SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI És
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 6. SZÁM 1987.
JÚNIUS

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 hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hirlapelőfizetési 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

707400 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Máté Gábor (Catullus) és Udvaros Dorottya (Clodia)
a Katona József Színház Füst Milán-drámájában

A hátsó borítón:
Fehér Miklós díszlete a Pesti Színház Oszlopos Simeon-előadásához
(a **képen:** Tábori Nóra, **Pápai Erika** és Tahi Tóth László) **(Iklády László felvételei)**

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Catullus (1)

FÖLDES ANNA
Oszlopos Simeonok (7)

CSIZNER ILDIKÓ
Könnyed erőgyakorlatok (13)

KOVÁCS DEZSŐ
Észrevétlen tragédiák (18)

P. MÜLLER PÉTER
Kaposvári terecske (20)

ERDEI JÁNOS
Jobb az eredetinél! (24)

SZÁNTÓ JUDIT
Egy nap Károlyéknál (28)

RAJK ANDRÁS
A Koldusopera - mint zenedráma (30)

színháztörténet

UNGÁR JÚLIA
A Koldusopera Magyarországon (35)

világszínház

F. A.
Berlini színházi levél (40)

INGEBORG PIETZSCH
Új drámák és rendezések az NDK-ban (45)

drámamelléklet

HUSZÁR SÁNDOR: Sikátor

NÁNAY ISTVÁN

Catullus

Füst Milán drámája a Katona József Színházban

Akár az előadás mottója is lehetne az író egy 1925-ös keltezésű naplójegyzete - amelyet a *Catullus* kitűnően szerkesztett műsorfüzete is idéz -: „Dráma: Lehetetlen, hogy ugyanarról beszéljenek egy jelenetben, mint ami szemléletesen lejátszódik. Unalmas, mert kétszer látjuk ugyanazt. Másról kell folynia a szóharcnak, mint amiért a valódi harc folyik! Egy olyan jelenet sem létjogosult, amelyben az egyik ember a másikkal nincs valamily *feszült* viszonyban: vagyis az egyik ember a másiktól akarjon valamit. Ha érzéseit akarná kifejezni - ezeket dramatizálni kell -, legyen ingerült, szidja, tegyen a másiknak szemrehányást, vagy legyen gyanakvó, vagyis a közlött érzésen felül egy másik indulat vigye a mondanivalóit, mert csak ekkor van a mondanivalónak drámai élete!"

Ezekben a gondolatokban az önálló színházművészet mára kikristályosodott esztétikai alapkövetelményei fogalmazódtak meg: az, hogy a szöveggel egyenértékű a szövegen túli metakommunikációs nyelv, hogy az előadás, a színjátékmű lényege a figurák közötti kapcsolatokból, illetve ezek megváltozásából adódik, hogy e kapcsolatváltozások több szinten, az egyes motívumokat hol fel-erősítve, hol visszaszorítva, a motívumok egymáshoz való viszonyának pontos dinamikáját megszabva jelennek meg stb.

E követelmények következetes megvalósításával viaskodott Füst Milán a Catullus ismételt újrafogalmazásai során, s hogy mennyire „eredményesen", azt mindennél jobban mutatja: korának irodalmi és színházi közélete nem tudott mit kezdeni sem ezzel a művel, ezzel a drámai fogalmazásmóddal, struktúrával, sem a darab által sugallt életérzéssel. A mű meg-írása után négy évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy az író által is feledésre ítélt *Catullust* Pártos Géza felfedezze, bemutassa, s újabb majd' húsz évnek ahhoz, hogy a dráma egyfajta adekvát színpadi formája megszülessék.

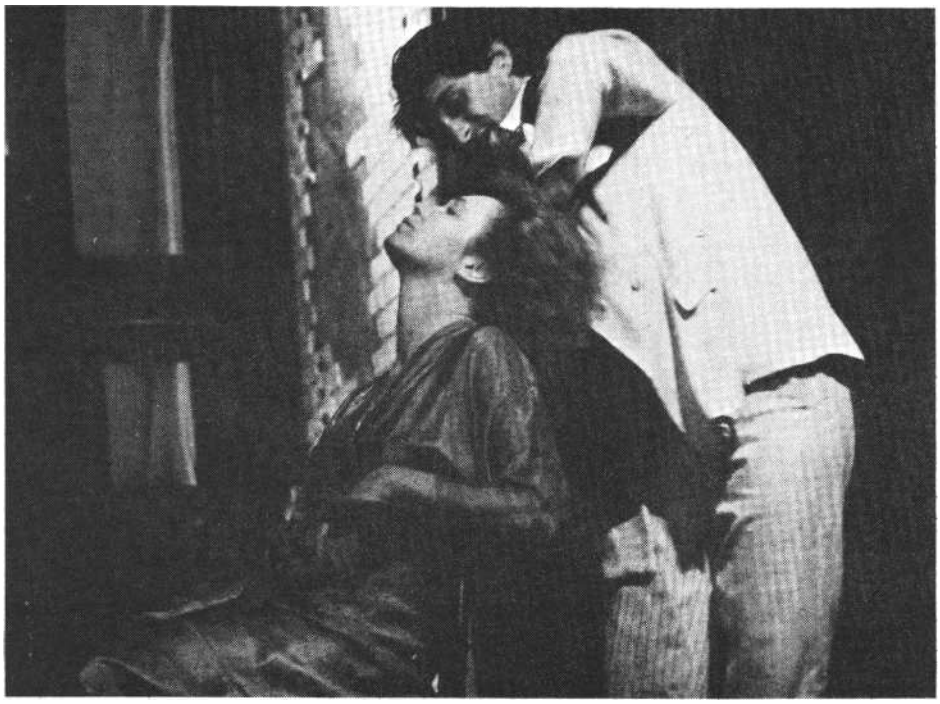
Bár Füst Milán szinte véletlenül talált rá harmadik nagy drámájának főhősére és témájára, törvényszerűnek tekinthető, hogy Catullus és élete drámára inspirálta. Nem mintha az időszámítás előtt 87-től 54-ig élt költő sorsa bővelkedett volna drámába illő eseményekkel, de az író nem is életrajzi vagy történelmi drámát formált alakjáról. Akárcsak rajongásának örök tárgya, Shakespeare, ő is szabadon kezelte a történelmi tényeket, témákat; a maga s kora problémáiról írt a történelminek tűnő műveiben is. Az írót Catullusban a költőnek verseiben is megörökített gyötrelmes szerelme érdekelte, Catullus a világirodalom első olyan költője, aki a nőt nemcsak istennőnek, hanem „démonnak, bestiának is látta" (Babits), s akiből egy konzul nálánál idősebb, szabados életű feleségéhez fűződő szerelme gyűlöletet és szeretetet egyszerre váltott ki.

Ez a komplex érzelem, ez a művészi-emberi sors adott alkalmat arra, hogy az író a maga filozófiai-etikai problémáit, a boldogság elérhetetlenségének vissza-térő gondolatát megfogalmazza. Catullus élettörténetének néhány mozzanatát felhasználva, Füst Milán alapvetően lírai fogantatású, énközpontú, vallomásos drámát írt. Olyan drámát, amelyben minden szereplő egy bonyolult kapcsolatrendszer hálójában vergődik, és az így kialakult helyzetet sem elfogadni, sem megváltoztatni nem tudja. Nincs tehát klasszikus értelemben vett drámaiság a mű-ben, nincsenek kihegyezett összecsapásokba torkolló konfliktusok a szereplők között. Ez a hálószituáció már a darab kezdete előtt kialakult - ezt a darab sok más „hibájával" (például a figurák fejlődésképtelenségével, a drámaiatlansággal, az érzelmek és a konkrét cselekvések motiválatlanságával stb.) együtt a dráma kortárs bírálói, élükön Osváttal, bírálták is -, s ha nem is változatlan formában, de a mű végéig fennmarad. Ebben a hálóban Metellus, a konzul, anyja és felesége, Clodia között őrlődik, Flavia utálja menyét, és mindent megtesz azért, hogy visszaszerezze a fiát, Clodia a számára elviselhetetlen otthonból új és új kapcsolatokat létesítve menekülne. De Metellus egyik nővel sem tud szakítani; Clodia tízévi házasság után sem tud szabadulni Metellustól, noha már hat esztendeje készül férje meggyilkoltatására, ugyan-akkor más férfiakkal - mindenekelőtt az őt imádó Catullusszal - sem tud együtt élni; Catullus nem tudja, nem meri egyértelműen vállalni szerelmét, önkínzó módon kíséri figyelemmel Clodia kapcsolatait, s egyként féltékeny a nő férjére s alkalmi szeretőire, de nem tud mit kezdeni érzelmeivel; Calvus, Catullus barátja, de jóban van Clodiávól éppen úgy, mint annak barátnőjével Tertulliával - és így tovább.

Ebben a kapcsolatrendszerben két olyan személy van, aki nem csupán elfogadja a sors kínálta helyzeteket, de a maga módján cselekszik is: Flavia és Metellus. Flavia Clodia iránti gyűlölete, illetve félelme attól, hogy elveszti fiát, indítja el az események láncolatát, ő teszi pokollá a fia és menye életét, ezáltal megrontja a két ember közötti viszonyt is, ő az, aki - a fia segítségével - felbéreli Egnatiust, a görögöt (akit Clodia is felbérelt férje meggyilkolására), hogy kompromittáló adatokat szolgáltasson Clodiáról, s ezzel közvetve Catullust is szenvedéseinek tetőpontjára juttatja. Metellus viszont az egyetlen, aki kilép az ördögi körből: miután egyértelművé válik számára, hogy Clodiát végképp elvesztette, viszont a nő nélkül értelmetlen az élete, s a dráma csúcsjelenetében - Catullusszal való találkozásakor - megismeri énjének másik felét, az ugyanolyan gyenge és tehetetlen költőt, végez magával. A többiek súlyos kompromisszumokat kötve tengetik tovább életüket.

Nehéz eldönteni, ki a gyávább és gyengébb: Metellus-e, aki nem merte és tudta tovább vállalni sorsa belső ellentmondásait, s kimenekült az életből, vagy Catullus és Clodia, akik egymást nem tudták és merték vállalni, ehelyett más-más partner hívó szavának engedve érzelem nél-kül sodortatják magukat az életben.

A dráma dramaturgiai sajátossága, hogy a címszereplővel egyenrangú másik főszereplője is van: Metellus. E két figura lelki rokonsága több mint nyilvánvaló. Erre nem csupán az írónak az alakok jellemében és helyzetében felfedezhető önéletrajzi elemei utalnak - Metellus és Flavia kapcsolata, Metellus polgári foglalkozása, illetve Catullus költő, művész volta, valamint a nálánál idősebb asszonyhoz fűződő felhőtlennek nem mondható kapcsolata stb. -, hanem mindenekelőtt a harmadik felvonásbeli nagy jelenetek, amikor kölcsönösen rá kell döbbennie a két férfinak arra, hogy helyzetük azonos. Nemcsak azért, mert ugyanazt a nőt szeretik, ráadásul mindketten reménytelenül, de főleg azért, mert ebben a helyzetben egyformán tehetetlenek, érzelmeiknek kiszolgáltatottak s végtelenül magányosak. Metellus ki is mondja ezt Catullusnak: „a te sorsod is az, ami az enyém!" Ez a két, egymást pontosan kiismerő, egymást tükröző férfi azt is megérti, hogy még ebben a paradox helyzetben is egyedül ők lehetnének barátok. Ez magyarázza, hogy igazából csak Catullus gyászolja meg Metellus halálát.



Udvaros Dorottya (Clodia) és Dörner György (Clodius)

Benedek Miklós (Metellus) és Máté Gábor (Catullus)

Artaud-i értelemben kegyetlen mű Füst Milán *Catullusa*. S ha lehet, még kegyetlenebb a dráma Katona József színházi előadása. Székely Gábor rendezései mindig önvizsgálatra késztetők, ezeken az előadásokon nem menekülhetünk bele abba a kényelmes és önfelmentő nézői attitűdbe, hogy a darab a szomszédunkról szól. Ezek az előadások mindig rólunk szólnak. Éppen ezért nem jelentenek kellemes, kikapcsolódást nyújtó szórakozást, az önmagunkkal való őszinte szembenézés gyakran bizony kellemetlen és kegyetlen dolog. S a *Catullus* különösen kímélet-len, őszinte képet ad rólunk, kompromisszumokkal teli életünkről, kapcsolataink természetéről, reménytelen magányosságunkról.

Már az előadás zenei bevezetője jelzi: a színház ki akar mozdítani bennünket nézői kívülállásunk sáncai mögül. Steve Reich zongorán megszólaló agresszíven monoton ostinato-szekvenciái belénk hasítanak, s egyben megadják a hallatlanul erős érzelmi, akusztikus és látványdinamikájú előadás rendkívül zaklatott atmoszféráját. Ez a zenei motívum a felvonások kezdetekor és végén, illetve az átdíszletezésekkor szólal meg.

Antal Csaba díszlete és Szakács Györgyi jelmezei nem ókori miliőt idéznek, mint ahogy a darab rendkívül igényes szöveggondozása során is minden, konkrétan Catullus korára vonatkozó utalást kiiktatott a rendező, s a dramaturg, Duró Győző. Már Pártos Géza sem tekintette a *Catullust* történelmi drámának vagy példázatnak, de az 1968-as bemutató látványvilága eklektikus volt: a díszlet római és mai elemeket ötvözött, míg a jelmezek egyértelműen a hatvanas évek végének divatját idézték.

A Katona József Színház előadása viszont - komolyan véve Füst Milánnak azt a megjegyzését, miszerint darabjának „a történelemhez kevés köze van; a történelmi valóság kérdése igazán nem érint. A költőnek joga van ahhoz, hogy a maga valóságát fölébe helyezze a külső valóságnak" - kortalanul huszadik századi látványvilágú. A díszlet és a térképzés felidézi s egyben meg is haladja a Székely Gábor előző rendezéseiben látottakat. Az ajtók sokasága, a csupasz villanykörték, a hiányos parketta, a piszkos téglafal, a rozsdás felületek, a zegzugos terek, a megtört falsíkok állandó látványmeghatározói voltak a rendező - Székely Lászlóval közösen létrehozott - előadásai-nak. Antal Csaba is felhasználja ezeket az elemeket, de minden eddiginél izgalma-

Catullus: Máté Gábor

sabb, igen erős atmoszférát sugalló játéktereket tervezett.

A négy különböző helyszín variált díszletelemei között van egy hansúlyos állandó: a színpad előterében egy rozsdás vasrúd, illetve az arra szerelt tárcsa, amely tartja a töredezett födémet. Ennek - akár önmagában áll, akár mellé helyeznek egy-egy bútordarabot - hármas funkciója van: tudatos zavaró elemként megtöri a teret; az egyik térbeli szervezőpontja a mozgásnak (meg kell kerülni, neki lehet támaszkodni stb.); a különböző helyszínek kopottsága mellett ez a feldúcolásra szolgáló tárgy folyamatosan egy pusztulóban levő világ képét szuggerálja.

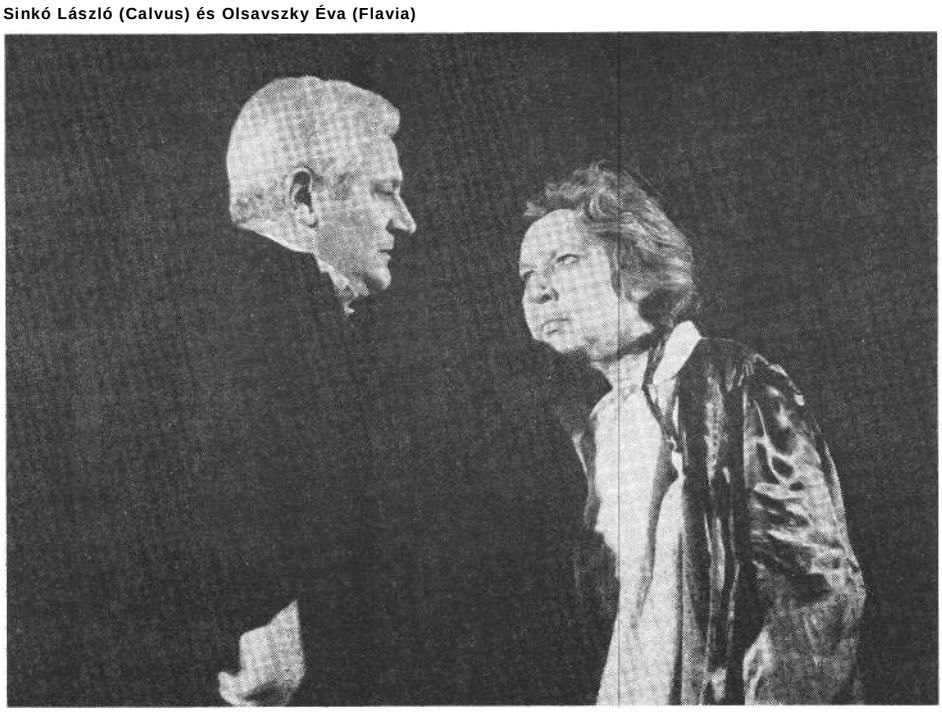
A mindig teljes mélységében használt színpadot különböző beugrók, ajtók, teret szűkítő falak, lendületes sík felületek, valamint a Székely Gábor rendezéseire oly jellemző éles világítás teszik mozgalmassá. Az első felvonás kocsmahelyszíne inkább egy több funkciójú fürdőház-lebuj képzetét kelti. Baloldalt, a tekintetet a színpad mélyére irányító falat elöl két ajtó, hátrább a falra merőleges asztal töri meg, míg jobboldalt elöl egy nem tudni hova vezető félig nyitott ajtó s a színpadot szinte kettéosztó fal lát-ható. A fal előtt feltornyozott székek, mögötte üveges bejárati ajtó. A háttér-ben gyanús célú benyílók körvonalai sej-lenek fel, s egy vasredőny, melyet rúg-nak, amelyen fémtárggyal végighúzva bántó hangot keltenek, s amelyet fel-húzva vakító fénynyaláb hasít bele a tér fél homályába.

