életemnek.

Az intézet hallgatóinak a Kultúrpalota színpadán tartott bemutatói - Lope de Vega: *A kertész kutyája*, Goldoni: *Mirandolina*, Sebastian: *Névtelen csillag*, Shaw: *Pygmalion*, Szophoklész: *Antigoné*, Ibsen: *Nóra*, Racine: *Phaedra*, Caragiale: *Zűrzavaros éjszaka*, Móricz: *Légy jó mindhalálig*, továbbá Dorel Dorian, Al. Voitin, Afinogenov, Rozov és mások művei - továbbra is mind-mind a realista színjátszás jegyében fogantak. Jelentőségük, hogy ezekben a darabokban lépett először színre az intézet második korszakának ifjú művésznemzedéke: Vitályos Ildikó, Varga Vilmos, Makra Lajos, Korcsmáros Jenő, Bács Ferenc, Czikéli László, Fábián Ferenc, Sinka Károly, Kakuts Ágnes, Szabó Lajos, Dehel Gábor, Balogh Eva, Tóth Tamás, Gyarmati István, Török Kati, Laczó Gusztáv, Jánó János, Balla Miklós, Kőfalvi István, Péterffy Lajos, Molnár Gizi, László Károly, Zsoldos Árpád, Boér Ferenc, Ferenczy István, Mózes Erzsébet, Kőműves Mihály, Székely Anna, Nemes Levente, Kakassy Ági, Kisfalusy Bálint, Vértes József és a többiek, akik e hét esztendő húsz bemutatóján bizonyíthatták tehetségüket, képességüket, amit a bukaresti vendégszerepléseink során is igen nagyra értékeltek.

Előadásainkra a testvérintézet híres tanárai, Costache Antoniu, Eugenia Popovici, Beate Fredanov, Ion Fintesteanu és a többiek mellett a fővárosi élet soksok kiválósága is eljött. (Néha olyanok is, akik ugyanazt a szerepet valamelyik színházban játszották.) Sohasem felejtem el az Antigonét alakító Balogh Eva riadt

tekintetét arra a hírre, hogy Olga Tudorache, aki a szomszéd utcában levő színházban estéről estére szintén Antigonét testesíti meg, lent ül a nézőtéren; majd Évának azt az önfeledt boldogságát előadás után, mellyel a „nagyok" szerencsekívánatait fogadta.

Szigligeti Ede *Liliomfija* szintén lelkes fogadtatásban részesült. Színészéletről szóló „musical"-nek tekintették, és az ötletes, szenvedélyes, fergeteges játékot dicsérték.

E három évtizeddel ezelőtt elkezdődött és a mai napig tartó kölcsönös vendégjáték-sorozat során alakultak ki és szövődtek azok az egymás munkájának, művészetének kölcsönös ismeretén, megbecsülésén alapuló őszinte és igaz barátságok, melyek később oly jelentőssé váltak mindannyiunk életében; azóta minden nemzedéknek megvan a maga bukaresti sikerélménye; a testvérintézet kamaraszínháza - a Casandra-terem - diákjaink második otthona lett.

1962. október 24. A Köteles Sámuel utcában felépült Stúdió Színház ünnepélyes felavatása.

A szervező-, nevelőmunkában fáradhatatlan Szabó Lajos „beköszöntő beszéde".

Moliére *Tartuffe* je, a negyedéves hallgatók előadásában, Kovács Györggyel a címszerepben. Diák, tanár és néző közös nagy ünnepe.

A felsőfokú oktatásban a hatvanas évek elején egyre nagyobb szerepet kezdett játszani az elméleti és a gyakorlati tevékenység szerves egybekapcsolása. Ez a mi esetünkben az új Stúdió Színház felépítését eredményezte, amely lehetővé tette, hogy a negyedévesek gyakorlati munkája lényegében a színházi munkafeltételekkel azonos körülmények között történjen. Ez mindenekelőtt az évi négy bemutató nyolcvan-száz estén megismételt előadásában (1979-től a román tagozat vizsgaelőadásaival a bemutatók száma hét-nyolcra, az évi előadásszám például a 85/86-os tanévben százötvenkettőre emelkedett) jutott kifejezésre. A heti három stúdióbeli fellépés, valamint az év végi vendégjátékkörutak során a hallgatók olyan színpadi gyakorlatra tehetnek szert, amely példa nélkül áll a színésznevelés történetében.

A Stúdió Színházat és annak évenként változó „társulatát" hamar megszerette a vásárhelyi közönség. Kezdetben természetesen az új terem varázsa is hatott, majd a néző örömmel fedezte fel, hogy ezen a színpadon minden évben új és új arcokat láthat. A „nagy" színházban már jól ismeri a művészeket, tudja, kitől mit várhat, de itt... itt sohasem tudhatja, milyen lesz a játék, és milyen érdekes rendezői, színészi megoldásnak lehet szemtanúja a következő pillanatban.

A „felfedezés öröme" fontos hatáspszichológiai faktornak bizonyult. A közönség minálunk mindig új arcokat, új tehetségeket akar látni. Ha felfigyel valakire, annak érdeklődéssel kíséri további életpályáját, évek múltával a különböző társulatok vendégjátékainak alkalmából valóságos közelharcot vív a jegyekért, mert nemcsak a darabot, hanem a Vásárhelyen végzett hajdani növendékeket is látni akarja, hogy felmérje, mennyiben váltották be a hozzájuk fűzött reményeket.

Színész és közönség viszonyának új minőségű megtestesülése mindez.

A Stúdió Színház műsora a hatvanas években továbbra is a jól bevált realista játékhagyományokra épült. Euripidész, Shakespeare, Goldoni művei mellett azonban rövidesen feltűntek a növendékek számára nagy erőpróbát jelentő, bonyolult lelkivilágú hősöket felvonultató olyan darabok is, mint például Gorkij: *A napfiai, Az utolsók,* Miller: *Édes fiaim, A salemi boszorkányok,* Tennessee Williams: *Orpheusz alászáll, Üvegfigurák,* O'Neill: *Boldogtalan hold,* Ibsen: *Kísértetek,* valamint más hasonló jellegű, a lélektani realizmus jegyében fogant alkotások is.

Az abszurd, az epikus színház, a teatralizmus irányában történt fordulat az 1967-es évben veszi kezdetét. (Az én munkásságomban A *kopasz énekesnő* rendezésével.) A következő évadban Lohinszky Loránd osztálya Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című művét játssza, majd következnek Kovács Leventének az epikus dráma, epikus színház jegyében fogant, eredeti hangvételű Brecht-rendezései *(Egy fő, az egy fő, Dobszó az éjszakában),* aztán Anouilh Medeájának gondolatgazdag előadása. A színészmesterség tanítása terén, a totális színész eszményképéhez közelítve, egyre nagyobb hangsúlyt kap a mozgásművészet, az ének oktatása is. A stúdiószínpadi repertoár - mindezek hatására - egyre nyitottabbá válik.

A nemzeti klasszikusok modern megszólaltatása mellett a különböző régi drámai emlékeknek vagy ritkán játszott műveknek az előadása (ami a repertoár egy másik vonulatát képezte) szintén figyelemre méltó eredményekkel járt. Balassi *Szép magyar* komédiájától, *a Kocsonya Mihály házasságától,* a csíksomlyói *Rusticus* imperanstól, *a Magyar* Elektrától, *a* Karnyónétól, *a Csongor és* Tündétől Caragialéig - akinek valamennyi műve hol román, hol magyar nyelven szüntelenül szerepelt a játékrendben -, Alecsandriig, Kiritescuig, továbbá kevésbé ismert szerzők, Kodolányi János *Földindulás,* Füst Milán *Boldogtalanok,* Szomory Dezső *Györgyike, drága gyermek,* valamint közismertebb művek, Sebastian *A sziget,* Tamási Aron *Énekes madár, Tündöklő Jeromos,* Sütő András *Káin és Ábel* drámáinak műsorra tűzése sok emlékezetes színészi alakításra adott lehetőséget.

A harmadik vonulatot a kortárs abszurd irodalom, Teodor Mazilu, Ion Báiesu, Bajor Andor, Marin Sorescu vagy Slawomir Mrozek műveinek a bemutatása képezte, ami újfajta színpadi forma-nyelv kikísérletezését igényelte.

A növendékek fejlődése szempontjából nagy jelentőségűek a már 1952-ben bevezetett és hosszú évtizedeken keresztül rendszeresített versműsorok, irodalmi összeállítások - újabban egyéni műsorok -, amelyek során az egyes hallgatók nemcsak a pódiumművészet elsajátítása terén elért eredményeikről, hanem irodalomszeretetükről is tanúbizonyságot tettek. Adám Erzsébet, Farkas Ibolya, Kiss Török Ildikó, Varga Vilmos, Boér Ferenc, Mátray László, Papp Éva, Nemes Levente és a többiek a korszerű pódiumművészetnek, hazai irodalmunk népszerűsítésének valóságos apostolai lettek. Egyesek közülük, például Adám Erzsébet még távoli országok közönsége előtt is messzehangzó sikereket arattak; verslemezeik révén pedig hazánk legeldugottabb falujában is jelen vannak. (Sajnos, ez a fajta művészi tevékenység az utóbbi időben alábbhagyott.)

A Stúdió Színházban és az intézetben időközben felnőttek a hatvanas-hetvenes években végzett színésznemzedékek is: Biluska Annamária, Széles Anna, Rajhona Ádám, Geréb Attila, Botár Endre, Mihály Pál, Szegő Teréz, Kiss Török Ildikó, Bartis Ildikó, Ádám Erzsébet, Széles Imre, Koszta Gabriella, Borbáth Ottília, Csoma Judit, Czintos József, Miske László, Nagy Dezső, Zalányi Gyula, Dávid Sándor, Benczédi Sándor, Szi-

lágyi Enikő, Fülöp Sándor, Tóth Páll Miklós, Bálint Márta, Parászka Miklós, Győri András, Hajdú Géza, Szabó Zoltán, Dobos Imre, Győrffy András, Bölöni Klára és a többiek (akiket meg sem tudok említeni, mert ha mindazokat felsorolnám, akik ismert színészegyéniségekké váltak, a névsor olyan hosszú lenne, hogy az Igaz Szó sohasem közölné cikkemet).

A sokoldalú színészképzésre való törekvés sikerét látom a filmművészettel kapcsolatos viszonyunk alakulásában is. Míg a hatvanas években Széles Anna, Lohinszky Loránd, Csorba András, Csiky András, Farkas Ibolya, Aurel Giurumia, Teofil Vilcu, Szabó Lajos, Fábián Ferenc, Ferenczy István, Sinka Károly, Török István tűntek fel a filmvásznon, addig a hetvenes években Szilágyi Enikő, Ádám Erzsébet, Gabriela Cuc, Nicolae Virtan, Dan Glasu és sokan mások arattak ezen a téren is babérokat.

Színészi sokoldalúságra való nevelés, minél nagyobb műfaji-stílusbeli változatosságra való törekvés, a legkülönfélébb dramaturgiai és rendezői irányzatoknak a megismertetése, megszerettetése, ez a Csorba András által vezetett intézetnek egyik fő alapelve.

Az évek azonban nagyon gyorsan szállnak. Stúdió Színházunk is nemsokára negyedszázados lesz. Es az a 458444 néző, aki előadásainkat megtekintette, tanúja annak a nemes törekvésnek, hogy ez a kis színpad valóban kultúrateremtő közeggé igyekezett válni; százhuszonhét bemutatójával, melyet 2622 estén játszott, a hazai és az egyetemes drámairodalom sok-sok értékes művével ismertette meg a közönséget.

Szeretem a stúdiót, az intézetet, hisz életem jelentős részét ennek falai között töltöttem. Ha a múltra gondolok, oly sok fiatal arc, annyi emlék, annyi hang, annyi gesztus és olyan sok pályakép tűnik fel előttem. A legfiatalabb - a nyolcvanas években végzett - nemzedéké, Fábián Enikő, Szentmiklósi József, Darkó Éva, Incze Ildikó, István Márta, Panek Kati, Tatai Sándor, Meleg Vilmos, Ander Zoltán, Rekita Rozália, Salat Lehel, Lőrincz Ágnes, Keresztes Sándor, Molnár Júlia, Kőrösi Csaba, Bíró József, Csapó Gyuri, Meggyesfalvi Sándor, Monica Ristea, Cristina Pardanschi, Dan Glasu, Cornel Ráilean, Daniel Vulcu, Maria Teslaru, Kilyén László, Nagy István és a többiek képe élesebben, a másoké - akiket ritkábban látok színpadjainkon - halványabban.

... mert sajnos olyanok is akadnak, akik még nem bizonyíthattak, a színház nem adott erre lehetőséget. Bizonyos szerepek elkerülték őket, vagy talán a talentumok körül hibádzik valami?

Szerteágazó, bonyolult kérdések ezek, melyekre csak a tények alapos ismeretében lehet felelősségteljes választ adni, mert az már kevésbé köztudomású, hogy a színészet nagyon veszélyes pálya. Aki helyben topog és nem fejlődik, aki nem képes művészi kifejezési eszközeinek szüntelen megújítására, az menthetetlenül visszaesik, majd elnyeli az a bizonyos „süllyesztő", amelyből nagyon nehéz kikászálódni.