Hasonlóképpen dinamikus a többi tér is. A második felvonás díszletének lényeges elemei: egy ajtólabirintus, egy a színpad közepéig benyúló öltözőfülke és jobboldalt elöl egy a díszletsíkba benyúló hálófülke. Az erősen tagolt teret fotel, öltözőasztal, íróasztalka, székek, lóca még tovább szűkítik. A harmadik felvonásban egy óriási ebédlőasztal foglalja el a jobb oldali színpadrészt, bal oldalon ajtók, dívány, a háttérben üveges tolóajtón keresztül az ebédlő látszik, illetve egymásba forduló ajtók tömege teszi labirintussá a bejárati szektort. A legtágasabb szín az utójátéké, ekkor hátul a színház csupasz fala látszik, s az oldalról bevetődő fények még tágasabbá teszik a teret. A szín csaknem teljesen üres (egy hintaszék, asztal, néhány szék és töméntelen üres üveg, matrac, lóca az összes bútor és tárgy a színpadon).

Az ilyen terek csupa meglepetést tartogatnak. Soha nem lehet kiszámítani, mikor honnan bukkannak fel vagy hová távoznak a szereplők. A térszervezés, a színészmozgatás nem szűkülhet le a színpad elejére, a játék a rendelkezésre álló teret teljes mélységében betölti. Ettől a mozgások hallatlanul dinamikusak lesznek, tere, tágassága van a bejöveteleknek, a távozásoknak, ugyanakkor a mozgáspályák soha nem lehetnek egyenes vonalúak, mindig valamilyen „akadály" töri meg a színészek mozgását. A második felvonásban a színpad közepén levő gardróbszoba például takarja azt az ajtót, amelyen Metellus és Flavia jön be, így csak késleltetve látjuk meg őket, miközben dialógusukat már halljuk. Ez a ruhás boksz ugyanakkor egyszerre átjárható, bujkálásra alkalmas és tömbszerű. Így Metellus és Clodia nagy vitája közben a nő ki-be járkálhat, öltözik, rakodik, míg a férfi számára megközelíthetetlen területnek számít, így mozgásban is kifejeződik a két ember közötti kapcsolat pillanatnyi állása, Clodia fölénye és Metellus kiszolgáltatottsága - ennek a helyzetnek egyénes következménye a férfiban felgyülemlő indulat drasztikus kirobbanása, a nő fojtogatása.

A díszlet tehát nem csupán azt fejezi ki, hogy a dráma korát áthelyezték századunkba, hanem funkcionáló drámai tereket is képez.

Sinkó László (Calvus) és Olsavszky Éva (Flavia)



A dramaturgiai munka is a mű drámaiságának felerősítését szolgálta. Duró és Székely az író szecessziós modorosságait (a személyes névmások állandó és felesleges használatát, a jelzők halmozását, a mondatok túlbonyolítását, az ismétléseket, az édeskés megszólításokat stb.) következetesen kigyomlálták. Ezáltal rendkívül feszes drámai szöveg született.

A mű dramaturgiailag úgy vált ökonomikusabbá, hogy határozott koncepciómódosulást is szolgált. Az előadás középpontjába ugyanis se nem Catullus, se nem Metellus, hanem Clodia került. Hisz végeredményben őbelőle sugárzik az a delejes erő, ami mindenkit megőrjít, addigi énjéből kifordít, akinek hatása alól senki sem vonhatja ki magát. Természetesen mindenkiből más-más reakciókat vált ki ez a delejes teremtés, a Nő. Flaviából fiára féltékeny anya, gyűlölködő anyós lesz; Clodius, a fivére éppen úgy belészeret, mint Catullus vagy a férje vagy Calvus, sőt még barátnője, Tertullia is az ő fényében sütkérezik. Ugyanakkor Clodia akaratgyengesége, döntésképtelensége, többirányú érzelmi kötöttsége az, ami végül is a drámai helyzetet eredményezi. „Nem tudom elszánni magam - semmire" - mondja, s ugyanebbe az állapotba kerül a tőle érzelmileg függő környezete is. Őt a környezete determinálja, ő megbénítja a környezetét.

A dráma töredezett dialógusokból épül fel. A szereplők mintha nemis egymással beszélnének, hanem állandóan megszakadó párhuzamos monológokat mondanának. E monológfolyamok időről időre keresztezik egymást, ilyenkor a dialógus látszata alakul ki. A megszólalásokra egyrészt a felfokozott érzelmi-indulati fűtöttség jellemző, elkezd valaki valamit mondani, de a mondat - bár grammatikailag teljes - nincs befejezve. Utalások, sejtetések, félig kimondott gondolatok, késleltetett reagálások, ismétlések teszik zaklatottá a dráma nyelvi világát, s egyben költőivé és zeneivé is.

Ezek a drámai-nyelvi struktúrák egy bonyolult léthelyzet, ellentmondásos lelkiállapot, kusza kapcsolatok, illetve ezek változásának, kvázi-változásának vagy lényegi változatlanságának kifejeződései, így a dráma színpadi megjelenítésekor egyszerre kell e sajátos dialógustechnikának és az általa megjelenő szituációknak érvényesülniük. Székely rendezéseiben a két komponens mindvégig dinamikus egyensúlyban van. Az előadásban kivételesen nagy szerepük van a struktúráknak, a figurák habitusának, a csendeknek, a mozdulatoknak, a tekinteteknek, mindannak, ami a szöveget - ahogy Füst Milán is elképzelte - ellenpontozza, kiegészíti, de nem más eszközzel ismétli.

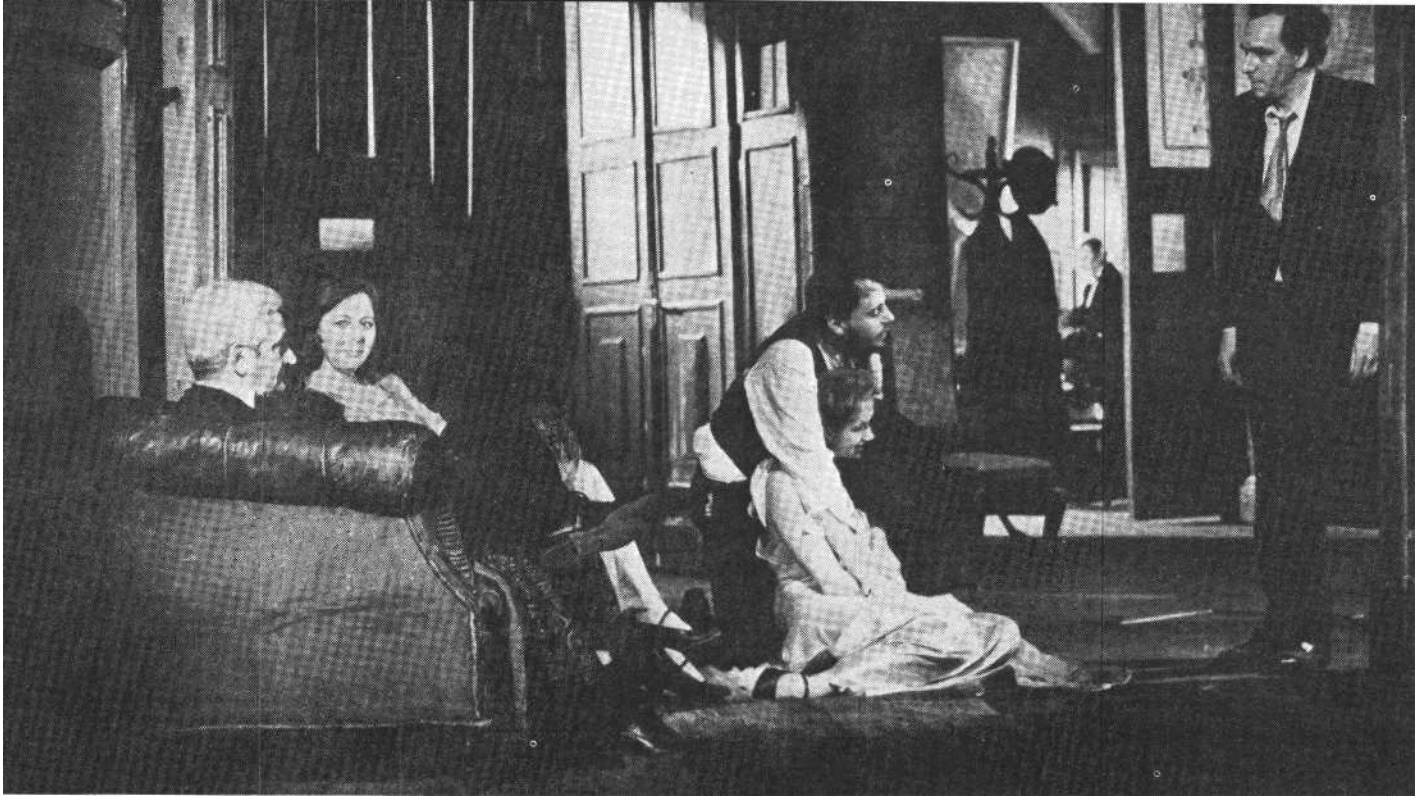
A darab nyitójelenetében például hosszan nem történik semmi érdemleges, a cselekményt ténylegesen elindító esemény. Csak egy furcsa, sejtelmes, vissza-taszító környezet mozgalmas képét látjuk. Hiányosan öltözött férfiak tűnnek fel, leülnek, álldogálnak a színen, alig kivehető szófoszlányok, kiáltások hallatszanak valahonnan a hátsó szeparéknak vélhető zugokból. Lassú léptekkel előre-csoszog egy ágyékkötős férfi, akit a szín-pad elején visszafordítanak, s a hátulról teljesen csupasz alak eltűnik a félhomályba, leül a fal melletti lócára. Egy fehér sálas, lányképű fiatalember sétál át a színpadon, s eltűnik a bal oldali első ajtón, hogy aztán a Metellus-Egnatius szópárbaj után egy idősebb férfi társaságában, kettejük félreérthetetlen kapcsolatára finoman utalva térjen vissza. Ebben a hangsúlyozottan férfitársaságban rezzenetlen, unott arccal tesz-vesz az idős kocsmáros.

Ide, ebbe a viszolyogtató környezetbe rohan be az elegáns Metellus. Érkezésére szétrebbennek az emberek, csaknem üres lesz a színpad, de pár pillanat múlva innen is, onnan is fejek bújnak elő, leselkednek, hallgatóznak a szórakozásukban megzavart férfiak. S a mocskos asztal mellé leülő konzul szaggatottan beszélni kezd, de senki sincs a közelében, akihez intézhetné szavait. A mondataira a jobb oldali, félig nyitott ajtóból jön a pattogó válasz, onnan bújik elő Egnatius, a görög. A szövegből alig hámozható ki, ki miről kiről beszél, az állandóan menekülésre kész, agresszív fellépésű görög és a merev tartású, zavart Metellus egymást kerülő mozgáspályája és az egymás mellett elsikló szavaik a két embert, a köztük lévő zavaros kapcsolatot jellemzik, s megadják az előadás feszültség- és atmoszférakarakterét. Rövid idő alatt majd' minden szereplő megfordul e lebujban, egymást váltják, csak villanásnyi jelenlétük van az egyes alakoknak, s e villanások ugyanolyan jellegűek, mint a Metellus és Egnatius közöttié. Szó sincs itt a megszokott expozícióról, amikor a darab minden szálát a szerző bemutatja, elindítja, a végkifejlet megértéséhez szükséges információkat magadja. Itt bizony az első felvonás végére sem lesz sokkal okosabb a néző, csak sejtheti a szereplők közötti kapcsolatok lényegét, az előadás fokozatosan nyílik ki a közönség számára.

Székely rendezésében a legtöbb látogató - Metellus, Catullus, Calvus például - idegen ebben a közegben, míg a mindig nyitott, hosszú fehér kabátban, sállal megjelenő, gyanús dolgokkal foglalkozó Clodius otthonosan mozog itt, és természetesen birtokolja a teret - mint minden teret - Clodia. Metellusnak el sem jut a tudatáig, hogy mi veszi körül őt itt, annyira beszűkült a gondolkodása, csupán ösztönösen irtózik a helytől. Calvus külsőleg nyugodtan és természetesen fogadja el a szokatlan helyzetet. Catullus a fizikai rosszullét állapotában, undorodva rohangál fel s alá, de ezt az undort kiterjeszti az ilyen helyeken járó Clodiára is, hogy aztán a szó szoros értelmében a föld szennyében fetrengve maga is bepiszkolódjon, s önmagától is undorodva vállaljon közösséget az asszonnyal.

Az előadás egészét és részleteit a színészi jelenlét erejének és áttételes tartalmának kettőssége hatja át, s az a feszültség, ami abból adódik, hogy a konkrét szavak és cselekedetek mögött mindig valami másról *is* szó van. Gyönyörű példája ennek a második felvonás eredetileg villanásnyi kezdő epizódja, ami az előadásban igen jelentős lesz. A már említett vasrúdnál levő kis asztal mellett ül és elszámolást készít Ferox (Kun Vilmos), és fel-alá rohangál a félhomályos, zegzugos szobában Calvus (Sinkó László). A mindössze két gépelt oldalnyi jelenetben kapcsolataink totális abszurditása, a társadalmi hierarchia, a funkciók tökéletes zűrzavara, a kommunikációképtelenség riasztó mértéke fogalmazódik meg. A jelenetben csak arról van szó, hogy Calvus betoppan Metellus házába, s mivel hiába vár Clodiára és Catullusra - akinek keresésére indult -, üzenetet hagy a nőnek, és távozik. Eközben Ferox dolgozik. De a jelenet csúsztatott dialógustechnikáját Székely felerősítette, s ebből bontotta ki azt a helyzetet, amely a konkrét jelentésnél mélyebb és több lett.

Feroxot, a szolgát Kun Vilmos megállapodott hivatalnoknak mutatja, aki funkciója, a házban elfoglalt helyzete alapján fölényben van a betolakodó idegennel szemben, s ezt a fölényét, ha finoman is, de állandóan érezteti. Odavetett kérdései - „Hitelező vagy?" „Bankár vagy?" - és válaszai - „Akkor ez szerelem." „Nem vagy te bankár." - a hivatalnok mindenkori, ügyfelet megalázó, mindent mindig jobban tudó, kioktató magatartását sűrítik magukba. Ugyanakkor Ferox a hiva-



Jelenet Füst Milán Catullus című drámájából (Katona József Színház) (Iklády László felvételei)

talnoklét embertorzító hatásainak is megtestesítője: Calvus erélyes fellépésére agresszív visszautasítással, sőt az inzultus kényszerű eltűrésével is reagál, de Flaviához a főnöki hatalom iránti szolgalelkűséggel viszonyul. Feroxszal, a szolgával szemben Calvus kiszolgáltatott helyzetbe kerül, idegessége, ingerültsége kettős indítékú - nem találja aki(ke)t keres, s felháborítja a szolga viselkedése -, s törvényszerűen vezet a kirobbanáshoz. Ezt azonban a színész és a rendező az abszurd helyzetnek megfelelően nem tragikus összecsapásnak láttatja. Calvus ráripakodik Feroxra, megragadva a reverjét, magához rántja a szolgát, s úgy kiabál a képébe. De amikor azt mondja, hogy „Egy szót sem!", akkor visszalöki őt a székbe, így a következő mondata - „Leülni, és tovább írni azt az elszámolást - úgy!" - groteszkké teszi a helyzetet. A két ember közötti kapcsolata csendekből születik meg, abból, ahogy Sinkó tekintetével birtokba veszi a szobát, a fürdőszobát, az öltözőasztalkát, s csak jóval később jelenti ki: „nagyon tetszik itt nekem minden", abból, ahogy Kun Vilmos lefitymáló ajakbiggyesztéssel jelzi a szolga véleményét a látogatóról, abban az ellentétben, ami a helyét nem változtató, tevékenykedése közben is belülről mozdulatlan szolga és a helyét nem találó, nyugtalan, örökké mozgó Calvus között alakul ki.

Az előadás óriási érzelmi és kifejezésbeli szélsőségek között mozog: erős effektusok és csöndek, rohanás és mozdulatlanság, üvöltés és suttogás, éles fények és tompa árnyékok közvetítik az ellentétes érzelmek viharait. Flavia egy mozdulattal sepri le a Clodia öltözőasztalán lévő pipereholmikat, ennek a gesztusnak a dinamikája, az üvegek csörömpölése annak a lefojtott indulatnak a levezetése, ami a menye előtti meghunyászkodás, bocsánatkérés csöndje alatt gyűlt fel benne. Metellus és Clodia második felvonásbeli viaskodása közben a csendek és a tettlegességig fajuló veszekedések váltakoznak. Hosszan, egymás szemébe nézve állnak, elviselhetetlenségig nő a köztük sűrűsödő feszültség, miközben az érzelmek és gondolatok hullámzása a Metellust játszó Benedek Miklós arcán meg a félig háttal álló Udvaros Dorottya testtartásának változásán követhető. S mennyivel más az a ziháló csönd, ami Metellus Clodiát fojtogató dührohama, az asszony segítségére siető Catullus és Tertullia kikergetése után következik be, s milyen összetett érzéseket sűrít magába az a hallgatás, ami azt követően áll be, hogy Clodia elárulja: akit Metellus az imént kidobott, az nem más, mint a konzul által nagyra tartott költő. Benedek egy csendes mosolyban képes Metellusnak a tette miatti szégyenét, a költő iránti érdeklődését, az ellenfele megleckéztetése miatt érzett büszkeségét egyszerre érzékeltetni.