Ezeknek az arca is fel-feltűnik előttem, néha emlékeimben, néha a valóságban, a színpadon, valamelyik társulatunk vendégjátéka alkalmából. De néha egyesek olyan alakításokat is nyújtanak, amelyek láttán a nézőtőren le kell sütnöm a szememet, bár jól tudom, hogy a fény mellett ott az árnyék, a tehetség mellett a.. (de ezt nem is kell már leírni).

Annyi bizonyos, hogy nincs a világon olyan színiakadémia, amely csak tehetségeket bocsátana erre a pályára. A rizikófaktor sokféleképpen nyilvánul meg, és sokfajta szerepet játszik.

Évről évre új, ifjú színészjelöltarcok tűnnek fel, más és más a közönség, de változnak a tanárok művészettel, oktatással, repertoárral kapcsolatos nézetei is. A nézők egyre gyakrabban láthatják a fiatalabb rendezőnemzedék, Kincses Elemér, Tompa Gábor eredeti hangvételű előadásait is. A mai fiatal nemzedék művészettel kapcsolatos elvárásai természetesen mindannyiunkat elgondolkoztatnak, és a mi munkánkra is hatást gyakorolnak.

Célunk, hogy a színésznevelői célkitűzések valóra váltása mellett a közönség minden rétegét meghódítsuk, és hogy a színházak, nézők elvárásainak minél nagyobb mértékben eleget tegyünk.

FÖLDES ANNA

Csoportkép - sztárokkal

Londoni levél

Annak, aki egyetlen hetet tölt Londonban, riasztó olvasmány a heti műsorkalauz, az aktuális What's On. Lévén, hogy egy hétnek csak hét - a hagyományos vasárnapi szünnapot figyelembe véve: csak hat - estéje van, míg a heti, What's On (ottjártamkor) százhúsz színházi ajánlattal kecsegtet.

Érdekesség kedvéért a kínálat, műfaji bontásban: tizenkét színmű, harmincegy komédia és musical, négy thriller. A Fringe gyűjtőcím alatt ezúttal harmincegy ajánlat sorakozott, s a széles választékot felölelő lista az Othellótól *a Bernarda házáig,* népszerű tévékomédiától rituális mesemondók montázsműsoráig ívelt. Igaz, a hét jelen idejű választékát a műsorlapban huszonkét előre jelzett premier, illetőleg preview (előbemutató) is gazdagítja.

Okolhatnám a véletlent is, a magam balszerencsés választását, amiért ezúttal nem sikerült Londonban reveláció jellegű, egész életre szóló nagy színházi élményhez jutnom. De valójában - angol kollégák szerint - az idén az esztendő majd minden hete hasonló képet mutatott volna. Sok az érdekes, szakmailag igényes vagy széles visszhangot kiváltó, de kevés a jelentékeny, a felejthetetlen előadás.

Ennek az információnak a birtokában a választásnál ugyanaz a szempont vezetett, ami az átlagnál csak egy kicsit is érdeklődőbb turistát: megpróbáltam biztosra menni. Nem tagadom: vonzottak a nagy nevek, a kritika által is hitelesített sikerek. (Amelyek természetesen Londonban sem azonosak a bevételi rekordokat megdöntő gigantikus szériákkal, a csúcsprodukciókkal, amelyek közül egyik-másik, például Agatha Christie harmincnégy éve játszott *Egérfogója* igazából már nemis színházi, hanem inkább turistalátványosság, mint Mme. Tussaud panoptikuma. . .) Tudomásul vettem azt is, hogy a hetekre előre betáblázott musicalekhez sajtójegyet szerezni akkora feladat, hogy az erőfeszítés többnyire nem áll arányban az eredménnyel. Igy azután a legnépszerűbb műfajról és a leghangosabb sikerekről - az *Operaházfan*tomjától *a Nyomorultakig* - eleve le-

mondtam. Igyekeztem viszont úgy összeállítani színházi programomat, hogy minden előadás kínáljon valami sajátos szakmai, művészi pluszt, amiért már átlagos szintű produkció esetén is érdemes megnézni, és talán érdemes róla beszámolni is. Így választottam Miller 1980-as drámáját, *Az amerikai órát,* a budapesti premier időpontjában londoni sikerdarab-nak is számító *Veszedelmes viszonyokat,* az éles vitákat kiváltó, érzékenységeket sértő nemzeti színházi *Pravdát.* Örültem annak, hogy végre nemcsak a film vásznán, hanem a színpadon is láthatom Vanessa Redgrave-et, és megcsodálhatom a nagy tragikus hős, Paul Scofield komédiázókedvét.. .

Alvingné: Vanessa Redgrave

Őszintén szólva meglepett, hogy a Young Vic színház Ibsen-előadása a műsorfüzetben *a perem* szóval jelzett és a peremszínházra utaló „Fringe" rovatban szerepel. Hiszen a Young Vic, bár régóta a maga önálló útján jár, mégis csak a National Theatre 1970-ben született édesgyermeke, *a Kísértetek* előadását pedig - jellegét, rangját tekintve - inkább West End-produkciónak gondolnám. Már a Young Vic vörös bársony széksorokkal keretezett körszínháza sem kelti fringe színház benyomását; a klasszikus szerző sokak által porosnak ítélt darabjáról, *a Kísértetekről* nem is szólva. Meg azután a legközelebbi múltban inkább a West End színházai hivalkodtak egy-egy olyan rangú híres sztár vendégjátékával, mint Vanessa Redgrave. Az ő személye természetesen több, mint reklám. Alvingnéja eseménnyé avatta a Young Vic Ibsen-előadását.

David Thackert, aki 1984 óta vezeti a Young Vic színházat, semmi forradalmian újat, publicisztikai értelemben vett aktualitást nem fedezett fel a százöt évvel ezelőtt megbotránkoztató, skandináv színpadon csak a chicagói ősbemutató után játszott Kísértetekben. Egyszerűen eljátszatta a darabot úgy, ahogy ez ma Angliában eljátszható: tárgyilagosan, pontosan, az emberek egymás közti kapcsolataira figyelve. A körszínház első percekben még irritált is. Bár előzetes információkra támaszkodva előnyös helyet választottam, mégis tartottam tőle, és néha bosszantott is, hogy túl sokat veszítek a színészi arcjátékból. De ahogy a színpadi figurák fokozatosan betöltötték szerepük kereteit, egyre kevésbé gondoltam erre. Mert a színészek mindegyike, de különösen Vanessa Redgrave - a hátával is játszott.. .

A játék kerete is a lehető legegyszerűbb: néhány nehéz, faragott bútor, puritán világítás, korhűnek tűnő, de nem hivalkodóan ódon és (amennyire meg tudom ítélni) nem is jellegzetesen skandináv kosztümök. Alvingné barnás, Regina kékes ruhái alig észrevehetően simulnak bele a képbe. A letompított színskálát egyetlen harsány színfolt robbantotta: Alvingnénak a karszék támláján felejtett, időnként élesen megvilágított vörös sálja égő, vérző sebet ütött a képen. Mintha a halott apa keze nyomát, eleven emberek kiontott vérét jelképezné a színpadon.

Kit érdekel 1986-ban az élveteg öreg Alving vérbaja, a fiára örökített (hajdan) gyógyíthatatlan kór, a két szerelmes - Oswald és Regina - nem sejtett testvéri kapcsolata? David Thackert sem ezt kívánta megjeleníteni. Inkább Alvingné megnyomorított, hazug életének kudarcát, a magára erőltetett, látszatokból kovácsolt páncél szorítását és a belé nevelt és természetévé lett tulajdonságok (fegyelem, kötelességtudat, asszonyi alárendeltség, a ház jó hírének mindenáron való védelme), a kegyetlenül elnémított érzelmek (kiábrándulás, fájdalom, gyűlölet és fel-feltörő szenvedély) konfliktusát. Vanessa Redgrave alakításában a színháztörténeti hagyomány szerint inkább szikár, túlságosan is kemény, alig-alig asszonyi figura egyszer csak gazdag érzelmi töltést kap.

Vanessa Redgrave valószínűleg a hírét sem hallotta Jászai Marinak, de nekem alakításuk egy rokon vonására kell gondolnom. Arra, hogy Jászai Mari (már 1909-ben) azért tiltakozott Alvingné fehér parókája ellen, mert lényegesnek tartotta, hogy a szerencsétlen özvegy még nő, aki erőnek erejével fojtotta el magában a test és a lélek kívánságait. Vanessa Redgrave Alvingnéja az élet delén túl még mindig vonzó asszony, aki csak a közelgő tragédia árnyékában veszíti el megjelenésének és viselkedésének gráciáját. A történet kezdetén, a fia hazatérésekor rátörő öröm olyan óriási szeretettartalékokat, vehemens gyengédséget hív elő belőle, amely talán nemcsak a környezetét, őt magát is meglepi. Még a férfi nélkül élő asszony szenvedélyének árnya is érződik. Amikor felnőtt, komor tekintetű, szenvedésre ítéltetett fiát elveszett és megkerült gyermekként igyekszik körülölelni a maga szertelen anyai szeretetével, valósággal visszafiatalodik. De aggodalmában, féltésében és féltékenységében - hogy vajon mi az az életmentő segítség, támasz, amit helyette csak a szépséges Regina adhat meg a fiának? - kezdettől jelen van valamiféle rendhagyó, titokzatos és tragédiát sejtető felhang. Az anya áradó adakozókedve, mindenáron viszonzást követelő gyengédsége mögött a rettegés, az elkerülhetetlen tragédia tudatalatti tudása, de ugyanakkor - milyen ismerős, gyakori lélektani görcs! - a magányos anyák áldozatukért elégtételt követelő önzése is. Vanessa Redgrave összetett alakításában a keménység és a lágyság, a tiszteletes iránt érzett elfojtott szenvedély és az anya kifosztottsága nem szakad a szituációk rendjében szegmentumokra; éppen olyan elválaszthatatlanok, mint az élet-ben. Ugyanakkor a színésznő jelenetről jelenetre hihetetlen gazdagsággal érzékelteti azt a lelki folyamatot, amely az elfojtott, vibráló idegességtől az elfojthatatlan dühkitörésig vezet. A kulcsával babráló, kézimunkával fékezett, fonallal gúzsba kötött kéz nyugalmától a fiát a végzet útján erőszakkal visszatartani próbáló anya hisztérikus, görcsös-karmos kapaszkodásáig. Alvingné önmagával vívott küzdelméről először csak a csendek, ideges szemrebbenések vallanak, de a fiával - fiáért - vívott harcban már lemeztelenedett lélekkel látjuk.

A *Kísértetek* akkor is izgalmas színházi este lenne, ha lényegében egyszemélyes produkcióként élveztük volna végig. De David Thackert megtalálta az ideális Reginát is. Eve Matheson a vörös hajerdejének varázserejében bízó, vadmacskatermészetű szolgálólány szerepében is erős akaratú személyiség. Később, sorsa titkának ismeretében még inkább azzá válik. Frappánsak és leleplezők a váltásai: ahogy (vélt és megvetett) apjával, a mindenki által tisztelt pappal vagy a szerelmen túl még érvényesülést, jólétet is ígérő Oswalddal beszél... Romlatlanul romlandó teremtés, aki Thackeray Becky Sharpjának elszántságával indul harcba - önmagáért! - a hiúság vásárán. Nem (csupán) jelmeze, modora, egész egyénisége érzékelteti a jellemrajz modern, kortársi töltetét. Még kirívóbban huszadik századi Oswald szerepének külső megjelenítése és dramaturgiai felfogása. A festőnek készülő, génjeiben rontást hordozó szerencsétlen fiú a Montmartre lépcsőjén vagy a Fiatal Művészek Klubjában sem rína ki a dekadenciát hivalkodva, pajzsként viselő kortársai közül. Adrian Dunbar vállalja ezt a rendezői koncepciót, de játékában megőriz valamit az északi hős merevségéből is. Fel-

tételezhetően a rendező Oswald figurájának feltűnő áthangolásával kívánja alátámasztani azt az előadás műsorfüzetében is kiemelt gondolatot, amely szerint Ibsennek ez a darabja legfőképpen a múlt zsarnoksága ellen lázadó fiatalság drámája; az élet és a szerelem lázadása az öröklött konvenciók és hazug erkölcsök ellen.

Kétségtelen, hogy a dráma mélyrétegében ez is benne van. Az előadás azonban - megítélésem szerint - nem annyira ezt a gondolatot, inkább a magányra ítéltetett, megmerevedett hazugságok rabságában élő asszony felelősségét és tragédiáját fogalmazza meg - mesterien.

Szakmai berkekben voltak, akik nem érezték eléggé ibseninek, eléggé skandinávnak az előadást, és olyanok is, akik valamiféle meghökkentőbben merész modernséget kértek számon a rendezőn és a társulaton. Ugyanakkor például Martin Esslin, aki igazán nem vádolható konzervativizmussal, elragadtatva élvezte a játék bensőségét, árnyaltságát. Meggyőződésem, hogy neki volt igaza.

Furcsa pár: Paul Scofield és Howard Rollins

Félreértések elkerülése végett, a cím másként értendő, mint Neil Simonnál. Itt kizárólag egy színpadi páros remekléséről van szó. A szerző egyébként a Broadway-sikerek nagymesterének nemcsak honfitársa, de fogékony tanítványa is. Herb Gardner csak nálunk ismeretlen. New Yorkban sikeres és népszerű, osztályon felüli árut előállító drámaiparos. Új műve, *az Én nem vagyok Rappaport* sem irodalmi remekmű, de szellemes, hatásos, kitűnően megírt komédia. S mivel napjainkban feltétlenül fokozza a színpadi árucikkek kelendőségét némi könnyen emészthető filozófia, általános egyetértésre számot tartó társadalombírálat és lebegő poézis, Gardner mindezekkel feldúsítja a színpadi matériát. Nyilván ennek is köszönhető, hogy a dráma irodalmi elismerésben is részesült, s a közönség is tódul, hogy megnézze.

Két öreg beszélget a Central Parkban. Egyik nap, másik nap, minden áldott napon. Mert már másuk sincs, mint ez a különös barátság, a gondolatok kicsit akadozó, többnyire egyenlőtlen cseréje. Kettőjük között Nat az intellektuel, vagy legalábbis ő az, aki annak óhajt látszani. Személyazonosságáról a legfontosabb, amit kétségtelen bizonyossággal megtudunk, hogy *ő nem* Rappaport. Talán csak annak hitte, pontosabban hazudta magát! Mint ahogy volt (képzeletben) komoly tudós is, kubai kém, befolyásos ügyvéd, még dr. Engels is. A valóságban pedig egy ősz öreg litván-zsidó bevándorló, egykori forradalmár vagy legalábbis forradalmi eszmékkel kacérkodó mozgalmár; egy felnőtt leány saját függetlenségéhez ragaszkodó, bár lassanként már-már gondoskodásra szoruló apja, aki ifjabb éveiben valószínűleg soha nem választotta volna barátjának Midge-t, ezt a naiv és tudatlan, félvak néger portást. De az élet, az öregkori magány mégis egymás mellé sodorta őket, s most nap mint nap együtt hányják-vetik meg a világ dolgát. Nem Hacsek és Sajó módjára, kívülről szemlélve az élet folyását, hanem megszenvedve a maguk sorsát, az öregkor közös megpróbáltatásait, amelyeket Nat szerepjátszó hazugságokkal, Midge pedig beletörődő közönnyel próbál elviselni.

Az esendő kisemberről mintázott figurák jók, de nem éppen eredetiek. Még az öreg hazudozó is csak egy-egy ötletével kápráztat el. A darab cselekménye alig több a semminél. De az Apolló Színházban látott előadást színházi élménnyé avatja Paul Scofield és Howard Rollins játéka. A barett sapkában, drótkeretes szemüvegben színpadra lépő kecskeszakállas öregúrban semmi sincs Thomas Becket és Lear király korábbi méltóságából, Hamlet érzékenységéből, Macbeth hatalomvágyából, Othello szenvedélyéből. Ez a Scofield egy saját fantáziájának megtépett birodalmába menekülő, fecsegő, fáradt öregúr, aki olyan merészen egyensúlyoz az igazság és hazugság között, hogy mi nézők is érte drukkolunk. Játékának legnagyobb bravúrja, ahogy a nemes szándékok, segítő jóakarat által vezérelve szinte igazat hazudik. A szemében felvillanó kópés fény nekünk, a szöveg a partnereknek szól. Es legszívesebben mi is minden képtelenséget elhinnénk az öregnek. Már csak azért is, hogy ne szomorítsuk meg elviselhetetlen józanságunkkal. . .

Howard Rollinsról, megvallom, az előadás félidejéig csak azt tudtam: valahol már találkoztunk. A műsorfüzet mankója kellett hozzá, hogy rávezessen, *a Ragtime* című film jóképű, karakán fekete hősét látom. Aki partnere oldalán most szinte eggyé válik a nehezen mozgó, gyengén látó, apjakorú figurával, és - ennél több aligha mondható játékáról - megállja a helyét Paul Scofield mellett.

Diktátor a szerkesztőségben

Howard Brenton és David Hare kirobbanó sikerű komédiájáról, *a Pravdáról az* 1985. májusi ősbemutató óta már több ízben is beszámolt a magyar sajtó. (Lásd: J. C. Trewin, angol kritikus londoni színházi levelét a Nagyvilág 1986. 5. számában, Barabás Tamás cikkét a november 10-i Új Tükörben.) Szállongó hírek szerint magyar színház is érdeklődik a Fleet Street-i komédiának nevezett, nagyon angol, de nem is csak angol sajtókarikatúra iránt. Ezért is tartotta eddig minden recenzens szükségesnek hangsúlyozni: a „Pravda" cím pusztán figyelemfelkeltő színházi fogás, az igazságra vonatkozik és nem a szovjet párt lapjára. Mert a dráma, ha egyáltalában kulcsdarabnak tekinthető, valóban a Times körüli bonyodalmakra, Ruppert Murdoch laptulajdonos és trösztvezér hatalomátvételére utal. Igaz, a darabban szereplő laptulajdonos, Le Roux dél-afrikai eredetű, nem pedig ausztráliai, Lambertnek hívják és nem Robertnek. Eszközei sem felelnek meg „egy az egyben" az angol sajtó mozgását korlátozó financiális, hatalmi présnek... De tény, hogy eredetileg a Fleet Street új ura is garantálta a szerkesztés szabadságát, mint színpadi reprezentánsa. Az angol újságíró, akivel együtt láttam az Olivier Színház előadását, bennfentesként egész sor sztorira, figurára ráismert, s olyan poénekhez is rendelkezett kulccsal, amelyeken én el sem tudtam mosolyodni. Szakmán kívüliek, mint hallom, sommásan „az olvasók bosszújának" is emlegették a darabot. Ám az Observer kritikusa szerint a darab arról szól, hogy ha nem tudjuk megvédeni a sajtószabadságot, nem is érdemeljük meg.

Érthető, hogy a szerzők (még a műsorfüzetben is) hevesen tagadják darabjuk dokumentumjellegét: az angol sajtó utcája, a Fleet Street csupán metafora, az ötletet és ihletet pedig részben Arnold Wesker *Utazás a sajtó berkeibe* című művéből és az angol sajtó hat teljes hónapjának gondosan feldolgozott lappéldányaiból merítették. Ezen kívül természetesen (és bevallottan) maguk is végeztek némi felderítő-, kutatómunkát a szakmájukról mindig szívesen beszélő újságírók körében.

A szerzők, nyilatkozatuk szerint, maguk sem álmodták, hogy az atelier-darabnak tekintett *Pravda* levehetetlen műsordarabja lesz a londoni Nemzeti Színháznak. Remekművet írtak volna? Ha nem, akkor mással kell a National Theatre

életében szokatlan méretű és hőfokú sikert magyarázni. Mert tény, hogy a Nemzeti Színház tízéves működése alatt ez a második legnagyobb kasszasiker. Aminek a forrása nyilvánvalóan nem az előre sejthető kimenetelű történet, nem a darab társadalombírálatának mélysége, irodalmi értéke, és nem is a karikaturisztikus jellemrajzok eredetisége. Sokkal inkább az a tény, hogy a *Pravda* pontosan beletalált a közvéleményt foglalkoztató gubanc közepébe, és sikerült a felmutatott - közismert, de ritkán megfogalmazott - igazságokat szikrázóan szellemes dialógusokban prezentálni.

Mi történik, ha az újságot csak profittermelő (vagy éppen veszteséggel fenyegető) vállalkozásnak tekintő tulajdonos egyszer csak áruba bocsátja a lapot és vele együtt a szerkesztőséget is? Ha jelöltje egy a sajtóvilágtól, a lapot készítő és olvasó közösségtől is távol álló, idegen fickó - történetesen egy dél-afrikai hotelgazda és sportszergyáron? Hogyan állják a fordulat által rájuk kényszerített vizsgát az újságírók? Mi az erősebb, az érdek vagy a becsület parancsa? Hogy kerekedik felül a gyenge lábakon álló tisztességen a tömegkommunikáció berkeiben különösen kísértő karrierizmus? Kiélezett konfliktushelyzetben mi előbbre való, a kormányzat vagy a lap érdeke?

A felsorolt kérdésekből s az ezekre adott - nem is mindig eléggé motivált - válaszokból jó szándékú, ám érdektelen tanmese is születhetett volna. De a két szerzőt tapasztalata és ötletgazdagsága többnyire megóvta a kérdésekben és feleletekben rejlő banalitástól. Sikerült a morális közhelypetárdákat is frappáns helyzetekben, nemegyszer váratlanul robbantani. (Kivétel persze itt is akad: a szerelmi szál és a szerkesztő baloldali feleségének tiszteletet parancsoló helytállása eléggé halovány és sematikus.)

Volt kritikus, aki szóvá tette; ha nem a szerzők egyike rendezi a darabot, bizonyára sor került volna némi (célszerű) rövidítésre is. Es ebben van igazság. Mégis, ezúttal szerencsésnek érzem, hogy a darabot az író, David Hare belül-ről rendezte meg. Neki bizonyára könnyebb volt megtalálni és megőrizni a hitelesség és a túlzás közti kényes egyen-súlyt, elkerülni a karikaturisztikus ábrázolás mértéktelenségét és kialakítani az egyes jelenetekhez legjobban illő, eltérő és mégis egységessé szervülő stílust. Frappánsak a sokszor filmszerű vágások és a tágas, ámde puritánul berendezett - néha szinte üresnek ható - színpadot mozgásba lendítő világítási effektusok is. Az újságárusok narrátorkórusának songjaiból jómagam sajnos (nyelvi okokból) sokat vesztettem, de a taps ezt a nem túlságosan eredeti dramaturgiai fogást is minden alkalommal visszaigazolta.

A Pravda - sokszereplős darab, de kétségtelenül egyetlen szereplő, a Lambert Le Roux-t megjelenítő Anthony Hopkins jutalomjátéka. Hopkins tizenkét esztendős távollét, látványos filmsztárkarrier után erre a szerepre tért haza az USA-ból a londoni Nemzeti Színházba. Nyilatkozatában - a szerzők állásfoglalásához csatlakozva - ő is megerősítette: alakítása, akárcsak a darab, nemcsak egy újságkirályról szól. Hanem a hatalomról, a skrupulus nélküli vezetőkről, gátlástalan törtetőkről, a piti-diktátorokról és egy fenyegető politikai klímáról. A figurát sem egyetlen emberről, hanem egy embertípus közismert példányairól, a többi között Sztálinról és saját iskolai tanítóiról mintázta.

És nem is akárhogyan: Anthony Hopkins játékáról az angol sajtó is csak szuperlatívuszokban írt. Még akinek nem anyanyelve az angol, az is megcsodálja a drágán vett brit útlevéllel hivalkodó afrikai Le Roux különös hanghordozását, dialektusát, stílusát. Az uborkafára kapaszkodott parvenü megmosolyogtatóan primitív hivataloskodását, a civilizációs máz alól kitüremlő, már-már ősemberi bárdolatlanságát. Ez az az ember, akinek ezer könyve van, de egyet sem olvas, akinek az újság éppen olyan áru, minta boksz-kesztyű, aki laptulajdonosként fennen hirdeti, hogy felesleges jó lapot csinálni, amikor rosszat könnyebb, és a rossz lap még kelendőbb is.

Anthony Hopkins színpadra lépése pillanatától kezdve mindvégig jellegzetes, különös figura, de „hazai pályán", saját vízparti palotájában, furcsa dzsudóöltözékében - egyenesen zseniális. Tartása, mozgása, öltözködése éppen az összhang teljes hiánya által válik karakterisztikussá. Hisztérikus kitörései komikusak ugyan, de az általa kiváltott nevetés mélyén, akárcsak a színpadon, a nézőtéren is felüti a fejét a félelem. Diktátorok nemcsak a sajtóbirodalomban léteznek.

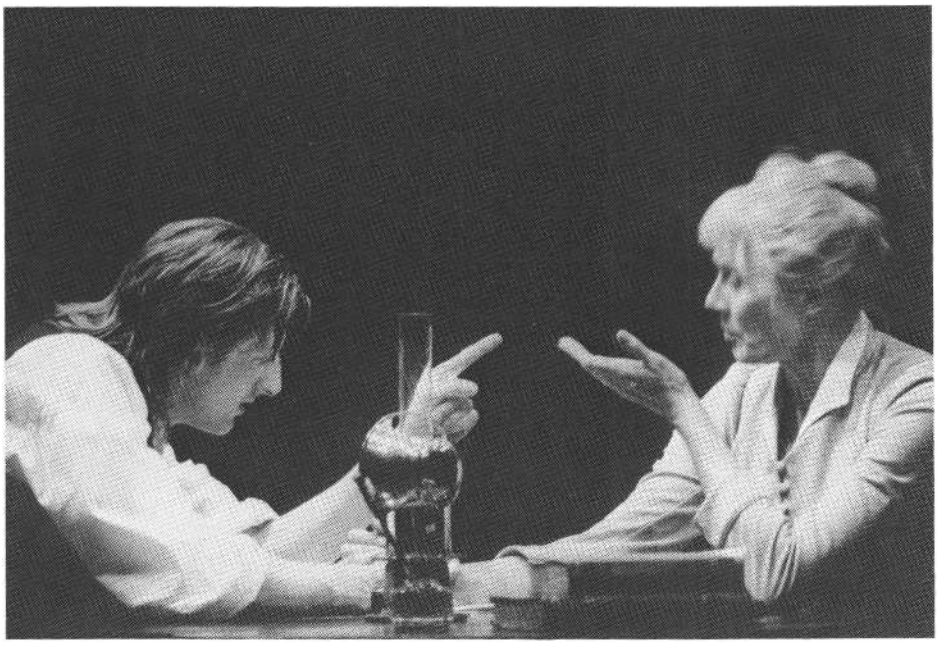
A szerep és a színész eszményi találkozása ugyanakkor, több kritikus számára gondot is okozott. A rendező szemére vetették, hogy Lambert Le Roux zsenialitásával - pontosabban Anthony Hopkins emberábrázoló tehetsége által - egyedül uralja a darabot és a játékot, miután sem az író, sem a rendező nem gondoskodott számára megfelelő ellenfélről.