Catullus és Clodia viszonyában nincsenek meg az egymás ismeretéből adódó csöndek, ők többnyire marcangolják, bántják egymást. Kapcsolatuk lényegét mindennél jobban kifejezi az a szóváltásuk, amelyben Clodia kifakadására - „Melletted éltél, és nem vetted észre, hogy egyedül vagyok!" - Catullus csak néhány replikával később reagál: „Milyen egyedül vagyok én!" Mindegyik a maga sérelmeit hajtogatva keresi a másikat, de igazából képtelen a másikra figyelni.

Ez az egymásra figyelés kezdetben Metellus és Catullus között sem jön létre, de ahogy kiderül számukra sorsuk hasonlósága, valami mély, a szóváltás, a vita felszíne mögött alakuló egyetértés, a barátság lehetősége bontakozik ki. Catullus korholó, a konzult apátiájából kirántani akaró felkiáltására: „Te is gyenge vagy? Ne add meg magad te is a nyomorúságnak!" - Metellus végtelen keserű, ugyanakkor a belső megnyugváshoz vezető megvilágosodást megélő emberként kérdez vissza: „Meg lehet szabadulni, te azt hiszed?" Máté Gábor hol dugdossa, hol színpadiasan mutogatja a Metellus meggyilkolására hozott pisztolyát (az eredeti kés helyett!); Catullus még a gondolatától is irtózik annak, hogy megölje társát, viselkedése szánnivalóan groteszk. Ezzel szemben Benedek Metellusa a kezdeti elfogódottság, zavar és zaklatottság után egyre nyugodtabb. Mindketten tudják, hogy együttlétüknek csak egyetlen kimenetele lehet, s azt a változást, ami e két figurában találkozásuk első pillanatától Metellus öngyilkosságáig, illetve Catullusnak a „Nem az isten teremtett minket!" kétségbeesett, a maga sorsát is eldöntő kijelentéséig tart, a két színész hallatlanul pontos és intenzív színpadi jelenléttel hitelesíti.

Benedek Miklós alakításában sajátos feszültséget indukál a belső indulatok, érzelmek hevessége és a testtartás merevsége. Máskor is megfigyelhető volt, hogy a színész kissé előredöntött felsőtesttel, félre-biccentett fejtartással, karjait leszorítva ját-szik, s tulajdonképpen ezúttal is így tesz, de ez a testtartás most a magát fegyelmezni igyekvő ember képét idézi fel, s ez drámai erőt sugárzó ellentétben van a szavakban

megtestesülő érzelemkitörésekkel. Különösen erősek és hitelesek azok a pillanatok, amikor a szó és a mozdulat belső energiája összhangba kerül, amikor a figura tettlegességre vetemedik, amikor cselekszik. Benedek nemcsak a rá mindig jellemző racionalitással, hanem rendkívüli emocionális erővel is formálta meg a szerepét, tökéletesen megrajzolva azt az utat, amelyet a felesége után leselkedő, Clodiáért még harcoló Metellus a Catullusszal és helyzetével megbékélés állapotáig, az öngyilkosságig tesz meg.

A kettős figura másik énjét, Catullust Máté Gábor felfokozott és szélsőséges állapotokat megélő alakítása teszi jelentőssé. Kezdetben a hisztériás kitörések uralták játékát, de a későbbi előadásokon egyre árnyaltabb és bonyolultabb képet adott az ellentétes érzelmek között vergődő emberről. Pátosz és gúny, önirónia és melodramatikus szerepjátszás, lélektani hitelesség és groteszk elvonatkoztatás egyszerre jellemzi játékát, Catullusa okos és érzékeny, ugyanakkor érzelmei és indulatai következtében beszűkült látókörű, és érzéketlen a külvilágra. A kiismerhetetlenül bonyolult, illetve ellentmondásos figurát a színész hallatlan belső erővel jeleníti meg.

Sinkó László a tőle megszokott erőteljes vonásokkal, de túlzottan is a kész színészi megoldásokra támaszkodva formálja meg Calvust, aki egyként kötődik Clodiához és Tertulliához, de igazából Catullushoz tartozik. A cinizmus, a hangoskodás álarca mögé bújó figurát a színész hiánytalanul ábrázolja, és azt is érzékelteti, hogy Calvus távolról sem olyan formátumú ember, mint a barátja, s azt is, hogy tisztában van azzal: „kezdődik minden elölről", azaz hiába kíséri el Clodiát Görögországba, sem az asszony, sem az ő életében nem rendeződik el semmi, minden megoldás csak ideiglenes jellegű, boldogtalanságukat ugyanúgy előre lehet látni, mint azt, ami ez előtt történt, tudni lehetett előre.

Olsavszky Éva Flaviájában ugyan a gyűlölet dominál, de emellett a figura többiekéhez hasonló magányát, esendőségét is megmutatja. Árnyalt alakítása a megírtnál összetettebbnek mutatja Flavia alakját, különösen akkor bomlik ki ez az összetettség, amikor a színésznő az alak szétesettségét, kiszolgáltatottságát, illetve a fia halálát követő állapotát ábrázolja.

A sajnálatosan ritkán foglalkoztatott Csomós Mari játssza Tertullia inkább dramaturgiailag fontos, semmint teljes életsorssal rendelkező alakját. A színésznő kitűnően teremti meg a figurában rejlő kettősséget, a realitásérzéket és a költészet szeretetét. Mindig, minden helyzetben két lábbal áll a földön, sosem hagyja el a humora (ebben a komor műben!), s mindenre tud egy verssort idézni. Csomós Mari oly természetességgel mutatja meg mindezt, olyan hús-vér figurát formál, hogy a szerep funkciójánál lényegesen fontosabbá válik, anélkül hogy az előtérbe tolakodna.

Az előadás középpontjában színészileg is Clodia, azaz Udvaros Dorottya áll. A tökéletes érzelmi kisemmizettséget s az élet pillanatnyi örömeinek élvezetét, a mindenkit lenyűgöző, magába bolondító színes és izgatóan izgalmas egyéniséget s a mindenkinek kiszolgáltatott nőt hallatlan érzékenységgel s erővel mutatja meg. Udvaros minden porcikájában igéző, imádni való nőt ábrázol, de a démont, a bestiát is. A színésznő a figura ellentétes vonásait mindig együttesen tudja felidézni, nevetésében ott az elfojtott sírás is, a kétségbeesésében a feloldó vidámság lehetősége. Udvaros nemcsak az otthonát, családját elviselni nem tudó asszony kis tragédiáit éli meg, hanem azt a mindennél kegyetlenebb nagy tragédiát is, ami abból a felismerésből adódik, hogy hiába történt meg az, amire régtől fogva készült, hiába halt meg Metellus, ő nem lett sem boldogabb, sem szabadabb, sőt élete ezután még kilátástalanabb, mert kiderült, hogy a sorsán lényegében senki sem tud változtatni. A színésznő Clodiának Metellushoz fűződő viszonyában sem csak a gyűlöletet, hanem a szeretetet is megmutatja, csakúgy, mint a Catullushoz való kapcsolatában a szeretet mellett a gyűlölet is megjelenik. Az alakítás egészét végül is a női lét kivételes gazdagságú ábrázolása határozza meg, ebből bomlik ki minden részletszépség.

Az előadás záróképében egyedül marad Catullus. A költőtől elbúcsúzott már Clodia és Calvus, lezárult mindőjük életében egy szakasz. Catullus lámpáért küldi szolgáját, Rufust, s visszafekszik földön lévő matracára. Sötétedik. Visszatér a nemrég távozott Tertullia. A költő magához hívja, a nő sírni kezd. Catullus kinyögi; „maradj itt nálam", Tertullia boldogságában és tisztánlátásában zokog. Máté úgy mondja ki: szeretlek, hogy abból a teljes vereség érződik ki. Rövid birkózás, hempergés után a két színész a színpad közepére kerül. A nő sétálni akar. Csomós Mari fel akarja adni Catullusra a cipőjét, az azonban lerúgja magáról azokat. A játék egyre vadabb és elkeseredettebb, miközben kacagnak, de a ne-vetést a sírástól alig választja el valami. A két ember vegetatív lényként viselkedik. Megjelenik Rufus, s oldalról kézireflektorral rájuk világít. Látva a jelenetet, értetlenül és dühösen kérdi: „Elmentek?" Aztán a csoszogó, kedvetlen szol-gát játszó Vajdai Vilmos felüvölt: „Akkor minek a lámpa?" Máté csendesen, rezignáltan felel: „Nem baj, Rufus! Hagyd!" Aztán az asszony kérleli még a férfit: „Gyere, Catullus, csavarogjunk egy kicsit. . ." Es maradnak.

A helyzet teljes reménytelensége fejeződik ki ebben a képben, amikor megszólal Steve Reich konok monotóniájú, kíméletlenül pontos zenéje.

Füst Milán: Catullus (Katona József Színház)

Díszlettervező: Antal Csaba. *Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zenei vezető:* Simon Zoltán. *Dramaturg:* Duró Győző. *A rendező munkatársa:* Thuróczy Katalin. *Rendezte:* Székely Gábor.

Szereplők: Udvaros Dorottya, Benedek Miklós, Máté Gábor m. v., Sinkó László, Olsavszky Éva, Csomós Mari, Eperjes Károly, Dörner György, Kun Vilmos, Horváth József, Vajdai Vilmos, Varga Zoltán, Garay József, Szalai Krisztina f. h.

E számunk szerzői:

CSIZNER ILDIKÓ
szerkesztő

ERDEI JÁNOS
esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

HUSZÁR SÁNDOR
író

KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika című lap rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

PIETZSCH,INGEBORG újságíró, a
Theater der Zeit munkatársa

P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszék adjunktusa

RAJK ANDRÁS újságíró, az
Új Tükör munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője

UNGÁR JÚLIA dramaturg

Oszlopos Simeonok

Történik manapság

Sarkadi Imre huszonhét évvel ezelőtt írta drámája színlapjára ezt a tartalmat-stílust meghatározó szerzői eligazítást. Pedig a téma és a Sarkadi teremtette Oszlopos Simeon addigra már megméretett az időben: fogantatása, első irodalmi színre lépése (1948) óta máig majdnem annyi idő telt el, amennyi a tragikus sorsú szerzőnek, Sarkadi Imrének (1921-1961) élnie adatott.

Utólag - és csakis az azóta kortársi drámairodalmunk maradandó értékei közé sorolt mű szempontjából - talán még szerencsésnek is mondható, hogy Sarkadi 1948-ban, amikor Gál János rövidesen kiszorítja látóköréből Oszlopos Simeont, *nem* fejezi be élete legizgalmasabb regényét. Hiszen ha nem így történik, ha Sarkadinak sikerült volna a társadalmi-tudati fordulat bekövetkezte előtt végleges formába öntenie a világ egyensúlyvesztésének és morális kataklizmájának terhét viselő, háborút járt fiatal nemzedék próbatételét, kudarcát tükröző regényt, valószínűleg még súlyosabb traumát okozott volna számára a mű (történelmileg akkor elkerülhetetlen) tetszhalála. Az akkori vitákra érdekes fényt vet egy a Pesti Színház műsorfüzetében idézett beszélgetés, amelyből kiviláglik, hogy az 1960-ban újjászületett *Oszlopos Simeonnak* éppen társadalmi aktualitása vágta el az útját. Hogy a hatvanas években a darabot nem az 1948-ban kialakult lelkiállapot továbbvetítésének, hanem az '56 utáni csalódottság egzisztencia-lista feldolgozásának tartották, s így került politikai pecsét a darabra.

A téma és a hős feltámadásáról - az *Oszlopos Simeon-dráma* keletkezéstörténetéről - legutóbb Sarkadi közeli barátja és alkotótársa, a felújítás rendezője adott számot a Stúdió '87 műsorában. Horvai István felidézte az ötvenes évek végén testi és lelki krízisbe jutott író alakját, és azt is, hogy ő biztatta Sarkadit az újraolvasott regény színpadi feldolgozására. Méghozzá azzal, hogy ezt a témát, ezt a drámát még úgy is érdemes megírni, ahogy Németh László tette - az asztalfióknak. Annak, hogy Sarkadi hallgatott a baráti ösztönzésre, hogy Horvai javaslata azonnal felgyújtotta képzeletét, nyilván nem csak az volt az oka, hogy a legalkalmasabb pillanatban hangzott el, hanem az is, hogy a hős tíz évvel korábban megfogalmazott életérzése kísértetiesen rímelt Sarkadi akkori bénult és bénító lélekállapotára. A vallomáskényszer fűtötte Sarkadit - és nem a premier reménye -, amikor szinte egy lélegzetre megírta a drámát.

Az Oszlopos Simeon színpadi történetét Budapesttől Budapestig, az elhallgatástól és az 1967-es, nagyon is szűk kör-ben tartott, mégis színháztörténeti jelentőségű ősbemutatótól (Madách Színház, 1967) az 1976-os kecskeméti és kaposvári előadásig a SZÍNHÁZ hasábjain az 1982-es játékszínbeli felújítás alkalmából már nyomon követtem. Ez a budapesti vizsgaelőadás, amelynek az ősbemutató Kis Jánosának, a kecskeméti előadást rendező Gábor Miklósnak a tanácsadói közreműködése adott rangot, természetesen nem zárta le a rádióban és tévében is bemutatott dráma színpadi történetét. Nem telt bele egy fél évtized, és az *Oszlopos* Simeonnak három újabb változata is született - Miskolcon, Szegeden és a Pesti Színházban. (Szőke István miskolci *Oszlopos* Simeonjáról Szűcs Katalin számolt be a SZINHAZ hasábjain.)

A felújítások egybeesése lehet véletlen is, és, sajnos, magyarázható a kortárs magyar darabot kereső dramaturgok, rendezők kezdeményezőkészségének, horizontjának behatároltságával *is.* Hiszen hiába tagadjuk, szépítjük: a mostanában gyakran ismétlődő párhuzamos premierek mögött nemegyszer sejthető a színpadi divat parancsa, a tegnap bevált, a szomszédban is biztos siker csillogó csábítása. Tagadhatatlan - de miért is tagadnánk -, hogy a hét évig „előadhatatlan", az ősbemutató idején is csak félve vállalt, de azóta többszörösen igazolódott Sarkadi-dráma mára valóban ilyenfajta „biztos tippé" vált. Sarkadi, aki ha élne, ma, hatvanhat évesen még a nagy öregek kivételezettségére sem tarthatna igényt, élményanyagát és mondanivalóját tekintve is - *kortárs* író; ugyanakkor személyes tragédiája folytán életműve már átsoroltatott a klasszikusok közé. *Az Oszlopos Simeon* pedig nemcsak korszakos dráma, de a kiváló, hálás szerepek drámája is. Mindez, s hozzá még az író, a mű és a korábbi előadások legendája, eleve (majdhogynem a felújítás művészi minőségétől függetlenül is) szavatolja a megkülönböztetett szakmai és nemcsak szakmai érdeklődést, a közönségsikert.

Mégis igazságtalan lenne, ha a felújítások minősítésében ilyenfajta feltételezések vezetnének bennünket. Hiszen az eddigi előadások ennél jóval többről, a rendezők szuverén közlendőjéről, egyé-ni olvasatáról is tanúskodtak.

A nyolcvanas évek derekára Sarkadi „eligazítása" - „történik manapság" - egészen más értelmet, tartalmat kapott. A mai nézők többsége számára Sarkadinak a dráma fogantatásakor megszenvedett gondja - '56 kataklizmája és az értelmiség ezt követő szellemi és fizikai bénultsága, távlatvesztése - történelem. De az *Oszlopos Simeon* nem történelmi dráma. Nem 1948-ban, 1958-ban, 1960-ban történik, hanem „manapság", amikor már jórészt Sarkadi gyermekeinél is fia-

Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon (szegedi Nemzeti Színház).
Kovács Lajos (Kis János) és **Hőgye Zsuzsa (Vinczéné)**

talabb nézők töltik meg a színházakat, **akiknek** már nincs okuk, élményalapjuk arra, hogy érzelmileg azonosuljanak Sarkadival. Viszont értelmi síkon sem fogadják el, amit húsz évvel ezelőtt Kolozsvári Grandpierre Emil oly meggyőzően bizonygatott, hogy Oszlopos Simeon igazi drámája nem az önpusztításban, hanem „a valóságtól elszakadt, az egyéntől eltávolodott, a gyakorlattól függetlenedett gondolkodásban" van. (Kritika, 1968/7.) A mai Oszlopos Simeonok önpusztító kísérleteiket a közösségből végérvényesen kiszakadva, az önmegvalósítás jegyében, igézetében vagy annak lehetőségétől megfosztva végzik. Miközben változatlanul, sőt fokozottan fullasztja, fojtogatja őket a cselekvés értelmét megkérdőjelező, lehetőségét korlátozó társadalmi atmoszféra, a súlyos morális következményekkel járó szellemi értékválság.

De vajon hogyan jelenik meg ez a dráma a mai summázatának megfelelő, általános életérzés Árkosi Arpád szegedi és Horvai István pesti színpadán, Kovács Lajos és Tahi Tóth László Oszlopos Simeonjában?

Egy marginális Oszlopos Simeon

Jó tíz évvel ezelőtt Kaposvárott Gazdag Gyula nemcsak a dráma szereplőit, de közönségét is szinte beszorította az életüket, életünket bekerítő, fenyegető falak közé. Karnyújtásnyira a díszletek kisszerű tárgyi világától és a szereplőktől, magunk is szinte fizikailag átéreztük Oszlopos Simeon szellemi légszomját.

A gödöllői művelődési házban látott szegedi előadás díszlete (tervező: Mira János) egyszerre kelti a tágasság és a bezártság élményét. A tágasság nemcsak a színpad méretéből, de berendezéséből is következik. Kis János lakásában a tetőn műteremablakok nyílnak az égre, az óriási műterem és nappali ócska, koszlott ajtói szinte a levegőben lebegnek, s már csak azért sem zárják le a teret. De mögöttük ki is rajzolódik a folyosó, távlatot kínál az utcakép. Mintha a tervező technikai bravúrokat kedvelő fotósok módjára halszemoptikával fényképezte volna le a házak téglafalát. Az időnként alkalmazott sejtelmesen vörös fényben a tág tér bezárul, a színpad egyszer csak barlanggá, sőt a pokol képzetét is felidéző izzó kemencévé torzul.