(Újabb) leszámolás az amerikai álommal

Vannak szerzők, akiknek a gyengébb műve is jelentősebb, fontosabb, mint mások chef d'oeuvre-je. Arthur Miller neve is nagyobb vonzerőt jelent számomra, semminthogy hagyjam magam lebeszélni legújabb (immár ötéves), sokakban csalódást ébresztő, a kritika által udvarias elmarasztalásban részesült darabjáról, *Az amerikai* óráról. (Hátha a mi budapesti Világirodalmi Tájékoztatónknak van igaza, amikor amerikai forrás alapján Arthur Miller legjobb darabjai közé sorolja.)

Érdekesnek ígérkezett számomra az is, hogy a dráma nyilvánvalóan önélet-rajzi ihletésű, hogy Arthur Miller - sokadszorra rugaszkodik neki az élet-mű fő témájának, az amerikai álommal való leszámolás drámai megjelenítésének.

A cselekmény 1929-ben kezdődik, a nagy gazdasági válság idején. Az amerikai történelem nemzeti katasztrófája Millert évtizedek óta foglalkoztatja. 1958-ban egy színházi gyűlésen munkatársainak mondotta: „Rengeteget meséllhetnék arról az időről, de talán elég, ha egyetlen esetet felidézek. 1929-ig abban a hiszemben voltam, hogy szilárd talaj van a lábunk alatt. Ahogy a legtöbb amerikai, én is úgy gondoltam, tartja valaki a gyeplőt. Azt ugyan pontosan nem tudtam, kicsoda, de nyilván valami üzletember, gondoltam én, komoly, realista, gyakorlatias férfiú, aki becsületes, és van benne kellő felelősségérzet. 1929-ben aztán kiderült, hogy mindez illúzió. Megdöbbentő élmény volt. A bankok bizonytalan időre bezártak. Az egyikben ráadásul nekem is volt tizenkét dollárom, pontosabban akkor már nem volt, mert egy nappal azelőtt, hogy a Bank ofthe United States (az amerikai Nemzeti Bank) bezárt, kivettem a tizenkét dolláromat, hogy megvegyem a barátom megunt versenybiciklijét. Azon a bizonyos napon, mikor arra kerékpároztam, láttam, hogy óriási tömeg áll a bank rácsos kapuja előtt. Az ő pénzük bent maradt, már nem juthattak hozzá. Soha nem is kapták vissza. Akkor úgy éreztem, rájuk vertem. Aztán egy hétre rá bementem a házba, hogy igyak egy pohár tejet, és mire kijöttem, a biciklim eltűnt. Ellopták. Ez jó lecke volt: megtanultam, hogy ezt a katasztrófát senki sem vészelheti át.



Adrian Dunbar (Oswald) és Vanessa Redgrave (Alvingné) Ibsen Kísértetek című drámájában (Young Vic)

Akkoriban nem sok könyvet olvastam. Az én irodalmam a gazdasági válság volt. Évek múltán aztán letisztult mindaz, ami akkor még csak érzések, benyomások kuszasága volt bennem. Úgy éreztem, minden kiszárad. Mintha láthatatlan sáskák raja falta volna fel a pénzt, mielőtt az ember utána nyúlhatott volna. Bölcsész-doktornak kellett lenni ahhoz, hogy valaki állást kaphasson a Macy Áruházban. Ügyvédek nyakkendőt árultak. Mindenki el akart adni mindent, mindenki-nek. Az értéktőzsde volt elnökét lecsukták, mert elsikkasztotta a cég pénzét. Szökött bankárokat hajhásztak Európa-és Dél-Amerika-szerte. Amit az emberek 1929 előtt tettek vagy mondtak, mind csalásnak bizonyult. Kiderült, hogy a gyeplőt senki sem tartotta.

Most utólag azt hiszem, a kor nagy élménye az volt számomra, hogy felfedeztem egy láthatatlan világot. A valóság a maga rejtett törvényei szerint szép lassan felhalmozódott a színfalak mögött, hogy megfelelő pillanatban minden illuziót a levegőbe röpítsen." (Az Istenek árnyéka.)

A hosszú vallomást voltaképpen a dráma szinopszisa helyett idéztem. Mert nemcsak a fejtegetésben érzékeltetett megdöbbenés, de még a biciklihistória is megjelenik a húsz évvel később felidézett színpadi vízióban. Az élmény és a gondolat szinte kora ifjúságától kifejezésre készen élt az íróban, a dráma mégis nehezen, fájdalmakkal született. Először 1973-ban olvashattunk róla: az író, aki akkoriban a michigani egyetemen tanított, hozzájárul, hogy tanítványai részleteket adjanak elő *befejezetlen* drámájából. Amelyről akkor úgy érzi, torzó, és most már az is marad. Azután az évtized végére mégiscsak befejezi. 1980-ban a spoletói fesztiválon (USA) bemutatják *Az amerikai óra* című drámát, és a következő évadban színre kerül a Broadwayn, ahol rekordgyorsasággal megbukik. Amerikai kritikusok szerint ez nemcsak a drámán, de a szórakozni vágyó Broadway-közönség ellenállásán is múlott. Mert azért akadnak, akik részleteiben vagy egészében dicsérik a darabot. S bár a csalódás eléggé általános, Miller neve és a dráma egy-egy motívuma elég vonzerő ahhoz, hogy *Az amerikai óra* külföldre is eljusson. Birminghamban a magyar származású Peter Farago állította színpad-ra, meglehetős sikerrel. Baselben ezzel szemben a premier kritikusa elkeseredetten számol be élményéről, s nem is tagadja, hogy majdnem végig unatkozott... Ugyanakkor, hogy a skála teljes legyen, a dráma az NSZK-ban határozott sikert aratott. A német fordítás (illetve előadás) címe - *A nagy depresszió* - talán hívebben is tükrözi a dráma lényegét, mint az eredeti. De minden valószínűség szerint nem a cím, hanem a téma volt az, ami könnyebben utat talált ahhoz a közönséghez, amely még nem unta a válság témáját, vagy amelynek zsigereiben ott élt egy esetleges későbbi válságtól való félelem.

Ami a darab címét illeti, a könyörtelenül ketyegő amerikai óra kimondva-kimondatlan a közvéleményben és Miller mitológiájában is bent élő amerikai álommal polemizál. De talán még pontosabban fedezné a dráma szellemét, szerkezetét, ha Miller darabja címében Amerikai naptárról szólna: az egyes jelenetek ugyanis az amerikai történelem különböző esztendeit idézik. Ezeket a jeleneteket, esztendőket 1929-től 1969-ig - az előadásban vetített évszámok választják el. Egy-egy vetített évszám természetesen lehetne pusztán tájékoztató jellegű adat, a közönség eligazítása. A Cottesloe Színház előadásában azonban az egész teret betöltik a vibráló, kavargó számok. Amíg a jelenetek után s előtt a közzene szól, a néző saját történelmi asszociációval is kiegészítheti a dátumot, és lélekben felkészülhet arra, amit 1929, 1930, 1944, 1956 jelent.

Ettől eltekintve az előadásban kevés a látványos elem, a hivalkodó kellék. A tágas színpad hátterében többszínű, térhatású fal. Annak idején a földrajzórákra gipszből készítettünk hasonló technikával terepasztalokat. Itt mosta kék ég alatt mintha hófedte csúcsokat jelezne a fehér, alatta egy élénkvörös csík pedig csak arra szolgál, hogy kiemelje a láthatár nagyobbik, alul feketéllő részét. Ez a fekete fal - gigantikus kollázs. Összepréselt gépek, ócskavassá zúzott alkatrészek, kipukkant autókerekek, fényüket vesztett bicikliküllők és törött rácsok alkotják azt a Léger képeit is idéző embertelen csendéletet, amely a maga kaotikus rendjében stílusos keretét alkotja a század Amerikában (odáig) legsúlyosabb megrázkódtatását megjelenítő drámának. (Díszlettervező: Timothy O'Brien.)

Ez a háttér eléggé dekoratív és eléggé szuggesztív ahhoz, hogy ezen kívül már csak egy-egy, a játékhoz elengedhetetlen beredezési tárgyat, bútordarabot - zongorát, heverőt, íróasztalt - toljanak be a tátongóan üres színpadra.

A dráma cselekménye voltaképpen elmesélhetetlen. Rengeteg önálló jelenetre tagozódik, mint Brecht *Rettegés és nyomorúság a Harmadik Birodalomban* című darabja, de míg abban minden jelenet marokba szorított, megkomponált dráma, itt a színpadi képek egy része valóban csak láncszeme a történetnek és a történelemnek. Vannak egymáshoz kapcsolódó s egymástól teljességgel független képek is. Először az 1929-es általános gazdasági földcsuszamlás tüneteit és következményét látjuk. A híres tőzsdekrachot, és hogy egyes emberek - kistőkések és nagykereskedők - hogyan próbálnak megszabadulni részvényeiktől. A prosperitás idején még a cipőtisztító is igyekezett befektetni, amit keresett, a krach napjaiban mindenki csak eladni próbál. Ám ritka az olyan kivételes szimatú üzletember, mint a darabban fontos, időnként narrátorszerepet is betöltő Mr. Morgan, akinek spekulációval sikerül a nehéz időkben megtöbbszörözni vagyonát. A csőd kit nyomorúságba, kit öngyilkosságba hajszol.

A Miller saját családjáról mintázott brooklyni zsidó família - Baumék - ugyancsak elveszti egzisztenciáját. A dráma jelenetsorában az ő sorsuknak van egyedül személyes és érzelmi töltete. A zongorája mellől felállított naiv és derék családanyával, a munkanélkülivé lett apával, a továbbtanulás lehetőségétől megfosztott fiúval egy-egy szituációban azonosuló nézőket azonban minduntalan kizökkenti a narrátor vagy a következő, Baumék életútjától teljesen függet-len jelenet. Mégis, ezen a szálon érződik leginkább Miller írói kéznyoma. Amikor az egzisztenciájával együtt biztonságát, tartását is vesztett üzletember munkássá lett fiától kér villamospénzt, egy pillanatra a régi Arthur Miller szituációteremtő erejét, a személyes sorsban a történelmet felvillantani képes író tehetségét érezzük. Még Miller humora, a groteszkre való hajlandósága is meg-megcsillan, például amikor a főhős zenei pályára készülő unokaöccsének félresiklott karriertörténetét idézi.

Mindez azonban kevés a színpadi üdvösséghez. Túlságosan sok a darabban a történelmi illusztráció és a színpadi üresjárat, az - esetenként megzenésített - didaktikus, sok dogmatikus magyarázat.

Unatkozni azonban egyetlen percig sem unatkoztunk. Részben azért, mert az előadás lényegesen jobb a darabnál. Peter Wood rendező nem próbálta összeragasztani a drámacserepeket, ellenkezőleg, önálló zenés, táncos, vetített képpel, dátummal hangsúlyossá tett elválasztó elemekkel keretezte őket. Nem erőltette a stílusegységet: vállalta a jól pergő előadás ritmusának zaklatottságát, a történelmi revüképek és családi drámatöredékek eltérő, nagyon is különböző hangulatát, tempóját. Ugyanakkor az epikus dráma dinamikus előadása megkövetelte, hogy a színészek is rendkívül koncentráltan játsszanak, nemegyszer néhány percbe sűrítsék a drámai összecsapások szenvedélyét, a komédia humorát, a jelenet követelte szükséges, hiteles lélekállapotot. Mivel Miller több mint negyven szerepet oszt a darabban, a legtöbb társulatban - így a londoniban is - egy-egy színészre több feladat hárul. Nekik is köszönhető, hogy az előadás - mint Martin Crapper, a The Times kritikusa írta - színház és nem történelemóra.

Budapesttel egyidőben - Veszedelmes viszonyok

Évtizedes késéseinkhez hasonlítva, ezúttal valóban friss volt a Pesti Színház. Christopher Hamptonnak Choderlos de Laclos XVIII. századi levélregényéből írott darabját egy esztendővel a stratfordi ősbemutató után a dráma londoni sikerszériájának tartama alatt mutatta be.

Megfogalmazásom mégsem erre a dicséretes gyorsaságra utal, hanem arra a véletlenre, hogy egy héttel londoni utam előtt együtt láttam a darab budapesti változatát egy némileg csalódott londoni kritikussal, Clare Colvinnal. Clare röptében felvilágosított: bezzeg a londoni elő-adás! Színészeinket udvariasan dicsérte ugyan, de meggyőzően fejtegette, hogy csak a Howard Davies rendezte előadásból világlik ki, miért is vállalkozott Hampton a hajdan pikáns levélregény fel-támasztására, mit akart mondani vele saját korának. Az omló függönyös, lágy, rózsaszínű budapesti koncepcióval szem-ben a londoni előadás kemény, szikár. Nem gyönyörködik a dekadenciában, hanem leleplezi. Merteuil márkiné és a Vicomte párharca majdhogynem feminista következtetéseket sugall. Minderről természetesen magam is meggyőződhetek, feltéve, hogy sikerül Londonban jegyet szereznem az évad egyik legnépszerűbb sikerdarabjához.. .

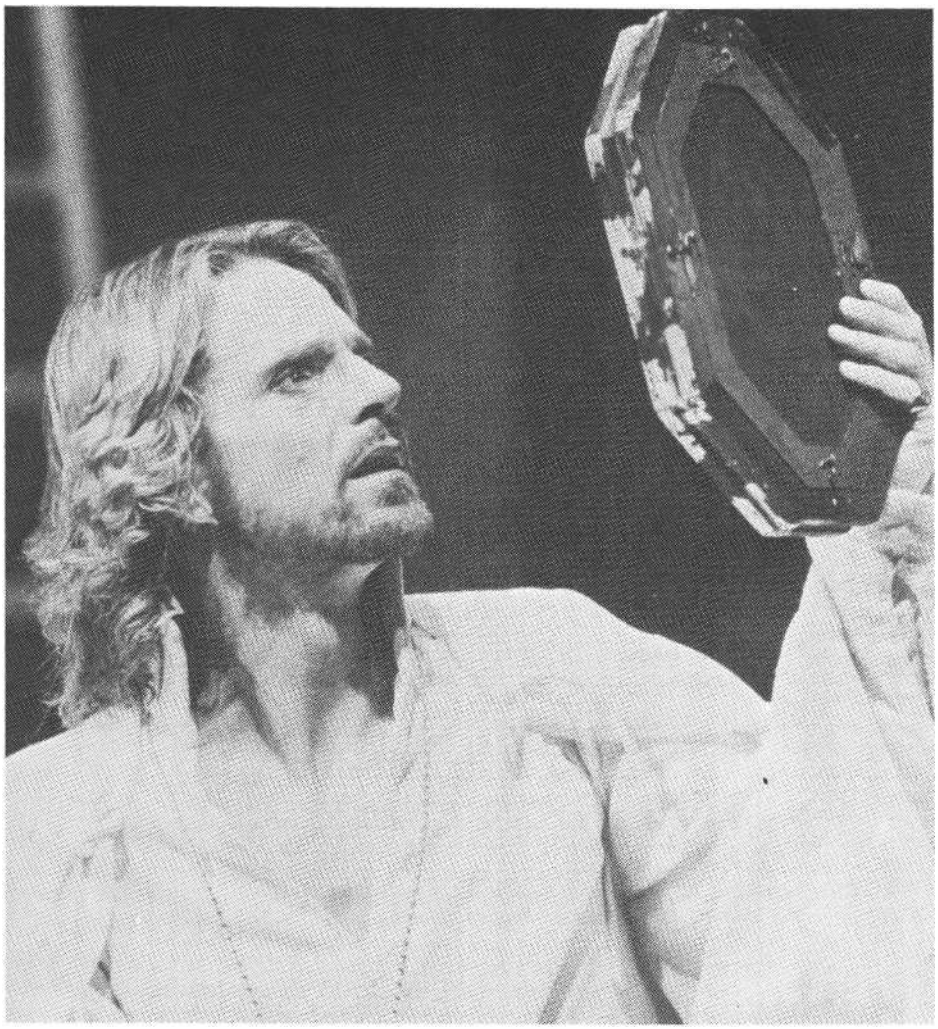
Nem könnyen, de sikerült. Az eredetileg a Barbican legkisebb, legintimebb színházában, a Pitben bemutatott produkció az idei évadban már a West Enden, az Ambassador Színházban látható. A siker továbbra is óriási. Mondanom sem kell, hogy ezek után felcsigázott érdeklődéssel vártam - a különbséget. Látványos ellentétre, a hazainál sokkal izgalmasabban aktuális előadásra számítottam. Ehelyett láttam egy csaknem hibátlan, a budapestinél talán árnyaltabb, ízlésesebb, ámde hasonlóképpen keveset mondó, színészi tehetségekben gazdag, gondolatokban eléggé szegény produkciót. Csalódásom nagyobb volt, ám a különbség sokkal kisebb, mint gondoltam.

A színpadkép színhatása kétségkívül más. Az Ambassador Színházban a fehértől az elefántcsontszínen és a drappon át a barnáig ível a skála; a színpadkép keretét omló függönyök helyett keményebb, zsalukkal tagolt faburkolat adja. A szobában a kerevet mellett egy aránytalanul nagy, kissé ormótlan, sokfiókos világos kredenc vonja magára a tekintetet, amelynek legalább egy fiókja mindig nyitva van. A félig kihúzott fiókokból kikandikáló ruhadarabok kusza összeviszszasága alighanem az érzelmek zűrzavarát jelképezi. A függöny ezen a színpadon is lágy, de nem dominál a képen, és csak a végső párbaj előtt látjuk, amint egy vörös drapériával együtt lehull egyik szárnya a színpad közepére.

A leglényegesebb látható különbség, ami valóban az angol változat javára szolgál, hogy a hatalmas paróka révén is marionettfigurákká törpülő, merevedő szereplők helyett valódi emberek mozogtak a színen. A Vicomte (Alan Rickman) valamivel idősebb is, cinizmusa nem rideg póz, hanem az élet és a szerelem iskolájában mesterfokon elsajátított tapasztalat. Nagyszerű színész, aki a csábítás minden trükkjét, mozzanatát más-más színnel jeleníti meg. De a nagy érzelmi fordulatot, a Tourvelné iránt felébredt szenvedély valódiságát neki sem sikerül elhitetnie. S akárcsak Budapesten, Londonban is kizökkentett az ironikus dialógusok közegéből a hős utolsó, romantikus és romantikusan is ábrázolt párbaja.

Annál érdekesebb viszont a márkiné csatavesztésének ábrázolása: Lindsay Duncan játékában élesen elválik és mégis elválaszthatatlanul összefonódik a szerep és a megélt csalódás. Még gőgös, fölényes és magabiztos, még nem adja meg magát a szerelmi csatában, de a lelke mélyén már érzi, tudja, hogy hatalma megingott. Hogy hajdani kedvese menthetetlenül beleszeretett a még csak vetélytársnak sem tekintett fiatal Tourvelnéba. Lindsay Duncan szerepfelfogásában egyébként is mindvégig előtérben van az elszánt győzni akarás. A szerelmi játék ennek az asszonynak csak félig élvezet, nagyobbrészt küzdelem, amelyben csak az a nő győzhet, aki tudatában van a maga hátrányos helyzetének, kiszolgáltatottságának, de érzéki hatalmának, kevéske előnyének is; aki képes a természet minden ajándékát fegyverként forgatni. Aki tudja, hogy mivel nőnek született, nincs választása. Önmagát csak a férfiak elleni küzdelemben valósíthatja meg, s ebben a harcban a tét győzelem vagy halál. Kétségtelen, hogy ezek a nemek harcára utaló mondatok az angol előadásban lényegesen nagyobb hangsúlyt kapnak, mint a magyarban. De kérdés, hogy ezáltal aktuálisabb lesz-e maga a dráma?

Utólag beleolvastam a londoni premiert követő, elragadtatott kritikákba. Ezekből legfeljebb azt sikerült leszűrnöm, amit Peter Brook már sokkal korábban megfogalmazott, hogy ha egy előadásban húsz közül egyetlenegy szereplőt lecserélnek, az az előadás többé nem



Jeremy Irons mint II. Richárd a Royal Shakespeare Színház előadásában

lesz ugyanaz. Az Ambassador Színházban a főszereplők ugyan azonosak, ám a szereposztás több lényeges ponton változott. Es ami ennél is lényegesebb: a költözés által megváltoztak az előadás dimenziói. A kisebb színpad és kisebb nézőtér intimitása, a szereplők és nézők közvetlen közelsége alighanem szerves komponense lehetett az eredeti előadás atmoszférájának, s ennek hiányát a tágasabb Ambassador Színházban nem sikerült feledtetni.

Másrészt viszont elgondolkodtam azon, nem lehetséges-e, hogy ami hazai készülékünkben van a hiba. Hogy mást - többet, közvetlenebb hatást vagy aktualitást - vártunk Christopher Hampton feldolgozásától, mint az angolok, és nem értékeltük eléggé a márkiné és a Vicomte macska-egér harcának fojtott feszültségét, a romlottság megértő, cinkos és mégis leleplező kritikáját, a párbeszédek iróniáját? Csakhogy ebben azért a pesti színházi bábjáték stilizált mesterkéltsége is ludas! Az is hozzájárulhatott, hogy az Ambassador Színház közönségének nagy részével ellentétben engem Londonban sem ragadott el igazán a játék heve, nem indított meg a hősök sorsa.

Végezetül még egy megjegyzés: Londonban úgy látszik meztelenség tekintetében sem kívántak Pesttel versenyezni! Az előadás erotikája nem a pőre testek látványában, hanem a szereplők közti áramkör feszültségében érzékelhető. Az egyetlen meztelen jelenet - amikor a Vicomte szeretkezés után egy kurtizán hátát használja íróasztalnak - ugyancsak esztétikusabb, finomabb, ha úgy tetszik, tartózkodóbb, mint a Váci utcában.

II. Richárd szupersztár

Nem lehet teljes az a (mégoly vázlatos) angliai színházi beszámoló, amelyben nem szerepel Shakespeare. Ám a jelentős londoni Shakespeare-premierekre - David Hare készülő *Lear királyára* (főszerepben Anthony Hopkinsszal), a National Theatre meghirdetett *Julius Caesarjára* - csak hetekkel, hónapokkal látogatásom után kerül majd sor. Lelkem mélyén meglepett és némi csalódást is okozott, hogy Londonban, egy nemzetközi Shakespeare-konferencia hetében mindössze két, kevéssé ismert városszéli színházban találkozhatnak az agg Williamsszel azok, akik választ keresnek arra a kérdésre; vajon kortársunk-e még Shakespeare? Persze felelet az is, hogy az angol Nemzeti Színháznak változatlanul Shakespeare a legtöbbször játszott szerzője. Az első, most lezárult évtized alatt tizenkét darabját mutatták be. De az adatok jobbára Budapesten is hozzáférhetők. Én előadást szerettem volna látni .. .

Szerencsére a konferencia rendezői lehetővé tették számomra, hogy hiányérzetemet Shakespeare városában orvosoljam. Stratford-on-Avon változatlanul, szezonon kívül is Shakespeare-ből él: nemcsak szülőházához, sírjához, felesége otthonához szerveznek gyors zarándokutakat, de nevével hivalkodik a Shakespeare Hotel, és arcképe látható - ó, giccsek giccse! - a pólótrikókon is. De ami a nemzeti és nemzetközi kultusz vadhajtásainál fontosabb: időről időre itt találkoznak a Shakespeare-kutató filológusok, Shakespeare-t tanító hazai és külföldi pedagógusok, és a nemzetközi Shakespeare-irodalom teljes választéka megtalálható a Shakespeare-könyvtárban. A kutatóközpontban Shakespeare-t ábrázoló modern képzőművészeti alkotások, szobrok, a könyvtár előcsarnokában a BBC Shakespeare-ciklusában felhasznált jelmezek láthatók.

De természetesen minden csak járulék, keret. Shakespeare életművét, kultuszát Stratfordban estéről estére a színpadon szolgálják.

A II. Richárd napjainkban népszerűbb, mint valaha. Es ezt nemcsak a hazai repertoár igazolja, az a tény, hogy egy időben két színházunk is játszotta a Lancaster-tetralógia nyitódarabját. A világszínházban a dráma politikumán, történelmi tanulságán túl, alighanem a főszerep kínálta különös komédiáslehetőség jelentette és jelenti a vonzerőt.

A Royal Shakespeare Company *II. Richárd* át a kezdet kezdetén illendő áhítattal, hidegen figyeltem. Gyönyörködtem a napjainkban meglehetősen ritka, pompásan esztétikus, dekoratív díszletképben. Hogy a felhőtlen kék ég alatt, a várkastély illúzióját keltő térben, gazdagon dekorált gót torony magasodik, s az építészet e pompája - nem véletlenül - valamiféle templomi monstranciára emlékeztet. A falon indázó, kúszó növényzet. A nagyon is dekoratív látvány színpadiasságát hangsúlyozza a teret lezáró, zodiákusjelekkel ékített ív és egy archaikus óra. A pasztellszínek harmóniáját lobogó zászlók tarkasága élénkíti. A színpadi szimmetria nemcsak a holt tárgyak világát tagolja: a szemben álló történelmi erők, pártok képviselői is következetesen a „saját térfelükön" s legfeljebb a színpad előterében lévő gyepen mozognak. A kép, amely a játék kezdetén mozdíthatat-

lanul statikusnak tűnik, később elmozdul. A színpad közepén álló építmény egyszerre oszlop, emelvény, trónus, börtön és süllyesztő is.