Ezen a színpadon a valóság minden eleme kezdettől hatványozottan jelenik meg. Kis János szétdobált könyvei szinte elborítják a széles színpad előterét. A könyvhalom mögött - szétszórtan és tömegesen, rendetlenül és glédában - üres üvegek légiója. Talán egy igazi kocsmában sem gyűlik fel ennyi boros vagy rumos flaska. A palackregiment mögött a falnál - befele fordított képek. A tárgyak-nak ez a három rétege - a szellemi ember, az alkoholista és a festő kelléktára - ha nem is tölti be, mégis meghatározza a teret. Ezek a tárgyak jelentik Oszlopos Simeon - Kis János jelenét. Mindaz, ami ezen kívül és túl látható - egy festőállvány, két bőrfotel, egy pianínó és egy biedermeier szekrény - a festő múltjának emlékei, melyek még jelen vannak, de már alig van funkciójuk Kis János szét-hulló világában. A nejlonfüggönnyel el-választott fürdőszoba sivár naturalizmusa viszont fenntartja, sőt a cselekmény megfelelő pillanataiban fel is srófolja a komfortnélküliség komfortjának feszélyező érzetét.

Kis János széthulló világának jelenidejűségét hangsúlyozzák Molnár Zsuzsanna jelmezei. Mária butikszoknyája, a termeténél két számmal nagyobb mellénye, Zsuzsi combig érő bőrcsizmája félreérthetetlen. Csak Vinczéné jelmezét éreztük melléfogásnak: zöld kockás kabátja inkább egy csomagból öltözködő kofára, a kosztümkabát alatt viselt sötét ruhája, selyemharisnyája pedig egy hajdan jobb napokat látott, elszegényedett vidéki tanítónőre vall, semmint nagyvárosi házmesternére. Azáltal, hogy a tervező jobban figyelt a színész, Hőgye Zsuzsa alkatára, mint a szerepre, még szekundált is neki a figura áthangolásában. Ugyanakkor a színésznő arcát beárnyékoló fekete kendővel a tervező megnehezíti, sőt nemegyszer gátolja is az arcjáték érvényesülését.

Annak, hogy a kritikák sablonjától eltérően, legelőször a látványról szóltam, egyetlen oka, hogy Árkosi Árpád rendezői koncepciója (a főszereplő személyiségén kívül) ebben az egyszerűségben is, szélsőségében is ismerős képi világban fejeződik ki. Az a dramaturgiai változtatás, amit Árkosi végzett - az első két jelenet felcserélése -, csak az események időbeli rendjét állítja helyre, és nem is előzmény nélkül való. A mű záróakkordjának dramaturgiai beavatkozást is igénylő módosítására viszont még a későbbiekben sort kerítek.

Ami az előadás üzenetét illeti, hadd ne fordítsam le. Aki a műsorlap megvásárlása által hozzájutott a rendező ajándékához, a nejlontasakba csomagolt, enyhén piszkos vízben úszó, rozsdás és tovább rozsdásodó görbe szöghöz, az minden bizonnyal már az előadás kezdete *előtt* megértette. Őszintén szólva nekem eszembe sem jutott - ami a Film, Színház, Muzsika kritikusának igen -, hogy Krisztus keresztjének megőrzött vasszögét tartom a kezemben. Én azt a pokoli kampót láttam, amire a közelmúltban, valóságosan és képletesen is, olyan elkeserítően sokan felakasztották magukat, s ami most, íme, sokszorosítva, kedves mindnyájunk rendelkezésére áll. Nem a pátosz, hanem a morbid irónia vágott fejbe. Ám ha taszított, undorított is e frappáns, bár kissé túlságosan is didaktikus jelkép, hatása vitathatatlanul előkészített ennek a korábban ismerteknél is esendőbb, dekadens antihősnek és a bomlás elkerülhetetlen tragédiájának a befogadására.

Kovács Lajos sajátos, senkihez sem hasonlítható színészi alkat. Szolnokon Ványa bácsi szerepében kisemmizettsége, igyekvő alázata, titkolt, bevallhatatlannak érzett vágyakozása és életcsődje megrendítő volt, csak a meg nem hódított magaslatokat nem hitette el, azt, hogy nagy ember, híres író, tudós is lehetett volna. Kis Jánosával most hasonló gondom van: Kovács Lajos olyan hihetően, meggyőzően szerencsétlen, deviáns, olyannyira züllött, olyan nyilvánvalóan bukásra ítéltetett, hogy nem érzem benne a világgal konfliktusba került zseni belső tüzét, a derékba tört tehetséget. Valószínű, hogy Árkosi azért is osztotta Kovács Lajosra a szerepet, mert benne látta Kis Jánost. Mert számára teljesen mellékes, hogy mekkora festő *volt,* mekkora festő *lehetett volna* Kis János, hiszen drámája már a bomlás-bukás periódusában játszódik. Halálával nem egy értékhordozó személyiség törik szét, hanem egy vegetatív, létében szánalmas figura olvad bele a fenyegető semmibe. Márpedig egy lélektani-alkati kóreset soha nem olyan megrendítő, nem annyira közérdekű, mint az a lélektanilag sokrétűen motivált társadalmi tragédia, amire a Madách színházi ősbemutató vagy a kaposvári előadás alapján emlékszünk.

Valószínű, hogy Árkosi Árpád önmagának sem vallotta be, talán nem is tudatosította, viszont megérezte ezt a dilemmát. Feltételezhetően ezért (vagy ezért *is)* törekedett az eredeti mű felerősítésére, a várható drámai hatás fokozására. Ezért szövetkezett Cseh Tamással és Csengey Dénessel, akik a mű hangulatához kitűnően illő dalokkal, a szituációkat kommentáló szép lamentációkkal kísér-

ték Oszlopos Simeon tragikus útját. A drámát tagoló zenés betétek mintegy alkalmat teremtenek a nézőnek is a levonható és levonandó tanulságok rendezésére. Beiktatásuk, ha nem is szükséges, de lehetséges és semmiképpen nem kárhoztatható rendezői ötlet. Ugyanez nem mondható el a dráma befejezéséről.

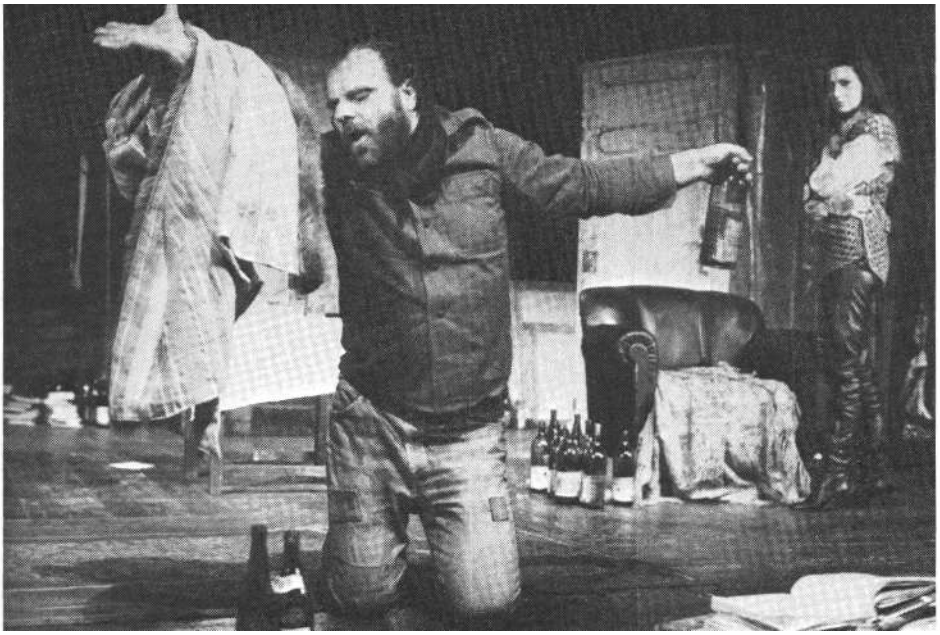
Árkosi az utolsó képben nyúlt bele látszólag a legmerészebben Sarkadi szövegébe, amikor megtagadta a súlyosan sebzett Kis Jánostól a továbbélés lehetőségét. Megtagadta a remény egy szikráját felcsillantó feloldozást, a mentőorvos segítségét, sőt az eredeti mű záróakkordjában váratlanul megjelenő Máriának a jövőbe mutató szolidaritását is. Ennek a Máriának (Zsila Judit) már csak a gyász, a számára legdrágábbat elveszítő örök asszony, a mindenkori Pieta fájdalma marad. A szegedi változat radikálisabb reménytelensége - ami megközelíti a kaposvári előadás tragikumát - önmagában logikus befejezése a színpadon látott anti hős életútjának. Hitelesebb és meggyőzőbb is, mint Kis Jánosnak, illetve Kovács Lajosnak az önsorsrontást megtagadó, Oszlopos Simeon igazságát visszavonó, végső vallomása. Nem is ezt vitatnám, hanem az ezt kísérő, követő színpadi fogások alkalmazását.

Amikor is Árkosi - talán amatőr rendezői tapasztalatai sugallatára - nem bízik eléggé a szövegben és a színészben, s ezért a játékot színpadi rekviemmé alakítva gyertyákat gyújtat Kis János és a Kis Jánosok emlékére. A kezükben gyertyát tartó színészek szépen koreografált színpadi megjelenése önmagában tetszetős, de a mű szellemétől, stílusától idegen, Sarkadi drámájában felesleges, sőt mármár stílustalan. Akárcsak az ajtón kívül leselkedő kisfiú semmivel sem indokolható - legfeljebb vulgárisan magyarázható - jelenléte. Tény, hogy Árkosi nemcsak a finálében, de a dráma nagy konfrontációinak megjelenítésekor is előszeretettel stilizál. Kétségtelenül van abban valami frappáns, szokatlan, amikor két ember egymásnak háttal folytat le egy döntő fontosságú párbeszédet. Csakhogy ilyenkor a rendezőnek építenie is kell a kontaktushiányból következő reakciókra. Enélkül a jelenet koreográfiája üres trükk, tartalmatlan fogás marad. Hőse kontrollnélküliségét, gyermeteg és őrült tombolását Árkosi úgy fordítja a látvány nyelvére, hogy Kis János hol csákóként illeszti fejére a könyveket, hol csap kod velük, hol pedig - dühét a tárgyakon kitöltendő - szétszaggatja őket. Ezek a színpadi szélsőségek nem feltétlenül kárhoztathatók, csak éppen nemigen férnek össze a más szituációkban felvállalt naturalizmussal. Nem hiszem, hogy a vécé lehúzásának zaja, a tus hallható zubogása elengedhetetlen lenne egy Árkosiéhoz hasonlóan stilizált színpadi kompozícióban.

Kovács Lajos a szegedi Oszlopos Simeonban

Kovács Lajos Kis Jánosának alkati meghatározottságán kívül színészi megformálás tekintetében is vannak vitatható vonásai. Érdeme és értéke ennek a játéknak, hogy Kovács Lajos sok húron játszik. Szánalmassága sokszor hirtelen, minden átmenet nélkül, de a megfelelő lélektani-dramaturgiai pillanatban mindig félelmetességbe csap át. Olyankor fényetört szemében felvillan valamiféle démoni szikra, szájának keserű - mosolynak alig nevezhető - rángásában a diabolikus tudás, és a színész körül nemcsak a színpadon, a nézőtéren is megáll a levegő. Kérdés, hogy aki ennyire birtokában van szakmája eszközeinek, mint Kovács Lajos, az más pillanatokban miért ragadtatja el magát annyira, hogy üvöltése már nem a sebzett vad, hanem a kulisszahasogató komédiás megnyilvánulásának hat? Miért nem ügyel arra, hogy tagolt, néha már túlságosan is lelassított, szavanként nyomatékosított szövege a legszélsőségesebb helyzetek és helyváltoztatások közben se sikkadjon el, ne szürküljön érthetetlen motyogássá?

Kovács Lajosnak az előadásban egyetlen igazi partnere van az erőteljes színészi egyéniséggel rendelkező Hőgye Zsuzsa személyében. Az ő Vinczénéjének azonban éppen a legjellegzetesebb vonásait, drámailag leghatásosabb szélsőségeit némiképpen letompítja a rendezés. Így azután Hőgye Zsuzsa nem eléggé vaskosan, nem eléggé alantasan házmesterné (erre utaltunk jelmezével kapcsolatban is), de ugyanakkor nem is nő igazán démonivá. Meggyőződésem, hogy ez nem színészi mulasztás, hanem a koncepció következménye. Ez magyarázza, hogy Hőgye Zsuzsa a komikum irányába próbálja eltolni a figurát.



Kovács Lajos (Kis János) és Holl Zsuzsa (Zsuzsi) a szegedi előadásban (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)

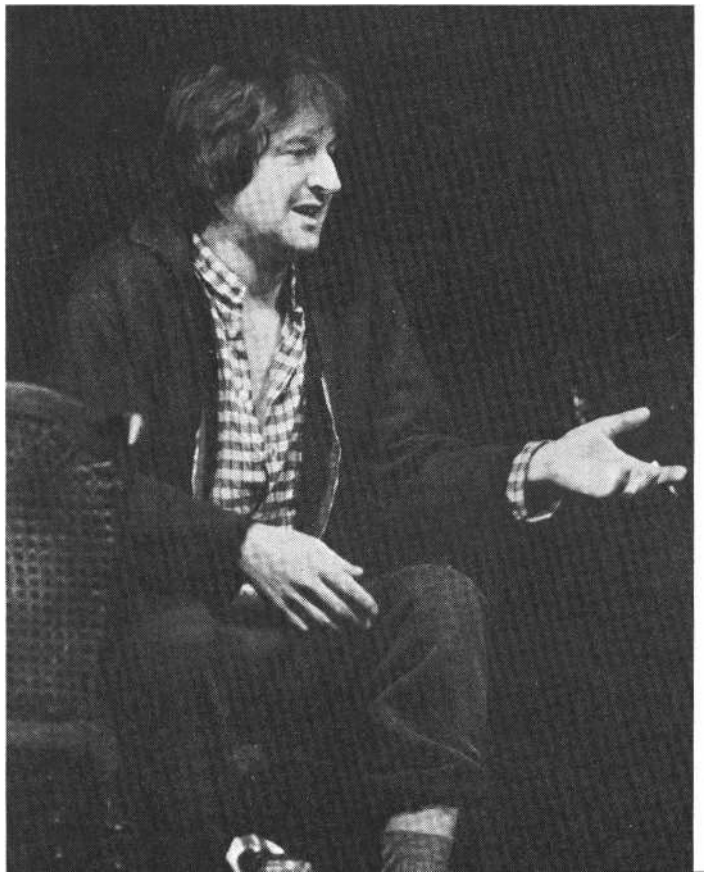
A többiek korrekt, felejthető alakítása inkább csak azért dicséri a rendezőt, mert egyetlen disszonáns hangra, színpadi tévedésre sem kerül sor. Holl Zsuzsa érzékeny, rokonszenves, nagyon is mai Zsuzsi, akiben kezdettől tetten érhető a csábítás képessége, sőt öröme is, de gyilkosként ő is áldozattá válik egy nála erősebb akarat szorításában. Varga Károlytól nem kívánható, hogy Müller úr kurta, hálás szerepében elhomályosítsa Kézdy György hajdani remeklését. Zsila Judit Máriájáról Sarkadi Lili, az író özvegye állapította meg, hogy - végre egy Mária, aki szereti Kis Jánost, aki nem számításból hagyja el, hanem azért, mert valóban nem lehet mellette élni.

Kortársunk, Kis János

A Pesti Színház *Oszlopos* Simeon-bemutatója kapcsán valójában nem az az igazi kérdés, hogy miért rendezte meg Horvai István Sarkadi legjobb drámáját, inkább az, hogy miért csak most került sor erre a találkozásra. Hiszen alkotó barátságuk köztudott; és Horvai István még az 1969-es Színházi Lexikonban is úgy szerepel, mint akinek jelentős érdeme Sarkadi felfedezése a magyar színpad számára. Az *Út a tanyákról (1952)* és *a* Szeptember(1955) rendezője, aki, mint idéztük, ösztönzője volt Sarkadi e későbbi remekének, vallomása szerint kezdettől ismerte a darabot, sokat beszélgetett, sőt vitatkozott is róla az íróval. Vele együtt várta, hogy létrejöjjenek a színpadi előadás feltételei. Sarkadi tragédiájának beteljesülése óta sokáig főként a személyes megrendítő emlékek súlya, terhe tartotta vissza Horvait attól, hogy megrendezze a darabot. De a téma, a terv esztendők óta mégsem hagyta nyugodni. Mikor úgy érezte, hogy megszerezte a mű megítéléséhez és színpadra állításához szükséges távlatot, megérlelődhetett benne az az elhatározás is, hogy maga hajtja végre azokat a dramaturgiai változtatásokat, amelyeket annak idején még Sarkadinak javasolt. Hiszen eredetileg az írótól várta volna, hogy tovább csiszolja, motíválja a drámát.

Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon (Pesti Színház). Vinczéné: Tábori Nóra

Kis János: Tahi Tóth László

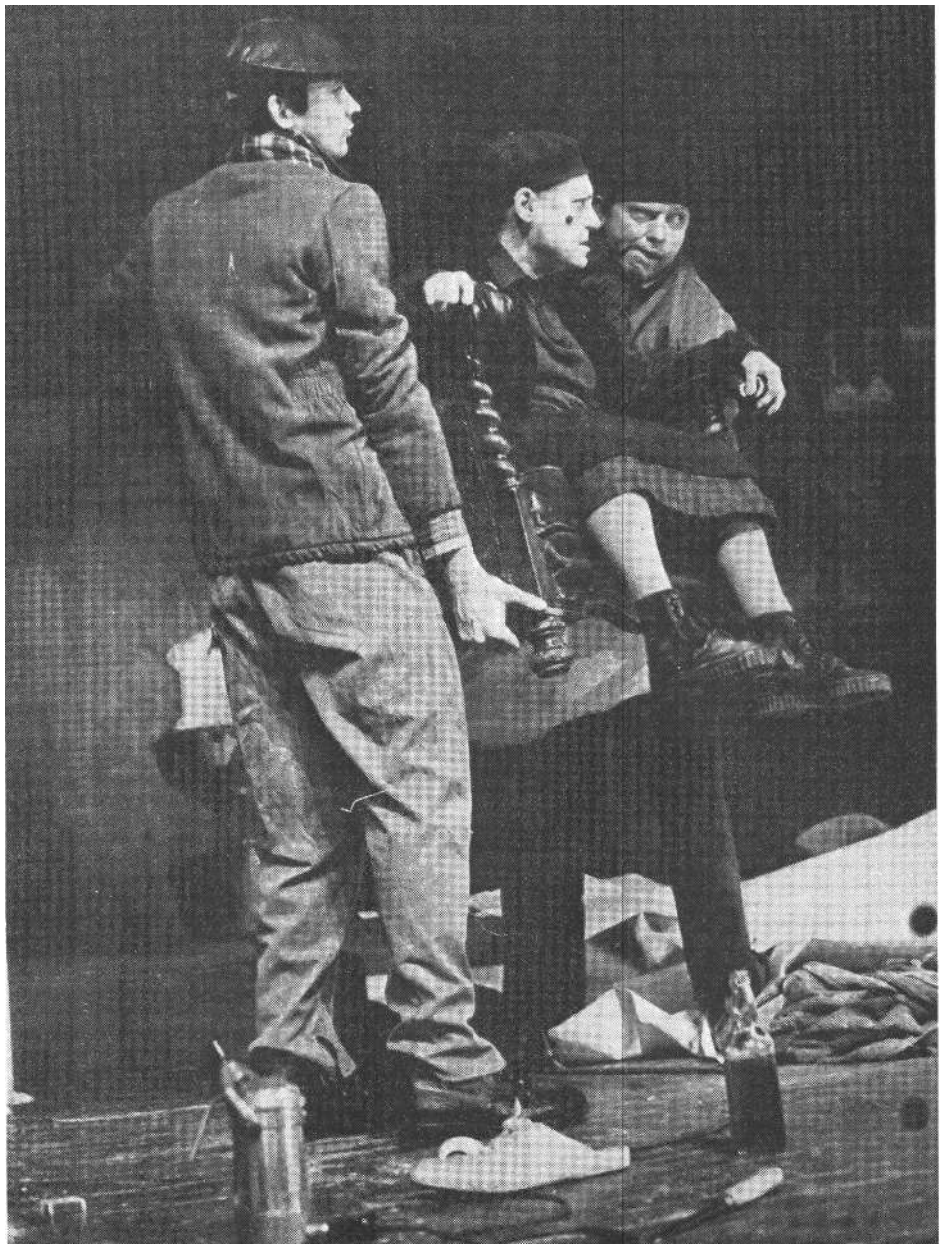


„A regény pontosabban és egyértelműbben ábrázolja Simeon »fordított prófétaságát«, mint a dráma. Néhány epizód, mondat átvételével, a darab egyes jeleneteinek átcsoportosításával klasszikusabbá akartam tenni Kis János választását, hogy tudniillik a sikertelenség élethelyzetéből miért nem az oblomovi, a passzív vagy az elektrai, a pozitívan aktív utat választja - amely lehetőségek ugyancsak felrémlenek előtte -, s hogy Vinczéné közreműködésével miért dönt úgy végül, hogy »leszáll az oszlopról«, s negatív aszkétaként megbünteti a világot" - nyilatkozik a rendező a Pesti Műsorban.

S mintha ugyanezt a gondolatmenetet folytatná a műsorfüzetben: „A darab szövetébe való többi beavatkozás a motivációk gazdagítását szolgálja, a regényből átvett részletek segítségével. Bizonyos részletek árnyaltabbá teszik »a huszadik századi Simeon-kísérlet« tárgyának, a társbérlőnek alakját. Más részletek-monológok - Kis János »filozófiai felfedezéseit« és »pokolian mulatságos elméleteit« világítják meg, azt az utat, amely »a kegyelem pillanatának megéréséhez és elmulasztásához« vezet."

Új *Oszlopos Simeont* láttunk tehát a Pesti Színházban?

Szerencsére - nem. Horvai legelső változtatása, az események időrendjének helyreállítása, mára szinte átment a színházi köztudatba. (A szegedi Nemzeti Színház előadásában sem először végezték el ezt a dramaturgiai korrekciót.) Ami a motivációk gazdagítását illeti, ezt Horvai István - Radnóti Zsuzsa dramaturgi közreműködésével - a plasztikai sebész gondosságával végezte el: az átültetett mondatok soha nem ütköznek ki az eleve színpadra szánt szövegből. Már csak azért sem, mert Sarkadi maga is többnyire szó szerint emelte át a regénybeli dialógusokat a drámába. Csak az elbeszélő, leíró passzusokat formálta át közvetlen megnyilatkozássá. Horvai ritka húzásai által viszont csak feszesebbé válik a darab szerkezete. Valóban nincs szükség például Kis János telefonjának nyílt színi leszerelésére. Logikai, de fő-ként dramaturgiai szempontból elegendő, ha utólag értesülünk a festő és a világ kontaktusát módosító változás tényéről, Kis János telefonjának kikapcsolásáról. Bizonyos dialógustöredékek átcsoportosítása viszont csak a szövegek filoszgondosságú összevetésénél bukkan ki. Hallgatva-nézve olyannyira logikus, szerves a pesti színházi változat. Érzékelhetően gazdagodott viszont Vinczéné jelleme.



Tábori Nóra (Vinczéné), Csankó Zoltán f. h. (Szállító I.) és **Hankó** Attila (Szállító II.) **az Oszlopos Simeon pesti színházi előadásában**

Csúnyaságának pszichológiai és kontaktusrontó hatása, végletes sértettsége, örömet jelentő és hordozó szerveinek elkorcsosulása a beiktatott szövegrészek által valóban plasztikusabbá válik. Zsuzsi sorsának kiélezettségét, az általa vállalt kockázat természetét Horvai a házasságon belüli feszültségek fokozott érzékeltetésével, az asszony kiszolgáltatottságának többoldalú motiválásával is alátámasztja.

Mégis, ez a pesti színházi *Oszlopos Simeon a* dráma legvégéig, hűtlenségében is hűséges Sarkadi Imréhez. Csak a záró-jelenetben fordul vele szembe, ennek azonban semmi nyoma nem található a szövegben, sem Kis János, sem Zsuzsi szerepében. Az a tény, hogy az ördögi kísérletét a végsőkig fokozó festő Zsuzsi teljes megaláztatásának pillanatában maga nyújtja át a tőrt szeretőjének - szinte megfordítja az *Oszlopos Simeon* konklúzióját. Az asszony jogos erkölcsi felháborodásában és szélsőséges felin dulásában elkövetett bosszúját Horvai ily módon a hős öngyilkosságának sajátos rítusává változtatja. Ez az öngyilkosság azonban egyfelől illogikus, másfelől előkészítetlen. Én a magam részéről legalábbis nem értek egyet kritikus kollégámmal, Takács Istvánnal, aki szerint logikus, hogy amikor Kis János rájön önsors-rontó terve kudarcára, önként választja a halált. Mert feltételezem, hogy ezt a Kis Jánost nem annyira Zsuzsi megaláztatása, hanem saját végzetének beteljesülése ébfeszthetí csak rá az aszkézis elvének erkölcsi csődjére. Tény, hogy a hős szín-padi tette ebben az új változatban előkészítetlen, valóságos *action* gratuite-ként hat. A leleplezés pillanata nem sűríti magába az előzményeket eléggé, nem bizonyítéka (önmagában) a csődnek, nem szükségszerű beteljesülése a tragédiának, hanem szinte váratlan fordulat. Ha Sarkadi történetesen valóban öngyilkosságra ítélte volna hősét - ami egyéb-ként elképzelhető -, nyilván lélektanilag

Pápai Erika (Zsuzsi) és Tahi Tóth László (Kis János) Sarkadi drámájában (Iklády László felvételei)

korábban és meggyőzőbben motiválja is ezt a döntést. Ámde ebben az esetben valószínűleg Kis János, illetve a szerző nem bízná másra a felvállalt tett végrehajtását. De Sarkadi hőse az eredeti drámában nem önmagát áldozza fel, hanem a világot.

Horvai előadásának másik, meghatározó meglepetése a főszereplő, Tahi Tóth László. Tahi Tóth eredeti és nagyon is jellegzetes színészi alkat. A modern, dekadens figurák, enerváltan széthulló tehetségek ábrázolására sajátosan alkalmas, fanyar humorral megáldott színész. Olyan, akinek Csurka szövege „jobban áll", mint Shakespeare-é. De mintha túl sokat és túl sikeresen játszott volna mostanában ebben a szerepkörben: játékához, de még inkább színészi imagójához valami menthetetlenül hozzátapadt ezekből a figurákból. A szereposztás tehát nyilvánvalóan nem volt veszélytelen.

Elmondható, hogy Tahi Tóth rendkívüli fegyelemmel kerülte saját, bevált fogásait, ismerős gesztusait, és nem a kisujjából kirázható hatásos külsőségek-kel, hanem mély alázattal és átéléssel közelített a számára szokatlan, erőt próbáló szerephez. Azonban erőszakot még-sem követhetett el a maga színészi alkatán, habitusán. Nem változtathatott azon, hogy lényéből hiányzik a mai átlag-emberekét meghaladó, igazi formátum és valamiféle eltökélt keménység; hogy a szobáját elborító könyvhalom közepén sem érezzük igazán intellektuális alkat-nak. Természetesen senkire nézve sem kötelező Gábor Miklós szerepfelfogása. Andorai Péter, Végvári Tamás, Kovács Lajos másként látták Kis Jánost. Még azt is elfogadom, hogy Horvai, illetve Tahi Tóth László nem vállalja Gábor Miklósnak azt a megfejtését, amely szerint Oszlopos Simeon egy igazi értékrendszer létére hívta fel a figyelmet, amikor „világunkat, ezt a leszakadt liftű bérházat, valóban látni merte - és mégis, feláldozta magát érte". De Gábor Miklós tíz évvel az ősbemutató után azt is mondta: „Faust, Don Quijote, Raszkolnyikov... ezek a nevek jutnak eszembe. De Kis Jánosnak hívják." A világirodalmi modellek különbözősége is nyilvánvalóvá teszi, hogy a legelső Kis János, Gábor Miklós rendezőként az általa elképzelt, megteremtett figura *formátumára* utal. Es ezt változatlanul a mindenkori Oszlopos Simeonok elidegeníthetetlen attribútumának érzem magam is. Amitől a tragédia sérelme nélkül nem lehet eltekinteni.

Mellékesen, nemcsak a darab filozófiája, de cselekménye - szerelmi szála - is megköveteli, hogy Kis János katartikus figura legyen. Evidens, hogy a festő nem szépségével, fiatalságával, hanem éppen másságával, szellemiségének villódzásával, végveszélybe került zsenialitásával és megválthatóságának sejtetésével szédíti el Zsuzsit. De mivel Tahi Tóth mindennek híjával van, nehezen hihető, hogy a pesti színházi Zsuzsi, akit egyéb-ként Pápai Erika minden korábbi Zsuzsi-nál jelentékenyebbnek ábrázol, valóban pillangóként repüljön bele a festőből kisugárzó, megrontó fénybe. Pápai Erikának nemcsak a szövege lett gazdagabb, egyénisége is színesebb, tartalmasabb, mint az eddig látott butácska Zsuzsiké. Róla talán még azt is elhinnénk, hogy tudatosan társul szegődik Kis János Oszlopos Simeon-kísérletéhez. Erről a Zsuzsiról elhisszük, hogy felindulásában, sértettségében valóban megöli Kis Jánost. Csak azt nem, hogy ezt a cselekedetet meggyűlölt szeretőjének egyetlen gesztussal kifejezett parancsára tenné.

Régi tapasztalat, hogy a szereposztás sikere, hitele nem (kizárólag) az egyes szerepek kiosztásán, hanem a színészek közötti kapcsolaton, a jellemek és tulajdonságok arányán, a színpadon kialakuló emberi relációkon múlik. Ez utóbbit éreztem bizonytalannak, hiteltelennek a pesti színházi Zsuzsi és Kis János kapcsolatában, és ezért kérdőjelezném meg az új Zsuzsihoz képest túl fiatal, túl súlytalan és tartalmatlan Bálint-figurát is. Nem mintha bármiféle kifogásom lenne Korognai Gábor f. h. játéka ellen. Egy *más* Zsuzsi oldalán még dicséretet is érdemelne a fiatal színész rutinja, nyugalmának és indulatainak villódzása.

Tábori Nórát - magam is azt hittem - az isten is Vinczénének teremtette! Es valóban, olyan hiteles, annyira jellegzetes és olyan szánalmas is, amilyen csak egy akasztófára jutott gazember szerencsétlen lumpenproletár anyja lehet. Csak-hogy Sarkadi Vinczénéje tudatosságában, gonoszságában különbözik is a valódi vicinéktől. Tábori Nóra pedig éppen ennek a rendkívüliségnek, a démoni többletnek az érzékeltetésével maradt adósunk. Csak a szövege félelmetes, nem pedig a jelenléte. Éppen ezért nem hihető el az sem, hogy a rosszat tovább rontó festő - éppen vele kötne szövetséget.

Szegedi Erika Máriája stílusos, hibátlan alakítás. A színésznő Kis János élettársának „zsigeri hűségét", érzelmi kötöttségét és jogos sértettségét elválaszthatatlan egységben ábrázolja. Legfeljebb csak azt nem hisszük el róla, amiről Vinczéné informálja a festőt, hogy Mária már tizenöt éves korában kurva lett. Ennek a megjegyzésnek az értéke, igazsága nyilvánvalóan a színpadi Mária felmutatott jellemétől függ. Ez lehet Mária féltve őrzött titka és a házmesterné aljas rágalma is. Szegedi Erika színpadi lényével, stílusával az utóbbiról győz meg.

Akárcsak a szegedi *Oszlopos Simeon, a* pesti is „manapság" történik. Horvainak ehhez még a kosztümök harsány jelzésére, a telefonhoz szükséges tantusz két forinttal való helyettesítésére, a darab cselekményében említett pénzösszegek megemelésére sincs szüksége. Csakhogy amíg a szegedi *Oszlopos Simeon* a marginalizálódott értelmiség világát idézi, a pesti színházi dráma egy jóval konszolidáltabb polgári környezetben játszódik. A hatalmas, majdnem elegáns plüsska-

napé és a szoba minden berendezési tárgya egy régi, középosztálybeli lakás szalonjából való. A fehér inges Kis János maga is konszolidált, de vendégei is jóval rendezettebb külsejűek, szinte elegánsak. Ezt a nála időző (kelleténél érthetetlenül népesebb) színpadi társaságot feltételezhetően nem a beilleszkedés, hanem annak megtagadása döbbenti meg. Barátai részvéttel, sőt empátiával fogadják Kis János megfogható sérelmét - a főműnek ítélt Oszlopos Simeon-kép visszautasítását, de értetlenül reagálnak a kudarcból levont konzekvenciákra. Kis János valójában nem abban különbözik tőlük, hogy a társadalomtól sérelmek érik, hanem abban, hogy ő képtelennek mutatkozik ezek elviselésére és mindenfajta (szükséges) kompromisszumra is, s *a* rosszat tovább rontva, *az* aszkézist életelvvé választva, megteremti saját poklát, amely pokollá lesz mindazok számára, akiket bukásával magával ránt.

Amikor először láttuk Sarkadi Imre drámáját, sokan úgy véltük: ez a stílus a sajátosan kelet-európai, világnézetileg eltérő, pszichológiailag motiváltabb „magyar abszurd" megnyilvánulási formája. Mára - talán mert a világ is túljutott az absztrakció felfedezésén, kultuszán - sokkal készségesebben elfogadjuk Horvai István realista változatát. De ha a dráma közelítésmódja egyértelműen reális, ha az eredetileg absztrakt térbe is elképzelhető játékban követelménnyé válik a hitelesség, akkor az ettől eltérő megoldások könnyen repedést okozhatnak a logikával felépített és elfogadott struktúrán. Ha elfogadom Fehér Miklós szép, bár nem különösebben jelentékeny, realista lakásdíszletét, akkor megütközöm a társbérlet tényét vizuálisan megfogalmazó elvont jelzésen. Azon a teret jelképesen és valóságosan is kettéosztó, látványosan valószínűtlen fehér papírtekercsen, ami egy absztrakt színpadképben akár telitalálat is lehetne. Meghökkentenek még a szöveghez némileg kapcsolódó, bizarr, öncélú ötletek is, amilyen például Jób alkoholszállításra profilírozott, átalakított csellótokja. Felesleges vígjátéki effektusnak tűnik, hogy a nyíltan és büszkén alkoholista hős saját otthonában fotelek mélyébe rejtse a ki tudja hányadik borosllaskát. Mindezek azonban olyan részletkifogások, amelyek bizonyára nem szúrtak volna szemet, ha az előadás egészének megvan az a szuggesztiója, amelyet immár húsz éve töretlenül őriz magában az ősbemutató élményében részesült kevesek szűk köre.

Ha az előadás időnként akadozón lelassított ritmusa nem kényszeríti, készteti a kritikust és a nézőt is arra, hogy egyszeregyszer az órájára pillantson. Pedig nem is a ritmusa fő probléma. Inkább az, hogy az eredeti tragédia - a mi világunkban és bennünk magunkban is zajlott. A Horvai által nagy gonddal ábrázolt kísérlet viszont Kis János tudatának laboratóriumában. Az eredeti drámában kivédhetetlen erők mérkőztek, és a vereségbe beleroppant egy kompromisszumra képtelen nemzedék. Ebben a színpadi diagnózisban igazolást nyer az önsorsrontók menthetetlensége. Attól tartok, hogy „manapság", amikor több mint negyedszázad után még mindig él és időszerű a Kis Jánosok tragédiája, és oly ritkán jut osztályrészünkül a színházban az igazi katarzis - he kell érnünk ennyivel.

Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon (szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet: Mira János. *Jelmez:* Molnár Zsuzsanna. *Zenei betétek:* Cseh Tamás és Csengey Dénes. *Rendezte:* Csehi Árpád.

Szereplők: Kovács Lajos, Zsila Judit, Hőgye Zsuzsa, Holl Zsuzsa, Varga Károly, Kőszegi Ákos.

Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon (Pesti Színház)

Az azonos című regény szövegének jelhasználásával az eredeti darabot átdolgozta és az előadást rendezte: Horvai István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *A rendező munkatársa:* Kertes Zsuzsa.

Szerepfők: Tahi Tóth László, Szegedi Erika, Pápai Erika, Korognai Károly f. h., Szombathy Gyula, Tábori Nóra, Kovács János, Cserna Antal f. h., Szűcs Sándor f. h., Csankó Zoltán f. h., Hankó Attila f. h., Miklósy György, Sipos András, Topai Éva.

CSIZNER ILDIKÓ

Könnyed erőgyakorlatok

A Fekvőtámasz Veszprémben és a Pesti Színházban

Néhány éve még színházaink gondosan ügyeltek arra, hogy bemutatott darabjaik mindenki másétól különbözzenek, és csak önmagukban mérettessenek meg. Aztán évfordulóhoz kapcsolódva vagy egyszerre támadt ötletek nyomán egy-egy évad erejéig Madách, Csehov, Shakespeare művei töltötték meg színpadjainkat. Úgy tűnik, hogy az idén Brecht *Koldusoperája* és Lionel Bart *Oliverje* a sláger, de több rendezőnk fordult Németh Lászlóhoz is, és három színházunkban tartottak Gyurkovics-bemutatót. *(A Fekvőtámasz* mellett a gyulai előpremier után Nyíregyházán játszották *Bombatölcsér* című darabját.)

Ezek az egymás mellett játszások óhatatlanul maguk után vonják a „melyik a jobb" összehasonlítását. De ami még ennél is sokkal érdekesebb, a különböző rendezői elgondolások, az eltérő szerepértelmezések nyomán több oldalról és egymás mellé helyezve teljesebben bontakozhat ki az írói világ.

Gyurkovics Tibor öntörvényű dramaturgiája pedig különösen megmozgathatja a színházi alkotók fantáziáját. Az író ugyanis fittyet hány a szokvány drámaépítkezésre, és lazán egymás mellé kapcsolódó jelenetek sorát állítja mondandójának szolgálatába. Kinevez ugyan közülük egyet központi gondolatnak, de legfeljebb csak egy vonásnyival húzza élesebbre, s melléhelyez számtalan másikat. Igy színpadra állítója előtt megannyi megközelítési lehetőséget nyit meg. Rendezője nem téved nagyot, ha az írói ukáztól eltér, és egyet jobbra vagy egyet balra lép, egy másik alakra, helyzetre, gondolatra összpontosít. Így van ez annál is inkább, mert ahogy a jelenetek, éppen úgy a mondatfüzérek is lazán kapcsolódnak. Szereplői nem annyira másokkal, mint inkább önmagukkal kommunikálnak, magukról pedig nem jellemrajzot, mint inkább állapotportrét festenek. Gyurkovics szövegét hallgatva úgy tűnik, hogy a párbeszédek, a konfliktusok helyett a szavaknak ez a belső aszinkronitása és az egymásra halmozott poénok görgetik előre a történést. Mert Gyurkovics poénokban utazik. Legyen drámájá-

nak témája a leghúsbamarób társadalmi probléma (mint például *Az Öreg, a Csóka család, a Magyar menyasszony* generációs ellentéte) vagy a legmorbidabb élethelyzet (mint *a Nagyvizit* betegvilága), kiapadhatatlan és néha pusztán öncélú humorral építkezik. Ám a darab színre állítóinak lehetőséget nyújt arra, hogy ezt a humort bohózattá degradálják, vagy színesebbé téve az abszurdig megemeljék, esetleg kesernyéssé, zavart félmosollyá változtassák.

Ez a képlékenység jellemzi *a Fekvőtámaszt* is. Az író több nyilatkozatában is arról beszélt, hogy nemzedéki drámát írt. S a *Fekvőtámasz* valóban annyiban nemzedéki dráma, hogy két korosztály - a pozíciójához ragaszkodó, de egyre jobban elfáradó, történelmi viharok edzette középgeneráció és a nyeszlett, elképzelés nélkül élő, a problémák elől megfutamodó fiatalok - áll egymással szemben. Ehhez a nagyon is általános egymásmaráshoz konkrét helyszínt, egy katonai alakulatot választ. Itt próbál embert nevelni honvédjeiből - mindkét előadás mellőzi a statisztériát, és csak a két különböző karakterű újoncra koncentrál - Bakai őrmester. A mintakatonával, Dörnerrel látszólag nincs semmi baj. Alázatosan, szolgálatkészen beleolvad a helyőrség mindennapjaiba, szótárából kiiktatta a nemet, hogy valóra váltsa életcélját, és a ranglétrán fokozatosan előrehaladva egészen a tábornokságig vigye. Csiszár, a renitens azonban minduntalan kibúvót keres. A megúszni, átvészelni vágya mozgatja tetteit, ám amikor fekvőtámaszra kényszerítik, kiderül róla, hogy ereje, tartása, sajátos életszemlélete van. Hogy ez az újoncgondolkodás vagy az elöljárói akarat a helyesebb, azt a szerző nemigen boncolgatja. Oknyomozás helyett unos-untalan hangoztatott közhelyeket sorakoztat fel, és ezekből alakítja ki azt az állapotrajzot, melyben a két különböző szemlélet egymás mellé kerül, és amelyeket Bakai őrmester egymáshoz közelíteni akar. Nevelni, hiszen „azt tűzte ki feladatául, azt a feladatot kapta, az a feladat hárul rá", hogy embert faragjon a szalmabábukból. Ezt a gondolatot végigvive *a Fekvőtámasz* akár nevelési dráma is lehetne azoknak az ellentmondásoknak a kibontásával, melyeket a szerző mintegy aláfestésként odavet. Bakai őrmester nevelési módszerei korántsem makarenkói következetességűek. Csak a szigort veszi néha-néha kölcsön a pedagógustól, hogy dühe kiéléséhez teremtsen megfelelő terepet. De amikor katonái segítségére van szüksége, hangnemet vált. A hadiállapotot édes béke váltja fel, a fekvőtámaszok fagyos szigora helyébe a pálinkáspoharak meleg, barátkozó hangulata lép. S e mellé az ellentmondással telt fegyelemre nevelés mellé behozza a laktanyába a szülők babusgató majomszeretetének mindent elrontó ragaszkodását. Néhány villanás az egész, éppen csak arra elegendő, hogy végigfuttassa agyunkon nevelési gondjainkat, aztán egy újabb kórra irányítja rá a figyelmet. *A Fekvőtámasz* egy szervezetben játszódik, ahol a felettesnek is vannak felettesei, s ahol mindenki a rászabott viselkedésminta szerint „kristályosítja" az életét.

A legkevésbé Bakainak sikerül, és nemcsak azért, mert a hatalmi grádics legalsó szintjén kuporog, hanem mert már őt is fárasztja a szerepjátszás. Nehezen gyürkőzik neki egy-egy újabb kimutatás gyártásának, s csakúgy, mint a szobájában, a fejében is káosz uralkodik. Menne is, maradna is, engedne is, szigorítana is, de mivel döntésképtelen, inkább csak sodortatja magát az eseményekkel. Az mindenesetre hamar kiderül, hogy a nők és az ital minden hadisikernél jobban érdekli. Jó társa ebben a százados, hiszen vele bármikor elpoharazgat, és felidézheti az emlékezetükben másképp élő, de mindenképpen közös kalandjaikat a gyengébb nem körül. Ám ez az ember csak a baráti beszélgetéseken lép vissza egyet a ranglétrán, egyebekben felfelé tekint. A legjobb úton jár afelé, hogy ezredesi vonásokat vegyen fel. Az ezredes pedig igazi mintapéldány. Egy a hatalom megszállottjai közül, akinek a szervezetről, a vezetésről, a hatalomról kialakult eszméi, sőt rögeszméi vannak. Szavai szállóigeként terjednek, nincsenek félrelépései, pedig neki is van lelke, csák azt a laktanyán kívül hagyja. S felette is áll valaki. A tábornok, aki soha nem jelenik meg a színen, de az ezredes órájára tekintve mindig hozzá siet. Így csak elképzelni lehet, hogy milyen abszolút hivatalnok lehet az, akinek a legközvetlenebb beosztottja ilyen. Ez a hierarchikus gépezet olyan elevenen működik, és olyan pontos típusjegyeket visel magán, hogy a szervezetről - lett légyen az a darabban szereplő hadsereg-prototípus vagy tetszés szerint behelyettesíthető egyéb hivatal - a szerző többet elárul, mint a többi hevenyészve felvázolt problémáról. Mert Gyurkovics nem elégszik meg azzal, hogy nemzedéki drámáján belül pedagógiai-szervezéstani ismereteket is terjeszt, hanem mindezek betetőzéseképp egy szerelmi csűrcsavart is bevet. A nőfaló Bakainak Csiszár csapdát állít egy fiatal, szőke „Marilyn Monroe" képében. Célja egyértelmű: engedményeket, némi szabadságot szeretne kicsikarni, ezért nem árulja el, hogy a lány nem a szerelme, hanem a húga, és nem nagylelkű áldozatvállalás a lemondása, hanem Ibivel szövetkezve az őrmester „palira vétele". Hogy egy még meg nem szerzett nő utáni vágyakozás vagy valóban szerelem Bakai kesergője, az nemigen derül ki. Mint ahogy az sem igen magyarázható, hogy ha Ibi oly könnyedén belement bátyja érdekében a tisztességtelen játékba, miért száll ki belőle oly látványosan és idejekorán, holott tudnia kell, hogy ezzel testvére hátralévő katonahónapjait keseríti meg. Ha csak azért nem, hogy az író továbblendíthesse a cselekményt, és Bakai minden dühét Csiszárra zúdíthassa, a szadizmus pedig még nagyobb szadizmusba fordulhasson. A gyakorlatozásba és a lelki dresszírozásba belefáradt honvéd belelő Bakai lábába, s a nyomorékká váló embernek most már valóban félre kell állnia. „Jöjjenek a fiatalok!" Igaz, még nem ő kiáltja világgá, hanem az a kantinosnő, aki talán egész életében arra várt, hogy az őrmester vég-re észrevegye, és hozzákösse a sorsát. Mert ez a varjú a varjúnak legyen a párja gondolat is bennefoglaltatik a szerző ötletvillódzásában, csakúgy, mint a Csiszárt meglátogató szülők perpatvara mögött megbúvó családi konfliktusok. De mindez csak a felvetés szintjén, *a talán továbbgondolhatnánk* szándékával, azonban mindvégig a felszínen maradva, *a már* tudomoknál egy tapodtat sem továbblépve, könnyeden, laza humorral.

A darabot bemutató két színháznak is inkább a kifejezésmód megválasztása jelent gondot, mintsem ezekben a felvetett ötletekben való válogatás. Gyurkovics Tibor ugyanis azzal, hogy a *Fekvőtámasz* kísérő gondolataként megjegyezte, hogy a darab „történik egy ismeretlen helyőrségben, a huszadik idő- és gyalogszázadban", modellalkotási szándékát is megfogalmazta. A Petőfi Színház előadásában ez a szándék egy megemelt, az abszurd felé közelítő, míg a Pesti Színházban egy realizmusba ágyazott humorú előadásban valósult meg. Ezt a célt szolgálták a dramaturgiai beavatkozások is. Az Életünk 1987. évi 1. számában megjelent szöveghez képest ugyanis mindkét színház rövidítette, változtatta a szöveget, még-pedig úgy, hogy a legkisebb hiányérzetünk

Gyurkovics Tibor: Fekvőtámasz (veszprémi Petőfi **Színház).**
Dobos **Ildikó** (Kantinosnő) és Jászai László **(Bakai** őrmester)

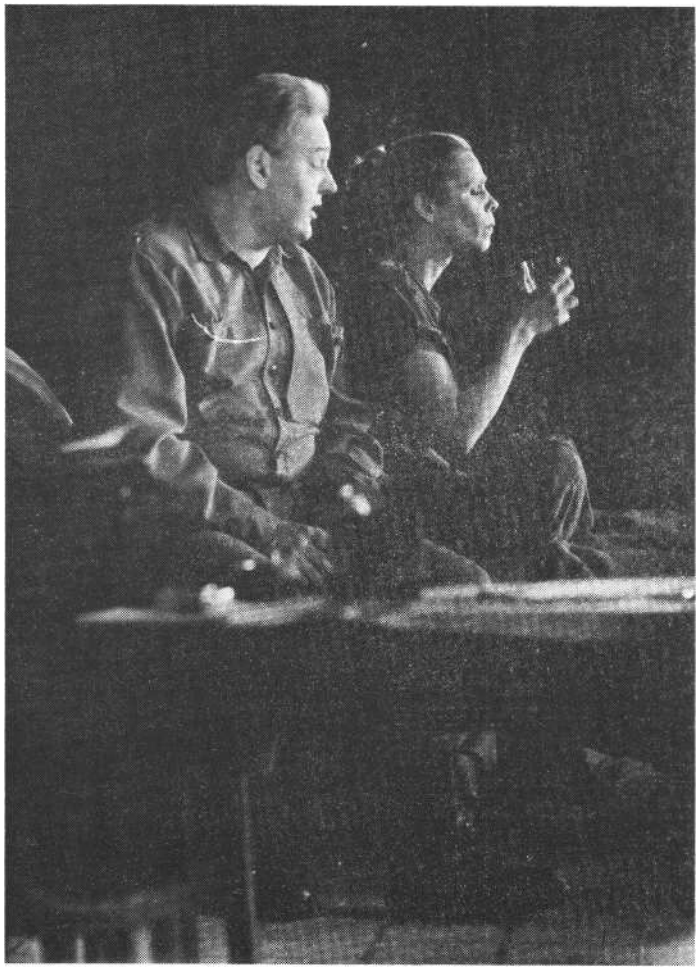
Rudolf Péter (Csiszár) és **Tordy** Géza (Bakai őrmester) a
Pesti Színház előadásában

sem támad. S ez nemcsak a dramaturgi hozzáértést dicséri, hanem azt is bizonyítja, hogy Gyurkovics drámái olyan laza szövetből készülnek, hogy minden nehézség nélkül alakíthatók anélkül, hogy az író gondolatai csorbulnának. Hogy ezek a változtatások mennyire a stílus érdekében történtek, arra a legpregnánsabb példa, hogy a szülők a veszprémi színpadon kétszer, a Pesti Színházban pusztán egyszer jelennek meg. Egyszeri színre lépésükben is bennefoglaltatik a lényeg: a túlbuzgó szeretet, egymás marása, a hivatal megvesztegethetősége. Egyvalami hiányzik: a veszprémi előadásban a megvesztegetett, de az ajándékért semmit tenni nem akaró írnok halandzsanyelven beszélget az őrmester helyett önmagával. E dialógusként megfogalmazott monológgal nemcsak jellemez, hanem általánosabbá tesz, megemel, elvonatkoztat a történés konkrét helyszínétől.

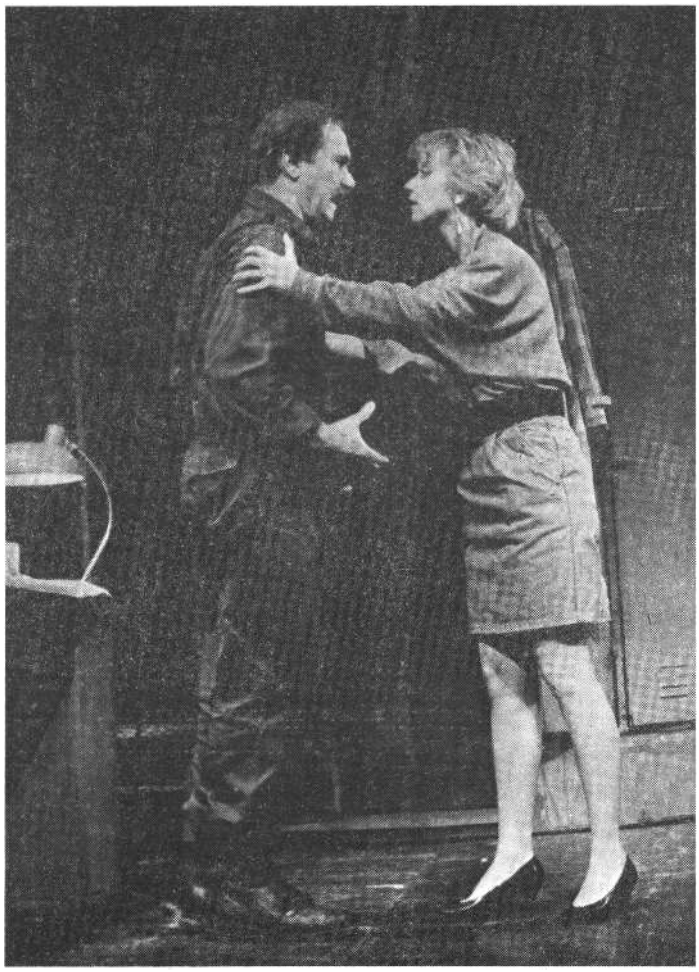
S ezt teszi a veszprémi előadás díszlettervezője, Bakó József is. A színpad mélyéről, Vukán György zenéje kíséretében - ez a zene szerepel a Pesti Színház előadásában is - előgördül egy hivatali szoba, mely íróasztalával, mosdójával, priccsével csak abban különbözik a szabvány munkahelyektől, hogy katonaruhás emberek népesítik be. Ezzel szemben Antal Csaba díszlete - annak ellenére, hogy ugyanezek a bútordarabok nála is szerepelnek - fém öltözőszekrényével, fémajtajával, fémlapokkal szegélyezett udvarával katonás fegyelmet közvetít. A játék folytonosságát biztosítja azzal, hogy a jelenetek között egy redőnyfüggönyt húzat végig úgy, hogy a szoba egészét a néző elől soha nem takarja el. Egy pillanatra sem engedi, hogy kizökkenhessünk e fémes merevségű világból.