Mintha túlságosan szép lenne ez a tradicionálisan teátrális világ... Vagy mégsem? Lehet, hogy a látvány harmonikus szépsége csak keret, amelyet a rendező új, disszonánsabb, éppen ezért izgalmasabb tartalommal tölt meg? Az első és még nem különösebben nagy meglepetés akkor ér, amikor az udvar urai és hölgyei váratlanul a palota gyepére telepszenek. Ez a majálishangulat sehogy sem illik az általam várt hagyományos-historikus stílusba. De még sokkal jobban meglep Richárd király külső megjelenése. A fiatal férfi hosszú haja, szárnyas ujjú fehér köntöse egyszerre idézi az olajnyomatok Krisztus-figuráját és egy angyalnak öltözött mai beatzenészt. Később ez a kettősség elhalványul. A rendező egyre nagyobb hangsúlyt ad a kezdetben frivolnak tűnő Krisztus-analógiá-nak, és Richárd király glória nélküli Krisztusként járja végig a maga kálváriáját. Ellenfele, Bolingbroke herceg ezzel szemben inkább csak egy erőszakos polgár benyomását kelti. Még a trónra kapaszkodva is csak igazgatói tekintélyt képvisel, nem pedig királyi hatalmat.

A hatalmi harc (látszólag) nem olyan könyörtelen, kegyetlen és leplezetlen, mint a Várszínházban. Ugyanakkor Barry Kyle rendezésében - főként az előadás dinamikusabb második részében - nyoma sincs a történelmi drámák historizáló ünnepélyességének sem. A szereplők magatartásformái nem nagyon térnek el a mai emberekétől. Szenvedélyük, hatalomvágyuk egyaránt a lélek mélyéről fakad, természetes lélektani reakció. A pózolás pedig az önmagát hiába kereső, gyenge ember ingatag menedéke, a kudarcok leple. A hiteles, reális jellemábrázolás az előadásban remekül összefér a metaforikus színpadi nyelv használatával. A hervadó, dúlt kert - az angliai állapotok tükre. A királynő ölében szirmokra bontott rózsa egyszerre utal a Rózsák háborújára és a fehér selymet szennyező vérfoltokra.

A realista Shakespeare-stílus inkább a fiatalabb évjáratú színészek színpadi anyanyelve. De az idősek közül is többen maradéktalanul elsajátították, elsősorban az epizodisták. Kár, hogy mások, például a York hercegét és hitvesét alakító színészpáros, nem tudtak elszakadni a romantikus hagyományoktól, és megőrizték a retorikus, deklamáló iskola külsőségeit, és ez a cselekmény legdrámaibb pontjain (például amikor az atya feljelenti, az anya pedig menti fiát) disszonáns hatást, itt-ott nevetést vált ki a közönség körében. Úgy látszik, egy ilyen sokszereplős darabot, mint *a II. Richárd,* még Stratfordban sem sikerül tökéletesen kiosztani.. .

II. Richárd (Jeremy Irons) viszont jelenetről jelenetre meggyőzőbb. Amikor lábát keresztbe vetve a trónra ül, ez a minden királyi méltóságot nélkülöző, „Bicska Maxi-s" póz a jellem és a szituáció végletes ellentétét tükrözi. Ám alakításának csúcspontja csak ezután következik. A szónál fontosabb a gesztus: amikor Richárd úgy adja át Bolingbroke-nak a koronát, hogy rá sem néz. Mint aki lélekben jelen sincs sorsa fordulópontján. A másodperc, amíg amaz töpreng, hogy megragadja-e a hatalom jelvényét, végtelenre nyúlik: a korona gazdátlansága a gazdátlan országot fenyegető tragédiák árnyékát veti a színpadra.

S amikor a király önnön bukását siratva tükröt kér, a szembenézés saját koronátlan arcával - szánalmas és hátborzongató egyszerre. Az ezt követő dühkitörés, amikor tükrét földhöz vágja, már nem is a hatalma vesztett király, hanem csak egy végsőkig elkeseredett, bukott ember csődje. Ez a Richárd kortársunk, közeli ismerősünk, saját lemeztelenített énünk is lehetne. Ám amikor Bolingbroke a Towerbe küldi, és a szeme sem rebben, úgy áll a végzet elébe - újra felmagasodik, újra királyi. Richárd búcsúcsókja, amellyel hitvesétől elválik, nem formális gesztus, mint ahogy azt a királydrámák történelmi tablóin megszoktuk, hanem a fájdalom, a férfiszenvedély kifejezése. Ezáltal megint csak a történelmi alak időtlenül emberi arculata teljesedik ki.

Richárd komédiásszerep, de Jeremy Irons nem játssza, hanem éli - a szemével, a vállával, a tartásával is. Hős és bohóc, ahogy a sors ráméri. Utolsó monológja a várbörtönben - leszámolás és hamleti meditáció. A színész tökéletes dikciója, a szavakat, a sorokat és a hős zaklatott lélekállapotának hullámverését is tökéletesen érzékelteti. „Így játszom több alakot egy személyben, / S egyik se nyugtat." Ahogy életének állomásait s ezzel együtt énje alakváltásait is felidézi, a gondolat felülkerekedik a történeten és a történelmen. A király krisztusi figurája már nem a reneszánsz képek Megváltóját, hanem az ember fiát idézi, akit csak a végső elszámolás döbbent rá az élet mulandóságára:

„Időm elvertem én, most ő ver engem.
Most órájává tett meg az idő..."

És a szó egyszer csak újra összetalálkozik a képpel: tekintetünk megakad a színpad feletti órán. Shakespeare tragédiája már régen nem a Rózsák háborújáról és nemis csak a hatalom mechanizmusának működéséről, hanem az emberi identitásról, az elvesztegetett életről és az időben korlátozott létről szól. Ha a kétnapos konferencia nem győzött volna meg arról, hogy Shakespeare még mindig kortársunk, a Barry Kyle rendezte, minden erőltetett modernkedést nélkülöző, jelenidejű *II. Richárd* mindenesetre nyomatékos érv lenne a vitában.

Hat előadás tapasztalata kevés ahhoz, hogy bármiféle következtetéssel zárjam színházi levelem. Mondhatnám azt, hogy Londonban sem minden rendező Peter Brook, és nem minden színész Paul Scofield. De ezt alighanem mindenki tudja. Sőt azt is, hogy Brook már régóta nem saját hazájában prófétáskodik, s ennek is bizonyára megvolt a jó oka. De tény, hogy amit legutóbb, öt évvel ezelőtt a londoni színház hétköznapjairól, az átlagelőadások szakmai igényességéről, profizmusáról, a közreműködő nagy tehetségek húzóerejéről tanulságként leszűrtem - azóta is érvényes. Hogy a londoni átlag is érdemes hazai és külföldi népszerűségére, szakmai hírnevére, világszínházi rangjára.

GABNAI KATALIN

Mit ér az ember, ha ír?

Színházi esték Dublinban

Két hét angliai tartózkodás után négy napot töltöttem az Ír Köztársaságban. Ha a magyar hétköznapokból átmenet nélkül kerültem volna Írországba, talán kevésbé érzékelem az ottani élet ismerősen otthonos, kemény és sokszor dúlt vonásait. Minden csodálkozás nélkül vettem tudomásul, hogy erőteljes dublini színházi estéim során egyetlen kérdés reszketteti végig a nézőteret: „Mit ér az ember" - ha *ír?*

Angolnak lenni nem jelent igazi problémát. Ha ma nem sikerül valami, holnapra elintéződhet az is. Az általam látott tizenkét londoni előadás közül az ott vendégszereplő nyugat-berlini GRIPS együttes *Line One* című rockmusicalje jelentett igazi színházi élményt, és Alain Bennett *Kafka's Dickje* szerzett valami bágyadt örömet. Összbenyomásom az volt, hogy biztonságos és gazdag színpadi keretek között, nagy tehetségű, képzett és munkabíró színészek próbálják múlatni magukat, segítő rendezői kéz nélkül, tántorogva.

Aztán átkerülök Írországba. A repülőn megtanulok öt ír kifejezést, így aztán legalább én beszélek pár szót, mert az ősi nyelvet - hiába tanulják a gyerekek az iskolában - senki nem használja. Dublinban a jóféle debreceni diftongusokkal telített ír-angolt beszélik, s a színházi előadások nagyobb része is angolul szólal meg.

Napközben barátaim iskolákba visznek, ahol tehetséges drámatanárokat láthatok munka közben, bár a drámapedagógia még igencsak kezdetleges fokon áll náluk. Meglátogatom az ír televízió gyermekosztályát, ahol pontosan tudják, hogy a BBC-t nézi az egész ország, és nekik olyan műsort kell csinálniuk, amelynek nézettségét legalább a benne reklámozott áruk forgalma bizonyítja. Amatőrökből lett hivatásos társulat, a TEAM vidéki bemutatóját látom egy egyházi iskolában. Az előadása színházi ismeretterjesztést és az emberi jogokban való eligazodást egyaránt kiemelkedő szinten szolgálja. Az egyenruhás kamaszok fegyelmezettek, tartózkodók.

Elvisznek Dublin egyetlen óvodájába, ahol a hároméves íreknek csillog az orra, s a szeplős karú, langaléta óvónő bűvkörébe kerülök magam is. Körülöttünk a kideríthetetlen korú kisszékekről csontig pattogzott le a festék, de mi mind csak Humpty-Dumptyval vagyunk elfoglalva. Az óvónő kiválóan dolgozik. Talán, ha egyszer lesz óvónőképző, majd ott is taníthat. De most még az sincs. Óvoda sem igen van, az asszonyok otthon maradnak. Nincs válás, nincs abortusz, de van „ír család", s így alakul a ritkán lakott ország egyfajta ifjúsági köztársasággá. A népesség fele huszonöt és harmincegy százaléka tizenöt év alatti. Az 1840-es nagy éhezés (mely elsősorban egy burgonyavész következménye volt) és az állandó kivándorlás miatt a nyolcmilliós lakosság kevesebb mint a felére csökkent. Ma a köztársaság népessége 3,59 millió. A világ tele van írekkel, s aki otthon marad, annak szembe kell néznie a harminc százalékos munkanélküliséggel.

Az utcák este néptelenek, a családfők otthon kortyolják a barna sört vagy ízlelgetik a drága whiskyt. A barnásszürke főváros zöld emeletes buszai csupa négyemeletes házsor közt szaladoznak. Magasabb épület alig akad. A próbaképpen fölépített két toronyházból megszöktek a lakók. Azóta nem építenek ilyet.

Az Ír Köztársaság térképén az Észak-Írország határát jelentő vonalat sehol nem tüntetik fel. A pubok falán, az iskolákban és a statisztikai füzetekben a sziget körvonalait rajzolják országhatárnak, s hogy valami mégsem egészen úgy van, ahogy azt elgondolni jó, mindössze az jelzi, hogy az észak-írországi területről lefújta a szél a városokat, még Belfast sem található meg, csak az üres, zöld mező fut a tengerig.

Dublinban nem vártam különösebb színházi élményt. Ám az itt látott három előadás közül kettő többet ért az angliai tizenkettőnél, s már nem hiányolhattam a rendezőt sem.

Patrick Mason két rendezése

Az Abbey Theatre kamaraszínházában, a százövenhét férőhelyes Peacock Theatreben mutatták be az 1986-os edingburghi fesztivál fringe-kategóriában első díjas produkcióját *The Great Hunger* címen. A cím nem a szó szerinti nagy éhezésre utal, hanem inkább minden jónak és szépnek az éhét jelenti. A játék szövegkönyve Tom Maclntyre, a prózaíróként is ismert, külföldön is többször bemutatott darabok szerzőjének munkája. A darab Patrick Cavanagh költő poémáján alapul. „Cavanagh - írja Michael Harding cikke - életének és költészetének színtere Dél-Ulster ingatag talaja, Észak és Dél ütköző zónája, maga a bizonytalanság földje, de egyben meghitt táj is, a képzelet vert fallal körülvett városa, ismeretlen és mit sem ismerő, ahol az ember úgy szimatol körbe, mint az állat, hogy halálához végre kicsinyke tisztást találjon." A költő 1904-ben született, apja szerény farmján. Ott ismerte meg a paraszti életet, volt cipész, hogy aztán a Yeats utáni időszak legjelentősebb poétájaként haljon meg Dublinban, 1967-ben.

Patrick Mason, a rendező a manchesteri egyetemen végzett, s 1977 óta folyamatosan dolgozik az Abbey két színházában, a Gate Theatre-ben, sőt még Minneapolisba is eljutott.

A nagy éhezés műfaját tekintve költői játék, a látványszínház érzékletességével celebrált parasztmisztérium az ír földművesélet hétköznapjairól és ünnepeiről, munkaóráiról és álomidejéről, a magvetés és a hágatás misztériumáról, a keresztény rémületről és pogány dínomdánomról, bűnről és bűnbánatról, szerelemről és halálról.

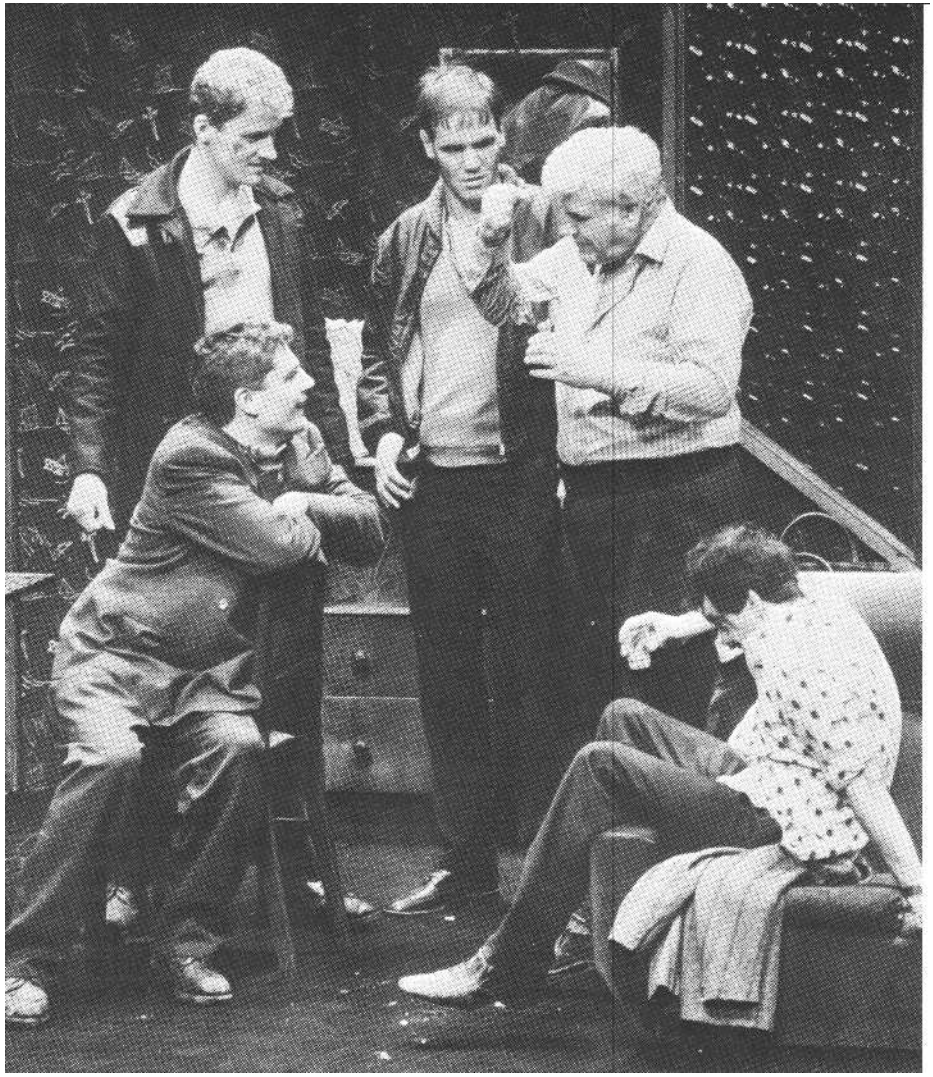
A Peacock kis dobozszínpadát porhanyós föld fedi. Rátapad a játékosok nehéz bakancsára, roggyant nadrágjára, megül a zsákkötények kis árkaiban, s fölfogja a mindennapi élet olykor lepuffanó munkaeszközeit is. A színen két meghatározó elem van: egy jellegzetes ír falusi kapu, mely csak az utolsó percben nyílik ki, hogy a halál lovait beengedje a színre, s egy lepel alól kibomló, repedezett fából készült, barna szobor, mely a főszereplő férfi bűnbánó oltáraként és dühe levezetőjeként szolgál. A nőalak alighanem a rege szerinti idős asszonyból gyönyörű leánnyá változó Írországot szimbolizálja. A hátsó falon mennybe futó, bordás vaslemez van, a színpad egész szélességében.

A rendező kiváló társat talált elképzelései megvalósítására a játék központi parasztfiguráját játszó Tom Hickeyben. S bár rajta és a többi színészen is érződik, hogy nem a rituális színház iskoláján nőttek föl, hatalmas erejű estével ajándékozzák meg a közönséget. (Néha körülnézek, hogy érezném magam, ha írként nézném végig a művet, s arra kell gondolnom, okkal sejtem a produkciót nagy „be-olvasásnak"; az összeszűkült szemek egy pillanatra sem eresztik el a színpadot.)

Időről időre tetten érhetők a színészek, amint egy-egy arckifejezést, mozdulatot

éppen beállítanak magukon. Ez a furcsa szakadozottság teszi aztán, hogy a színész ebben a játékban jeleket visel az arcán, nem folyamatokat követ. S épp ez a kívülről közelítés adja a játék rugalmasságát, a szükséges távoltartást is. A valódi tárgyak, a nyikorgó bádogvödör, a csorgó víz, az omló föld, a poros bőrfújtató s a falapátok egyszerre járulnak hozzá a költői lebegéshez, jelképekként szolgálva azt, és a játék rendezőileg gonddal ki-munkált, fájó érzékletességéhez.

Történet tulajdonképpen nincs. Eseményfoltokból épül a szertartás. Remek, harsogó kezdés után egymást megunt, de - természetesen - egymást vállaló parasztházaspár mozdulatdialógja következik. A *Jóka* ördögének Judit asszonyára emlékeztető nő nyöszögteti a bádogvödröt, a férfi is próbál matatni valamit. Mikor a parasztember magára marad, feszültségét egy bőrfújtató ritmikus működtetésével próbálja enyhíteni, majd a locsolókannából csorgatott vízsugár megkönnyebbülést jelző hangjára először nevet föl a közönség.



Jelenet Tom Murphy Füttyszó a sötétségben című darabjából (Abbey Theatre)

Aztán gyors képek: férfiak kapnak össze bohócverekedés formájában, a kapu mögött. Csokorban álló nők festenek maguknak egyre szélesebb és egyre pirosabb szájat, s ekkor először jelenik meg feddőn a pap. De hiába. Az asszonyhad nem adja meg magát. Vad, pogány éj kezdődik, zöld feketemise. Az apró termetű nők vágtatnak a színpadon, kazalnyi friss zöld ággal a karjukon. Egy fél erdő költözik elénk, tiporják, zúzzák a hersegő ágakat, a nézőteret betölti a gyötrött levelek illata. Ujjongó, boldog férfiak szédülnek a játékba, majd ismét megjelenik a pap. Szemrehányása szavak nélkül is oly erős, s a papi ruha jelenléte a színpadon olyan mindent elsöprő hatás, hogy meghőköl a közönség. Következik az ébredés, a bűnbánat ideje. A borostás férfiak lapos sapkájukkal kezdik a térdükre tapadt földet porolni, s ez a mozdulat egyre fokozódó, önbüntető korbácsolássá, teátrális csapkodássá válik, a papnak bemutatott „nagy-nagy" bűnbánat jeleként. A rendezőnek remek füle van, a zenei aláfestés mindig helyénvaló és arányos. Megjelenik a játék jelrendszeréhez annyira hozzátartozó tárgy, a pénz is. Gyűjtése, csörgetése megkomponált muzsika.

A játékosok egy pillanattal előbb még bégető birkák voltak, csengettyűző állatkák a nagy megfélemlítettségben. Most egy kicsi nő madártáncából lesz szárnyverdeső párosodás, majd bika módra játszott, szent hágatás következik. És közben sikolyok, könnyek, aztán zokogó ébredés. A szín üres. A férfi marad csak, aki az anyaszoborhoz tántorog, írül szólongatván: „Metton, metton!", letörli annak könnyeit, majd üti, üti, zokogva, tompa pufogással. Függöny.

A második rész a szántás szertartásának fölidézésével kezdődik. Már éppen hiányolom az első rész zöld levélhalmait, hiszen a rendező hozzászoktatott, hogy evés, ivás, tapintás erős képzeteit éljem át, várom, mutat-e valami újabb anyagot, amely a játék jelenidejűségét és itteniségét megerősíti. Es ekkor jön a sörivók szobra. Három férfi munkája végeztével megemeli fekete színű sörrel teli irdatlan poharát, s egymásnak támasztott háttal, komótosan inni kezd. Elsötétül a világ a gyönyörűségtől. A nagy éhség, a szomjúhozás tökéletes kielégítése fölszívja őket, nincsenek is jelen, csak a sör van. Böfögni kezdenek.

Megjelenik a feleség, a lábát piszkálgató s ezzel egészen elfoglalt asszony, természetesen nem azért, hogy az ébredő gerjedelmen segítsen. Újra jelzi erejét a vallás, a paraszt arca fényes ereklyedobozzal találkozik, szinte nekiütközve, egérfélelemmel nézegeti benne tükröződő vörhenyes szakállát. A merev, pattogó feleség helyett aztán - immár másodszorra a játék folyamán - saját maga szerez nyögető örömet magának.

Az ásás ideje van. S a taknyát a földre csapó parasztember ásó-fallosza körül fölrajzanak a guruló, boglyas hajú nők, akik még akarnak és mernének ölelni. Éhes, visító tánc kezdődik az ásó nyelének imádatával, tettre bátorítván a szűkölő férfiút, aki a kerítésbe kapaszkodva fejjel lefelé keres menedéket. Aztán az egyik nő rájön a szomorú valóra, fölvisít, és kiáltását a többi is átveszi; köpködve, ócsárolva a férfinépet, majd az egyik saját kifosztottságát fölismerve, irgalmatlan hisztizésbe kezd. Egyszerre csönd lesz, hozzálépnek, s kezébe adnak egyjelképiségétől egy mozdulattal megfosztott la-pátot: Ne sikíts, dolgozz!

Éjszakát, temetőt és fejfákat idéz a következő kép. Fekvő emberek s égnek meredő, deréktájból kiálló lapátok erdeje. Kereplő ébreszti a népet. Magot szór az egyik kis boglyas hajú nő, aztán könyvek kerülnek elő. S könyvekből kártyavár épül. Mellette játék baba csúf váza hever, és pénz csörög újra. (Írország a szó, a szellem országának tudja magát, írásművekben adott legtöbbet a világnak.)

A szobor újra fehér lepelben van. Talán most következik a csoda. Leomlik a könyvkártyavár, s hatalmas dübörgéssel élni kezd a hátsó fekete vasredőnyfal. Kövek zuhognak rá őrjítő zajjal, ismétlődő robbanásokkal. Majd a szobor újra lelepleztetik, s a lepel alatt ugyanaz az öregasszonyalak ül, mint az expozícióban. A férfi keservesen sír, és szájon csókolja a repedezett fafigurát.

Kinyílik a mindeddig csukott kapu, s négy gázálarcos, lószerű lény vágtat be rajta. Szélzúgás, gyertya, zöld levelek - csupán emlékeztetőül - és újra a pap. Temetés. De ki a halott?

A feleség a „sírnál" kuporogva szagolgatja a férfiról levett sapkát, majd a pap és mind a többiek kezet fognak az áldozattal, a főalakkal. Vad és keserű móka ez, s közben tántorító zúgás a levegőben.

A paraszt áll, a többiek elmennek, rácsukják az ajtót. Ő itt marad. A földtől tisztítja talpát a túlvilági útra, mint aki ürülékbe lépett. Majd halni készül, elhelyezkedik. Csönd, sötét - és fény. Hét színész jön ki meghajolni. Ennyien voltak.

Patrick Mason másik rendezését a Gate Theatre-ben, az Abbey rivális színházában láttam. A mű Frank McGuinnes *Innocence* (Ártatlanság) című, Caravaggio életéről szóló bombasztikus és elviselhetetlenül érzelmes darabja olyan menthetetlenül gyenge, hogy Mason számos rendezői ötlete sem tudott bele életet lehelni. A darab arról szól, hogy hogyan kísérti meg a festőt a fiúszerelem, s hogy szenvedi azt meg - miként egész művészetét is -, hogyan tagadja meg a családját, hogyan keveredik baljós ügyletekbe, s menekül meg vérlekvár-kenettel a homlokán, az édes utcalányoknál keresve menedéket. A rettenet az álombetétnél kezdődik igazán. Ekkor előkerülnek a bűnök, a halott húg és egy láncait csörgető ismeretlen, aki hörögve nyújtja Caravaggio felé bilincseit, mondván: „csóóókold!" A darab vége Caravaggio halála utáni pillanattal zárul, mikor élettársa az egyik beszédelgő hajdani fiú barátot a Piéta-szobrok Krisztus-alakjára vetkőzteti-öltözteti-beállítja, s égre kiált: „Nézd, Caravaggio, nézd!" A dolog banalitása elképesztő. S hiába száll a frissen föltépett párnákból oly esztétikusan a toll, hiába világítják a teret gyönyörűen, az álság szétárad és lehangol. Lehet ekkorát tévedni? Úgy látszik - lehet.

Tom Murphy és Garry Hynes

Garry Hynes bemutatkozó rendezése volt az Abbey főépületében Tom Murphy Arthur Miller-i technikával megszerkesztett kiváló darabja, az A *Whistle in the Dark* (Füttyszó a sötétségben).

Tom Murphy azok közé az írek közé tartozik, akik visszatértek. Írnek született, majd 1962-ben Londonba emigrált. Ott mutatták be első darabjait színpadon és a televízióban. 1970-ben hazaköltözött, és most Dublinban él. Bár *a Füttyszó* első munkái közé tartozik, csak most mutatták be Dublinban, s így ez a tizenharmadik Murphy-mű a színház életében. Az író több darabot rendezett is.

A Füttyszó *a sötétségben* egyszerű, meg-bonthatatlan szövetű, szenvedélyes és keserű mű. Lehetne elemezni, hogyan sejlenek át rajta *a Pillantás a hídról* mozzanatai, s hogy miért érezhető netán iskolásnak az elkerülhetetlen tragédia egyenes vonalú fölvezetése. Lehetne izgalmas tükörpárjának fölmutatni Pinter *Hazatérését*, noha a műben nyoma sincs a pinteri réteges homálynak.