S ebben a környezetben egymás után robbannak a humorbombák. Úgy tűnik, hogy *a Fekvőtámaszra* is érvényes Tarján Tamásnak *Az* Öreggel és *a* Nagyvizittel kapcsolatban tett megállapítása. „Kitűnő szövegkönyv...: jó előadásban, rugalmasan formálva, kitűnő színészek szép sikerre vihetik. Nagy komédiások elfedhetik e bohóctréfák közhelyeit, kopottabb vicceit: magukhoz emelve a szerepet."

A veszprémi ősbemutató rendezője, Tordy Géza ezt úgy teszi, hogy a játékmódot idomítja a gyurkovicsi szöveghez. Ha az író különös figurákat helyezett egy nem mindennapi helyzetbe, rébuszokban beszéltetve őket, akkor a rendező nem követ el hibát, ha mindezt túlzófokba helyezi. Tordy rendezésében minden végletessé válik. Meg sem próbálja elhitetni, hogy valóságos helyzeteket helyez egy-más mellé. Ehhez a színpadra vitt alakok túlságosan is elnagyoltak, a szituációk két pólusra kihegyezettek, az elhangzó mondatok nemcsak tartalmukban, de Gyurkovics-féle elmondásukban is elütnek az élőbeszédtől. Ebben a világban semmi sem természetes! S ezt ragyogó jelenetsorok közvetítik. Hogy Gyurkovics az írnokban, Dörnerben egy asszimilálódni képes, sőt minél észrevétlenebbül beolvadni akaró fiatalembert mintázott meg, az a szavaiból is egyértelműen kitűnik. Tordy azonban ezt a típust mozgásnyelvre is lefordítja. Vigyázzállásába egy kis görbületet tesz, s ettől úgy tűnik, hogy minden mozdulatába alázatos kérés vegyül. Amikor előmeneteléről esik szó, úgy húzódik egyre közelebb az őrmesterhez, hogy nyilvánvalóvá teszi: emelkedése előtt nem állhat semmi akadály. De beszélnek Csiszár szüleinek mozdulatai is. Élelmiszercsomagjukkal és végeláthatatlanul hömpölygő szavaikkal szinte megszállják az őrmesteri szobát. Ellentmondást nem tűrő mozdulatokkal kényszeríti evésre a fiút. Tudomást sem vesznek ódzkodásáról, kérdéseikre nem is várnak feleletet, hanem viharos sebességgel és gyors váltásokkal, mint egy libát, úgy tömik. Elviselhetetlen teher ez a felnőtté válni nem hagyó szeretet éppúgy, mint a fekvőtámasszal hitelesített nevelés. S ezt Csiszár fel-



Jászai László (Bakai őrmester) és Töreky Zsuzsa (Ibi) Veszprémben



Tordy Géza (Bakai őrmester) és Eszenyi Enikő (Ibi) a Pesti Színházban

lélegzése, az az öröm, melyet a szülők kezéből a magánzárka csendjébe való kiszabadulása felett érez, ki is fejezi.

Egyetlen ember jelenik meg a színen, akinek nemcsak patronjai vannak, és nemcsak helyzetgyakorlatot kell nyújtania, hanem valahonnan valahova el kell jutnia: Bakai. Igaz, nem olyan sok lépést engedélyez az író neki sem. Már az indításkor küszködik önmagával, harcol az öregségbélyeg beismerése ellen, és ha nemis önszántából, hanem egy jól irányzott láblövés eredményeként végül is belátja: helyét a fiataloknak kell átadnia. Bakai ezért tragikus alak is lehetne, de a rendező megérzi, hogy ehhez nincs elég szövegbeli kapaszkodója. Ezért háta többiekhez képest visszafogottabbá, emberibbé formálja alakját, de nem érez együtt vele. Környezetéhez és pozíciójához mérten teszi nevetségessé az őrmester kifáradásba bele nem nyugvó alakját.

A Pesti Színházban Marton László Tordyval ellentétes utat jár be. Véresen komolyan veszi az író szövegét, és ehhez a legaprólékosabban kidolgozott reálszituációkat teremt. Szereplői a lehető legpontosabban hozzák a különböző nemű, korú és rangú emberek viselkedésjegyeit. A kantinosnő a katonalélekről mindent tudók lecsendesült élettapasztalatával jár-kel az őrmester szobájában, a százados - hitelesítve a számolatlanul magába döntött ital eredményét - merevrészegen tántorog, át a színen, az ezredes tekintélyt parancsolóan terjeszti a katonaélet alapszabályait. A gyakorlatoztatás is igazán katonás szigorral zajlik. A rendező két fiatal színészét - különösen a második, a lövést megelőző „megmogyorózásnál" - komoly fizikai erőpróbának veti alá. Ezzel készíti elő azt a lelki sokkot, melyben Csiszár elsüti a fegyverét.

Az előadás mégsem sokkoló, hanem éppen úgy nevetésből nevetésbe gördülő, minta veszprémi. Ennek oka pedig az, hogy ezekbe a valóságossá formált helyzetekbe bekapcsolódik az író szövege: aláaknázza az őrmesteri szobát, és a hatás-ellenhatás törvénye szerint a szereplők bármerre is lépnek, szavaik mindenütt felrobbannak. A Pesti Színházban ez az ellentétesen működő játék-szó mechanizmus távolítja el a realitás szintjéről a történetet, s ez indít el az őrmesteri szoba konkrétságából egy általánosabb, modellszerűbb, társadalmasítottabb gondolkodás felé.

S hogy *a Fekvőtámasz* mindkét színpadon nem egyszerűen csak ábrázol, hanem modellál is egy élethelyzetet, abban a jobbnál jobb alakítást nyújtó színészeknek igen nagy szerepük van.

Egyetlen ponton találkozik a két előadás. S ez Bakai, az őrmester személye. Bizonyára belejátszik ebbe az is, hogy Tordy Géza, a Pesti Színház előadásának Bakaija teljes egészében nem tudta magát függetleníteni Tordy Gézától, a veszprémi produkció rendezőjétől. Amit Jászai Lászlónak egykor instrukcióként elmondott, azt önmagára nézve is kötelezőnek tekintette. Mind Jászai, mind Tordy szerepformálása nyomán előtűnik az a hatalommal rendelkező, de voltaképpen parányi ember, aki nemigen tud mit kezdeni a kezébe kapott vezetői eszközökkel. Hol túlságosan szigorú, hol pedig az egészséges távolságtartás alapszabályáról megfeledkezve barátian közvetlen. A két színész azonos okra vezeti vissza e hangulatemberséget: Bakai nem tudja szétválasztani magában a magán- és a közéleti embert. Jászai László ezt a szétválaszthatatlanságot külső diszharmóniával teszi hangsúlyossá, míg Tordy játékában inkább valami belső békétlenség figyelhető meg. S hogy végül is nem válik szánandóvá Bakai alakja, azt azzal érik el, hogy nem lelkiismereti problémát ábrázol-nak, hanem hiúsági kérdéssé degradálják az őrmester bizonyítási vágyát. Azt, hogy csitrik mellett kívánja igazolni fiatalságát, és azt, hogy katonáit úgy egzecíroztatja, hogy ezzel saját erejét is demonstrálja.

Szilágyi Tibor (Csomós ezredes) és Szombathy Gyula (Füleky százados) a **Pesti Színházban**

Gyurkovics Tibor (Csomós ezredes) és Jászai László (Bakai őrmester) **Veszprémben (Iklády** László felvételei)

Finom, stílusban tartott, pontosan kidolgozott alakításukkal feldobják a labdát a fiataloknak, hogy azok ziccerhelyzetekben lecsaphassanak. Fazekas István, a veszprémi Csiszár fineszesen, míg Rudolf Péter, a pesti renitens okos katona módjára teszi ezt. Fazekas minden mozdulatába belefoglalja az örök tagadást, a sajátosan értelmezett szabadságvágyat. Folyton-folyvást grimaszol, s amikor csak lehet, kibújik a gyakorlatozás alól. Jól elkapott pillanatai ennek, hogy amikor az őrmester a másik katonára figyel, megkerüli az akadályt, pihenőállásba helyezkedik, egyszóval lazsál. Rudolf Péter honvédje inkább a szavaival ellenkezik, és próbálja megvédeni az igazát. Egyik megoldás sem célravezető, ezért is vetteti be az író a „csalit" Ibi képében. *Ezt az* erkölcstelen játszmát olyan gátlástalanul vívják meg, és maguk is annyira élvezik minden mozzanatát, hogy nézőjüknek egész egyszerűen eszébe sem jut, hogy eszközeik éppen olyan tisztességtelenek, mint amelyek ellen harcolnak.

Ezt a sorba beállás ellen ágáló magatartást hivatott ellensúlyozni Dörner, az irodista. A veszprémi előadásban Várnagy Zoltán remekbe szabott karakteralakítással ellenpontoz. Már első megjelenésével, furcsán értelmezett, tettrekészséget tükröző vigyázzállásával behozza az őrmester szobájába az eminenst, a törtetőt. Továbbépíti a hadgyakorlatok lelkes mozdulataival, a ranglétrán előrelépni vágyók buzgó kimutatásgyártásával és vonalazgatásával, és betetézi azzal a nagymonológgal, mely előtt lekenyerezteti magát, hogy aztán csak mímelje a segítés szándékát, de tulajdonképpen semmit se tegyen. Így kerülheti el leginkább az összeütközést a hadseregen kívül és belül. Korognai Károly irodistája is szép csendesen beáll a sorba. Kiderül róla, hogy más fából faragták, mint Csiszárt, ám a fiatal színész nem találja meg azokat a kifejezési eszközöket, amelyekkel ezt a karrierista, a csiszárizmustól elütő gondolkodást szemléletesen és beszédesen jellemezhetné.

Annál beszédesebb a veszprémi előadás Ibije, Töreky Zsuzsa. Valósággal berobban az őrmester szobájába, és szózuhatagával, butácska vihogásával szinte mindenkit lefegyverez. A színésznő hatalmas lendülettel, ugyanakkor pontosan árnyalva rajzolja meg Bakai behálózását, és olyan természetesen játssza el az önérzetében megsértett nőt, hogy viharos távozása után nem csoda, ha az őrmester teljesen összetörik. Eszenyi Enikő Ibije fokozatosan támad. Szinte félszegen, magát sajnáltatva indít, hogy a kedvező fogadtatáson felbátorodva egyre jobban belejöjjön, és naiv kedvességével hódítson. Húzódozik attól, hogy bátyja a csali szerepét szánja neki, de amikor rászánja magát, már tudatos, igazi női eszközökkel dolgozik. Elhúzza a férfi előtt a mézesmadzagot, hogy aztán gyors visszavonulót fújjon. Innen már csak egy lépés, hogy dührohamával letaglózza az őrmestert, és végérvényesen padlóra vigye.

Ibiéhez hasonló ziccerszerep az ezredesé. Malicziózusan azt is mondhatnánk, hogy Gyurkovics Tibor írt magának egy jó szerepet, hiszen a veszprémi előadásban ő játszotta el ezt a különös figurát. Átütő sikerrel és nem tehetségtelenül. Atmoszféráját teremtett maga körül, és élte-érezte az ezredesi magatartás minden külső és belső jegyét. Félőrült hivatalnokként mozgott az őrmester szobájában. Szájából természetesként hangzottak azok a közhelyek és rögeszmévé merevült vezetési módszerek, melyekkel beosztottait dirigálta.

Szilágyi Tibor komolyabb eszközökkel dolgozott. A félőrültség helyébe félelmet keltőbb vonásokat léptetett. Elhitette, hogy a „kristályosodás" és „a nap lenyugszik, de a katona nem" és a többi ehhez hasonló nézete az egyedül üdvözítő lehetőség a szervezet erejének meg-

tartásához. Egyetlen ellágyuló pillanata volt csupán: amikor a családja válságos helyzetéről beszélt. Ám nemcsak ezzel a hirtelen emberré válásával, hanem ki- és belépőinek pontos megkomponálásával és vezetői allűrjeinek sziklakemény megrajzolásával is a helyére tette az ezredes szerepét.

Mint ahogy a helyén volt - ha más-más módon is - a kantinosnő alakja is. Veszprémben Dobos Ildikó harsányabbra, ordinárébbra, a katonák közti életben megedződötté alakította, de úgy, hogy minden mozdulata mögül előtűnjék az a hőn óhajtott vágya, hogy az őrmester a sok-sok kaland után végre az övé legyen. Így egymásra találásuk - legalábbis a kantinosnő magatartásából következtetve - természetes. Ehhez képest Margitai Ági játéka visszafogott. Egy megfáradt, középkorú nő szúrós megjegyzések kíséretében tesz-vesz a férfiak között. Mindig a szükséges pillanatban jelenik meg, hoz egy üveg italt, tesz egy epés megjegyzést, takarítja el a romokat, fogja az őrmester másnapos fejét. S épp a megfelelő pillanatban tárja ölelésre a karját, és szorítja magához őrmesterét.

A százados nem túl hálás szerepét Veszprémben Joós László, a Pesti Színházban Szombathy Gyula alakítja. Szombathy az, aki többet tud megmutatni a kétfelé tekingető alakból. Alaptermészete, a nőkhöz és az italos pohárhoz való vonzódása Bakaihoz viszi közel, ugyanakkor kellően ügyes ahhoz, hogy e tulajdonságait leplezze, s ha kell, ezredesi vonásokat hívjon elő magából. Sőt, ha arra van szükség - mint Bakai rendreutasításakor - maga is ezredessé váljon.

Csak két rövid jelenete van a Csiszár édesanyját és nevelőapját alakító Demjén Gyöngyvérnek és Bencze Ferencnek. Fergeteges humorral, ugyanakkor emberi konfliktusokat is felvillantva élik meg a gyerekek jövőjéért és jelenéért aggódó, de egymást állandóan maró, különböző nevelési módszereket valló szülőket. Demjén Gyöngyvér ellenállhatatlan lendülettel tüsténkedik fia körül, és ugyanilyen sebességgel záporozó szavait egyenlő arányban, de korántsem azonos kedvességgel osztja meg férje és fia között. Bencze Ferenc egyik szavával lázad, a másikkal meghunyászkodik, és derék katona módjára hajtja végre felesége parancsait. Nem ilyen erőteljes Miklósy György és Bánki Zsuzsa házaspárja a Pesti Színház őrmesteri szobájában. Korrektül eljátsszák szerepüket, de igazi színt nem adnak a szülőknek.

A néző pedig az előadások közben jóízűeket nevet. De ha megkérdezik, hogy min, bizony kétségbeesik. Nemigen tudja megmondani, hogy Gyurkovics Tibor drámájával tulajdonképpen mit is akart. Es ezért még a színészeket és a rendezést sem hibáztathatja. Ők ugyanis megteszik a tőlük telhetőt.

KOVÁCS DEZSŐ

Észrevétlen tragédiák

A Lisszaboni eső a Játékszínben

Egy nemzet drámairodalmának minőségét a színre lépő szerzők tehetségén túl mindig is meghatározta a tágabb művészeti környezet, az irodalmi-színházi nyilvánosság tűrésfoka, a (dráma)irodalom és a színházi gyakorlat viszonya. A dráma ugyanis különös irodalmi minőség: könyv- vagy folyóiratlapokba zárva őrizheti ugyan immanens esztétikai értékeit, ám színpadi érvényességből és hatásosságból csak az élő színház megmérettetésében vizsgázhat.

A miénknél szerencsésebb, mert polgárosultabb, alaposabb és másfajta színházi tradíciókkal rendelkező nemzeteknél, például az angol színházban és drámairodalomban jól kitapintható az a törekvés, hogy a színház - ha nem is a drámairodalom szolgálólányaként - a drámairodalom partneréül szegődött, nemcsak a középkorban-reneszánszban, hanem a XIX-XX. században is: igényes kivitelben és alapos dramaturgiai segédlettel hozta-hozza színre a létrejött műveket, ünnepi előadásokban emelve ki őket a mindennapi irodalmiság elszürkítő rutinműködéséből, olyan virágzó színikultúrát hozva létre ezáltal, mely például szolgálhat bármely európai nemzetnek.

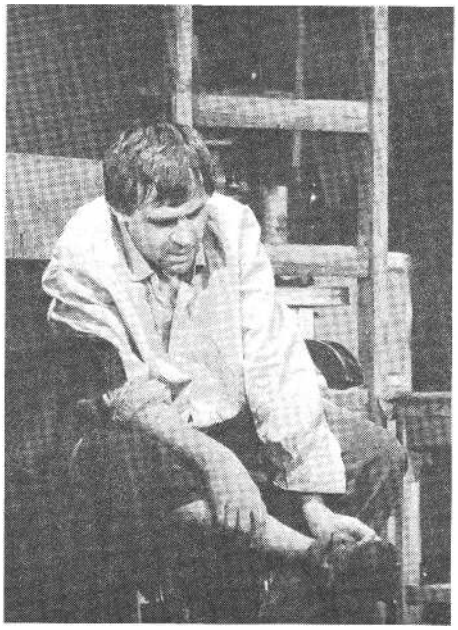
A kortárs drámairodalom szükségképpen nem remekművekből születik, ha-nem a létrejött és életre hívott drámák hullámzó (jó, rossz, közepes) mezőnyéből, feltéve, ha e művek valamiképpen színpadot is kapnak, s feltéve, ha az elő-adások minősége legalább a színházi szakszerűség kritériumainak megfelel: a közepes darabokat is fel lehet dúsítani alapos színészi-rendezői munkával, az előzetes dramaturgiai műhelymunka sokat tehet a drámák színpadképessé tételében; miként remekbe sikerült drámákat is örök időkre el lehet tüntetni a kollektív tudatból egy jellegtelenül szürke előadással.