Murphy méltatói azt sietnek megjegyezni, hogy *a Füttyszó* húsz évvel előbb született Sam Shepard széles e világon ismert Valódi vadnyugatánál. Shepardot tartják hozzá legközelebb állónak, az atmoszférateremtő erejét, valóságismeretét s az alakok önfejlődését, belső törvényeit leginkább szem előtt tartó írókhoz sorolva mindkettőjüket. Murphy műve magyar színpadon is megállná a helyét, minden átdolgozás nélkül.

A történet mindössze annyi, hogy az ír földtől elszakadva, Coventryben él a hősnek egyáltalán nem mondható szelíd Michael Carney, eltartva ott nagyhangú öccseit s sziszegve tűrő feleségét. A reménytelenség, a szűkös otthon már megszokottá vált, amikor átjő az óhazából a hatalmas természetű apa, s hozza a legkisebb fiút szerencsét próbálni. Mindketten ottragadnak. Az apa hazug harcrakészségét fitogtatva minduntalan megalázza Michaelt, aki szerinte „képtelen az életre". Az öreg Carney részeg tirádái, cafatossá dalolt ír balladái imponálnak a másik négy fiúnak, és Michael egyre őzöttebbé, önmagából kiforgatottabbá válik. A mindannyiukra dolgozó asszonyt gyalázkodó szavakkal keserítik, s egy szombat esti verekedős tivornya után addig tüzelik és sértegetik Michaelt, míg az legkisebb öccse felé csap egy üveggel, s úgy megsebzi, hogy az nyomban meghal. „Michael igazságának pillanata egyben végső vereségének pillanata is" - írja az egyik kritika. Hisz rég nincs ő már ott-hon ebben a világban. Álma - „lehettem volna én tanár is. . ." - csak feltételes múltban fogalmazódik meg. Neki nincs köze az elnehezült nyelvű családi rituálékhoz, sem ahhoz az idegen országhoz, ahova száműzte magát. Az apa regél, történetei vannak, s energiája valami sötét és korlátolt önhittségből származik. Gyűlöli a világot. Idegen helyen, száműzöttként éli át a Carney família minden tagja az önmagából való kiűzetettség iszonyatát. Más-más szinten élik meg a megoldhatatlannak tűnő kérdéseket: Hogyan kell élni? Hogyan kell ír-nek lenni? S hogyan kellene egyáltalán embernek lenni?

Garry Hynes, a rendezőnő - aki 1975-ben Galwayben megalapította a Druid Theatre Companyt, és elismert, nagyra tartott, termékeny fiatal művészként két, társulata számára írt darabot szerzőként is jegyez - Brien Vahey látványtervezővel éjfekete, kékfestőkartonok mintáira emlékeztető szobafalak közé képzelte az előadást. A bútorok is feketék vagy szürkék. A színészek ruhája sötét zakó, a hajdani ünnepi öltöny mára már görbedtre és fényesre kopva. A legszívszorítóbb tárgy az előadás során a csupasz, fekete asztalra kitett, tündökletesre világított kis darab kenyér.

Kemény és pontos előadást hozott létre az Abbey társulata a Galwayből jött rendezőnő és két ottani vendégszínész segítségével. Az apa alakját a világhírű Godfrey Quigley eleveníti meg, viszolyogtató erővel.

Néhány évvel ezelőtt a világ mintha felejteni kezdte volna a kortárs ír színházcsinálókat, s csak a régieket tartotta számon. Az ősök - Sheridan, Oscar Wilde, Yeats, Synge, O'Casey, a sikeres Shaw, az elszármazott Beckett - után még Brenda Behan, az író és Cyril Cusack, a színész nevét említik. Ilyen elődök keze felé érdemes visszanyúlni. Ám úgy tűnik, a hagyományoknál is erőteljesebb fogódzót talált magának a jelenkori ír színház, azt, amiben annak idején az ősök is kapaszkodtak: az irgalmatlanságából azóta sem engedő ír valóságot.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Tarján:
Cockpit

La pièce *A la vue des gardes de dunes féminins,* créée au Studio du Théâtre Madách est la meilleure jusqu'ici de son jeune auteur Pál Békés; c'est dommage que la mise en scène de Péter Huszti ait adouci les tons plus âpres et rauques du texte.

Anna Földes:
Le Scénario d'István Paál

Le Scénario, cette pièce posthume du grand auteur István Örkény est un des produits les plus discutés de son oeuvre. István Paál, le metteur en scène de la reprise à Veszprém, aurait pu choisir le chemin plus séduisant d'orner le texte de ses propres trouvailles. Il a cependant opté pour la solution difficile, en présentant la schizophrénie de l'homme prisonnier de sa foi.

István Nánay:
Les déformations du grotesque

A propos de la reprise du *Scénario* à Veszprém et celle de *La Famille Tott* à Debrecen, l'étude traite de la postérité théâtrale des pièces d'István Örkény. Puisque ce maître du grotesque hongrois est, de nos jours, un des auteurs hongrois les plus connus au delà de nos frontières, István Nánay a pu voir plusieurs réalisations des pièces en question en Hongrie tout comme à l'étranger, ce qui lui permet de faire quelques observations de caractère général sur les dangers qu'implique le culte du théâtre d'Örkény.

Lajos Szakolczay:
Amour et mort dans la cave

Au studio du théâtre de Nyíregyháza le public du *Roi des rats* a pu assister à la première représentation en Hongrie d'une pièce de Győző Határ, auteur d'origine hongroise domicilié à Londres. Dans la mise en scène de László Salamon Suba ce texte d'une exubérance verbale baroque, qui fait éclater les normes de la dramaturgie traditionnelle, s'est transformé en une expérience théâtrale authentique.

István Gábor:
Romantisme tzigane?

D'entre les deux mises en scène récentes de József Bor à Győr l'opérette *Le Violoniste tzigane* d'Imre Kálmán sent l'indigence – et c'est là un vice qui dans ce genre ne se pardonne pas. Par contre, la réalisation traditionnelle de *Carmen* de Bizet est un travail de qualité solide.

András Pályi:
Le Cercle de Lutte Monteverdi

Le Cercle de Lutte Monteverdi est le nom d'un groupe de théâtre nouveau. Il y a quelques années, le jeune cinéaste András Jeles s'est mis à travailler avec un groupe d'amateurs et bientôt ils se sont présentés avec deux spectacles successifs: *Événements dramatiques et L'Empire du sourire.* Ces spectacles illustrent des ambitions et des exigences qui tranchent fondamentalement sur les normes habituelles de faire du théâtre en Hongrie, et notre collaborateur essaie de résumer en quelques théses les caractéristiques principaux de l'entreprise.

András Forgách:
‹L'époque de la tristesse nouvelle›

Dans l'interview András Jeles parle de son attraction au théâtre, de ses expériments, de la leçon de ses contacts antérieurs avec le théâtre professionnel, des rapports et des différences du théâtre et du cinéma ainsi que des problèmes intimes de ses deux spectacles réalisés avec le Cercle de Lutte Monteverdi.

Katalin Róna:
Des roles et des visages dans ‹Tête de poulet›

Dans cet évenement extraordinaire que représente au Théâtre Katona József *La Tête de poulet* de György Spiró, une fonction d'importance particulière revient aux personnages. Du spectacle proprement dit nous avons déjà parlé dans notre numéro de janvier; ici nous publions une analyse des interprétations remarquables qu'offrent Hilda Gobbi, Zoltán Varga, Erika Bodnár, Zoltán Papp, László Vajda et Mari Csomós.

Katalin Szűcs:
Tristesse szomoryenne

L'article analyse deux interprétations remarquables: celles d'Olga Koós et d'István Bozóky que l'on peut voir à la Scène, dans la reprise de *Zsigmond Rafael Szabóky,* pièce de Dezső Szomory (dont le nom signifie à peu près «Désiré de La Tristesse»).

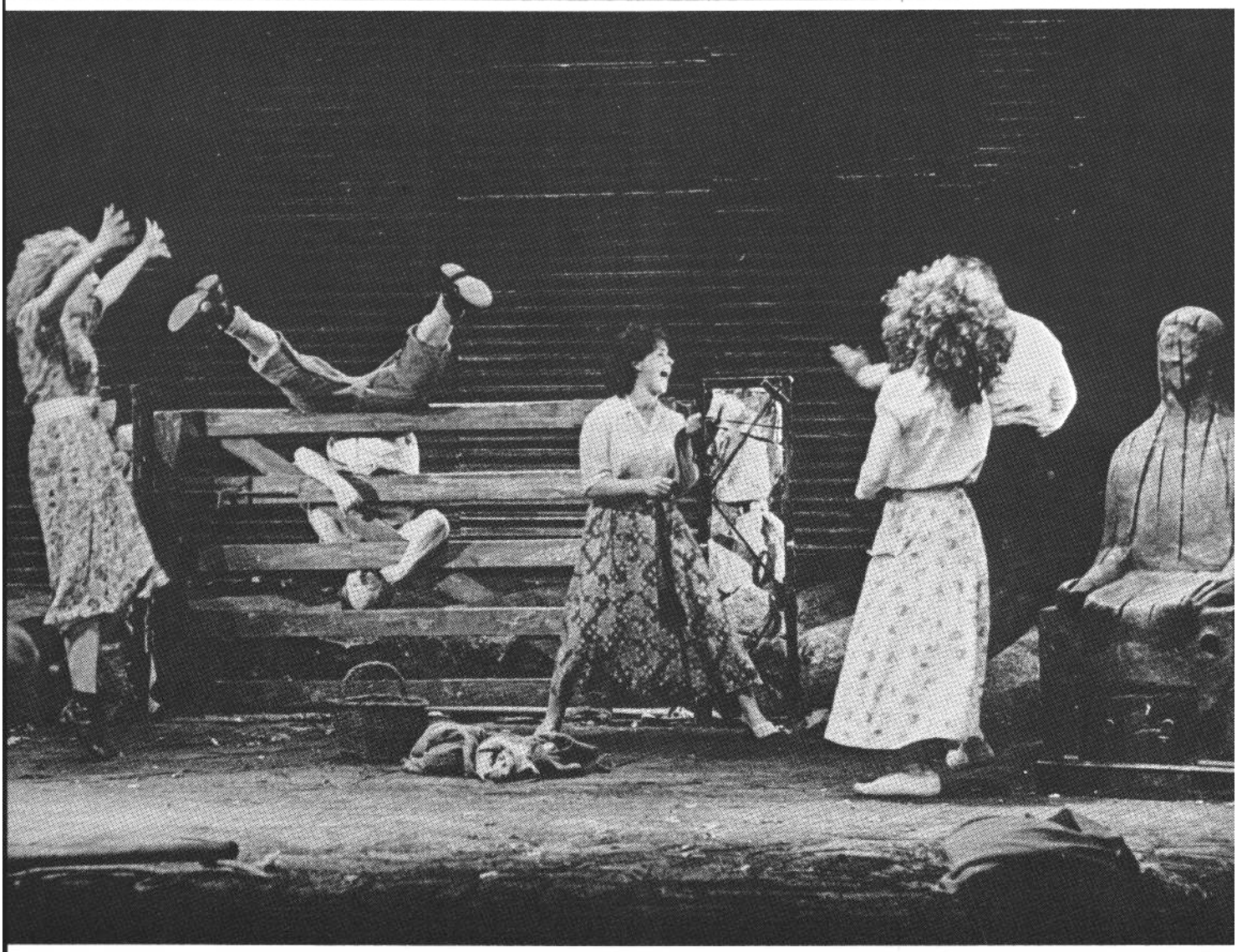
Géza Gergely:
Le monde des artistes

L'auteur – un metteur en scène et professeur du Conservatoire «István Szentgyörgyi» de Marosvásárhely – évoque des souvenirs personnels puisés dans trois décennies du théâtre hongrois de Transylvanie. Il souligne que dans son travail de pédagogue de théâtre il était toujours guidé par le but de gagner au théâtre les couches les plus larges du public.

Anna Földes:
Plan d'ensemble, avec vedettes

Notre collaboratrice vient de passer une semaine à Londres où, dans le cadre d'un choix plutôt accidentel de soirées théâtrales, elle a rencontré une quantité surprenante de vedettes, comme Vanessa Redgrave dans *Les Revenants* d'Ibsen, Paul Scofield dans *Je ne suis pas Rappaport* de Herb Gardner ou Anthony Hopkins dans *Pravda* de Howard Brenton et David Hare. En outre elle rend compte du *Richard II* et des *Liaisons dangereuses* que joue la Royal Shakespeare Company et de *La Montre américaine* d'Arthur Miller qu'elle a vue au Théâtre National et arrive à la conclusion que sur la base de cette vue de coupe casuelle le théâtre de Londres mérite bien sa renommée.

Katalin Gabnai:
Que veut dire si on est Irlandais?

L'auteur rend compte de trois expériences théâtrales mémorables à Dublin où elle a vu *La Grande famine* et *Innocence* de Frank McGuinness, tous les deux dans la mise en scène de Patrick Mason ainsi que *Sifflement dans l'obscurité* de Tom Murphy, réalisé par Garry Hynes. Les spectacles, présentés dans le Peacock Theatre et au célèbre Abbey font preuve d'un engagement passionné vis-à-vis de la réalité irlandaise de nos jours.

Ára: 30 Ft