E sokszor ismételt gondolatsorokat azért idéztem az olvasó emlékezetébe, mert a Játékszín új produkciója, Munkácsi Miklós drámájának ősbemutatója kivételesen szerencsés példáját nyújtja színház és dráma találkozásának, egy színpadra termett mű valódi színházi

Fodor Tamás Munkácsi Miklós Lisszaboni eső címe színművében (Játékszín)

megszületésének. Munkácsit az irodalmi közvélemény főként sikeres-rutinos prózaíróként tartja számon, bár számos filmforgatókönyve - köztük *a Dögkeselyű* című filmé - ugyancsak méltán nyerte el a közönség és a kritika kegyeit. Az élő színház ingoványos terepére már beérkezett (próza)íróként merészkedett Munkácsi: számos fiatal írókortársához hasonlóan előbb az epikában „bizonyított", csak azután következtek kalandozásai a színház területén. *A Hiánydramaturgia* című tanulmánygyűjtemény függeléke pedig már a hetvenes évek elejéről származó drámájáról adott hírt *(Ördögszimfónia, 1972.)*, s még továbbiakról is, melyek rendre kéziratban maradtak, vagy folyóiratokban jelentek meg. Munkácsi találkozása az élő színházzal valójában csak a nyolcvanas évek legelején történt meg, amikor is a Józsefvárosi Színház bemutatta *a Briliánsok szombat/a* című színművét, Karinthy Márton rendezésében. Az újonnan színpadot kapott mű, a *Lisszaboni eső* vélhetőleg a legutóbbi évek termése, az ősbemutató időszakában nyomtatásban nem volt olvasható - a Játékszín alkotógárdájáé az érdem, hogy e művet kiszabadította magzatburkából. Hogy az újszülött mennyire életképes, s milyen erőszakosan követeli élethez való jogait, arról a nézőtér vastapsa tanúskodik.

Munkácsi darabja úgynevezett mai élethelyzetből építi föl drámai univerzumát: ismerős, kortársi figurák mozognak jól ismert mindennapi közegükben - első megközelítésben akár pszeudonaturalistának is vélhetnénk e mű formálásmódját. Ám a játék íve, jó néhány ponton kiegészülve a színészi alakítások valóságérzékenységével, a kortársian hús-vér figurák „mélységélességével" groteszk vízióvá tágul: a jelen idő még csak dadogva artikulálódó „problémadrámájává". Külö-



Fodor Tamás Munkácsi Miklós Lisszaboni esti című színművében (Játékszín) (Iklády László felvételei)

nösen izgalmassá attól válik e mű, hogy jelen idejű problémaérzékenysége egy kitüntetett helyzetű, önreflexív tudaton át jut érvényre: *a Lisszaboni eső* drámai centrumában egy hitét vesztett művészember áll, afféle lecsúszott egzisztencia, aki ugyan zseniális festő - így tartja róla a környezete -, ám koporsókészítőként vegetál egy mocskos alagsori szükséglakásban. Tamás, a nagyra hivatott festőművész gyöngéd közönybe burkolózva asszisztálja végig önmaga szétesését: miként Sarkadi eszmehősei, ő is a pusztulással szemben végezné alkotómunkáját, ha ugyan hagyná a környezete, ha megengednék a körülményei, ha legyűrné önmaga belső démonait, s ha kilépne a „minden mindegy" kábulatából. Tamást, a bizonytalan akaratú férfit erős akaratú és céltudatos nők igyekeznek talpra állítani: Ágnes, az ex-élettárs, akitől gyereke is van, s aki hamar fölismeri, hogy az alkotó tehetségben nemcsak aprópénzre váltható üzleti lehetőség szunnyad. Soros barátnője, mindennapjainak társa, egy jegyzett, profi prostituált, Jola, aki persze reménytelenül szerelmes belé, férjül is venné a konszolidált életmód reményében, kitartaná, csak hogy célt adjon céltalan életének. A festő persze húzódozik, a polgári házasságtól ugyanúgy, mint az „édes élet" luxusától: nemcsak mert döntésképtelen, s mert mindenképpen szuverén egyéniség kíván maradni, hanem azért is - főleg azért -, mert igazából már nem érdekli az a magánéleti perspektíva (sem), amelyet a közel lévő, nagyravágyó nők felrajzolnak számára. A művészember igazi tragédiája Munkácsi drámájában nem az, hogy ki-égett, megkeseredett, önmagával és környezetével is meghasonlottá vált, hanem ama cinizmusba burkolózó gyöngéd közöny, mint a korhoz képest adekvát, lehetséges létezéstechnika, mely az önmagával való szembenézés drámai katarzisától is „megóvja" s felmenti az alkotó embert, a szuperérzékeny intellektust. A *Lisszaboni eső* főhősében halovány emlékfoszlányok sem élnek a Sarkadi-féle izzó, belső drámákat végigharcoló, végigélő nagy formátumú figurákból: Tamás, a festő ugyan nem választja a konformizálódás könnyebb útját, ám a körülményekkel sem kél birokra. Alapmagatartása *a* szemlélődő emberé, akivel többnyire megtörténnek a dolgok, s ő mindezt tudomásul veszi, az önfeladás rezignációja nélküli belenyugvással. Korunk hőse, a művészember iszik, mint a kefekötő, természetesen zilált érzelmi életet él, nem ura saját viszonyainak, tudomásul veszi a körülményeket, meg sem próbál harcolni önmagáért és egykori eszméiért. Neki már az önfeladás tragikus magára ismerése sem adatott meg: személyisége láthatatlanul frusztrálódik, az önmagával való szembesülés katarzisától cinizmusa jeges páncélja óvja. E figura Munkácsi darabjában legalábbis „kétesélyes": igazából a színpadi adaptációban kell eldőlnie, hogy ez az ember *nem tudja,* avagy *nem akarja tudni ,* hogy mi megy végbe körülötte.

A drámának ez természetesen csak az egyik - bár meghatározó - vonulata. A művészsors láthatatlan frusztrációja mellett e kortársi galéria számos alakja mutat föl kisebb-nagyobb értékvesztést, értéktorzulást: a fogyasztói javak, a luxusélet bűvöletébe esett asszony (Ágnes), az ép erkölcsi érzékét elveszítő, föladó s annak hiányát gyermeteg jósággal kompenzáló szerelmes szajha, Jola; a kisszerű balekségében is szánandóan veszedelmes húskereskedő, Sáfrány; az újsütetű vállalkozói szocializmus vadhajtásaiból egzisztenciát harácsoló barát, Doktor. S a krisztusi korú férfiak s a legjobb éveiket látványos, lázas pótcselekvésekkel eltékozló asszonyok mellett ott toporog a többi tétova generáció: a vegetációba süllyesztett öregeké s a viszonyokat épp hogy kóstolgató legfiatalabbaké, a szenilis nagyapa s a már idejekorán kelet-európaian edzett kisfiú képviseletében.

A dráma kortársi körképe jellegzetes kórképpé, társadalmi állapotrajzzá kerekedik a játék folyamán. S bár Munkácsi darabjában nincsenek látványos, mélyen végigélt és felszikráztatott konfliktusok, a társadalmi lét néhol láthatatlanul működő, néhol brutálisan megnyilvánuló erkölcsi erózióját hitelesen és hatásosan fogja fénykörébe e mű: a nyolcvanas évek második felének átrajzolódó konfliktustérképéről, a néhol még nehezen kitapintható személyiségcsapdákról, kiútkereső tétovaságunkról nyújt hiteles látleletet, az átmenetiség értékvesztéséről, az értékkeresés dilemmáiról. Az író nem tesz mást, mint a lehető legalaposabban bemutatja a mindennapiság mikroszituációit: innen a mű pszeudonaturalizmusa, látszólagos dokumentarizmusa. Mindez azon a ponton válik izgalmassá és drámaian súlyossá, mikor az evidenciák szembesítik a játékosokat (és a nézőt): itt már új minőséggel került szembe.

Munkácsi művének dramaturgiai sajátossága - mondhatni drámai „dupla csavarja" - abban áll, hogy e gazdag, jelen idejű problémakomplexumot nem társadalmi drámává formálta, hanem - fanyar komédiává. A mű bátran él a hagyományos értelemben vett helyzetkomikum és jellemkomikum jól bevált eszközeivel: a drámai kibontakozás ívét bakugrásos játékok gyorsítják, a játékot szüntelenül humor s irónia szövi át - látszólag

elsúlytalanítva a darab kérdésfölvetéseit. Mindezekhez járul még a dráma szerkezetének ama sajátossága, hogy a mindennapiság áthatolhatatlan dzsungeljét gyakorta a konfliktusok végig nem vitelével ábrázolja az író: *a Lisszaboni* eső epizódjaiban nincsenek éles konfliktusok, a döntő drámai összecsapások már megtörténtek a játék kezdetén, a dráma időkezelésében is jellemző lesz az összecsapások utáni szituációk túlsúlya. Mindez persze a színpadra állításra vállalkozók feladatát is megnehezítette: a játékon olykor eluralkodik az epikusság.

Az ősbemutató rendezője, Szegvári Menyhért a döntő pontokon szerencsés kézzel nyúlt Munkácsi darabjához. A szereposztással félig már el is döntötte az előadás sorsát, hiszen többségében olyan munkatársi gárdával szólaltathatta meg a művet, mely képes volt akár „újraírni" a figurák néhol vázlatos, néhol precízen kidolgozott karakterét. Vonatkozik mindez elsősorban a festőt alakító Fodor Tamásra, aki az évad egyik legemlékezetesebb figurájával ajándékozta meg a Játékszín közönségét. Fodor úgy tett, mint az igazi mesteremberek; ízeire szedte a figurát, s a részletekből újra összerakta - „hozzáadva" személyiségének varázsát. Az ő művésze rezignált, bölcs, belső harmóniáját megteremteni tudó ember. Nem cinikus, nem kiégett, csupán sokat látott és sokat tapasztalt férfi, akinek nincsenek illúziói a dolgok állását illetően. Azok a viszonyok kalapálták keménnyé, ugyanakkor hajlékonnyá, melyekben a dráma többi figurája is fulladozik. Alakváltozásai pontosan képezik le az alternatívák között élő ember életstratégiáját. Ha mindenki rajta élősködik - megpróbál visszavonulni. Ha a minimális esélyét sem látja az alkotómunka értelmének - folytatja, amit megkezdett, akár hobbiból is. Ha a kor prostituáltakat kíván - ám ezt a figurát is képes hozni, persze csak játékból, kis időre, önmaga szórakoztatására. Tamás úgy alkalmazkodik, hogy kívül s felül áll környezetén. Nem mártír, csak játékos. Eljátssza persze azt is, hogy hol húzták meg e játék határait. Nem citáltatik erkölcsi ítélő-szék elé az alak Fodor megformálásában: a kimondás, a megnevezés, az árnyalatok, az átmenetek rajza mindennél súlyosabb bírálat. A figura talányos többértelműsége is e szüntelen önreflexióból adódik: az öntudatos lét és a sodrodó vegetálás furcsa kevercséből.

E játékban remek partnere Igó Éva Ágnese: az „éles" nő. Elesek a gesztusai, éles a nyelve, éles az akarata, a nézése. Félni lehet ettől a nagy élességtől. Élni vele kevésbé. Igó pontosan formálja meg a figura átváltozását: hogyan lesz emancipált férjvadászból derék, mai üzletasszony, diszkrét rózsaszín vécécsészével és műmárvány kandallóval a háttérben. Jolát, a múzsaszerepet abszolváló márkás prostituáltat Radó Denise játssza, érzékenyen, érzékien, annyi magába feledkező jósággal, hogy már-már elhiszszük neki, amit amúgy is szeretne elhitetni mindenkivel: a lelke mélyén mégiscsak zárdanövendék ő, nem a fizetett szerelem professzionistája.

A baráti „négyes fogat" negyedik tagjának, a rezonőr Doktornak a bőrébe bújva Szakácsi Sándor már némiképp haloványabb alakítást nyújt; legfőképp a mai vállalkozó slendrián nagyképűségével marad adós, ha meg is éreztet valamit a figura belső ürességéből. A kisebb szerepek közül Ujlaki Dénes álmatag, kótyagos Törpéje „emelkedik ki", talányosságát végig megőrizve, hiszen nemigen tudjuk meg róla, vajon miért ilyen ez a szelíd lelkű házibarát. A kupeckodó húsfuvaros, Sáfrány József szerepe igazából megíratlan - csak a figura vázlatát vetette papírra az író, s Kézdy György sem tudja megoldani a feladatot, hogy a széles ecset-vonásokkal felrakott kontúrokból hús-vér alakot formáljon.

A játékszíni produkció játékmestere persze Fodor Tamás, az ő szétsugárzó jelenléte határozza meg az előadás léptékét, ritmusát, hangvételét, olykori kifáradásait, nekilóduló lendületét. A Játékszín, mint egy adott produkcióra szerveződött alkalmi társulat, ismét bizonyította e forma életképességét, színház-szervező erejét. Csík György ruháiban s az általa tervezett térben - a lepusztult alagsori szükséglakásban, a valóság érdes vidékén - valódi, mai léptékű játék elevenedett meg előttünk. A dráma színre hozatala egy újra életképességét bizonyító műhely érdeme. Hogy a sokféle erénnyel bíró, intellektuális odaadást kívánó és kitűnő szórakozást kínáló mű életünk mélyszerkezetéről is mintavételt nyújtott, akár ráadásnak is tekinthető. Olyan ajándéknak, melyet manapság igen-csak meg kell becsülnünk.

Munkácsi Miklós: Lisszaboni eső (Játékszín)
A rendező munkatársa: Deme Zsófia. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Díszlet-jelmez:* Csík György. *Rendezte:* Szegvári Menyhért.
Szereplők: Fodor Tamás, Igó Éva, Szakácsi Sándor, Radó Denise, Ujlaki Dénes, Szentirmay Éva, Kézdy György, Martin Márta, Faludy László, Korcsmáros György, Réti Andrea, Papezd Gergely Krisztina, Tóth Barnabás.

P. MÜLLER PÉTER

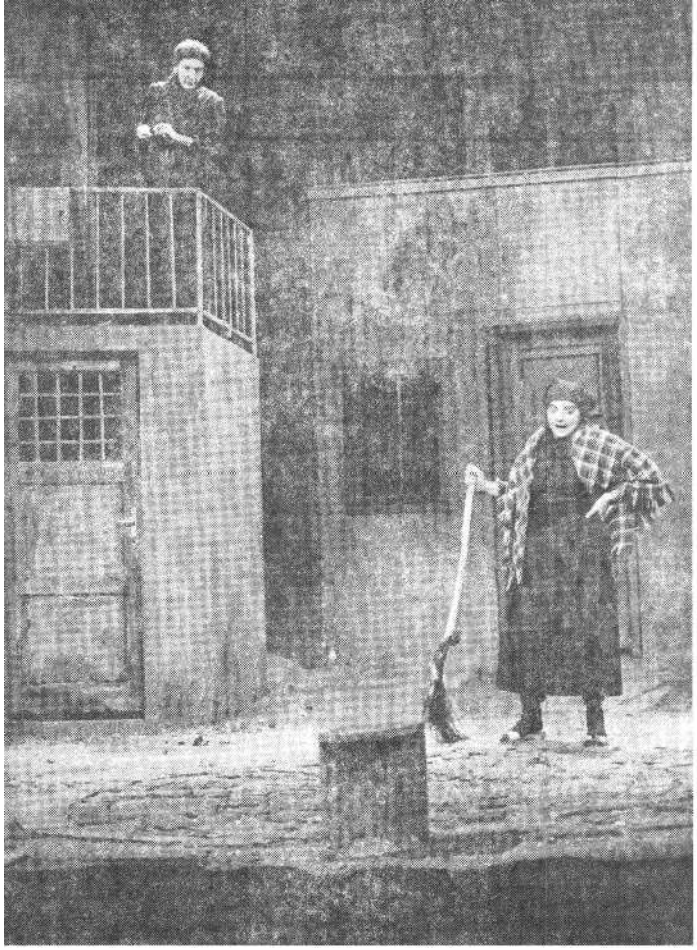
Kaposvári terecske

Goldoni-bemutató Kaposvárott

Ascher Tamás rendezésében Goldoni 1756-ban írott *II campiellója,* ez az életanyagot a közvetlenség látszatával megformáló verses komédiája úgy velencei, hogy egyúttal kaposvári is. A terecskét övező világban ünnep van, fel-felbukkannak a karneváli zenészek, csepűrágók; beszűrődnek ide a mulató város hangjai, a terecske azonban éppúgy szürke hétköznapjait éli, mint régen és majdan - bármikor. Ez a szürkeség - mely Khell Zsolt díszletének uralkodó és Cselényi Nóra pasztell jelmezeinek kiegészítő árnyalata - nem az unalom, a tompaság szürkesége, hanem a valóságé. Ez a valóság pedig tele van örömmel, civódással, vággyal, szomorúsággal - a drámai megformálást az életszerűség közvetlensége uralja.

Ebből a komédiából hiányzik a szereplővé formált cselekménymozgató. Nincs is rá szükség, hiszen itt a történéseket és az alakokat az élet alapvető céljai, egyéni céltételezései mozgatják. Ilyen mozgatórugó a másik nem és a pénz utáni vágy; az öröm és a szépség keresése. Goldoni persze egy kitüntetett életszeletet mutat be a darabjában. A terecske pirkadattól napnyugtáig zajló egy napja alatt házasságok köttetnek, egy elszegényedett lovag gazdag hozományra lel, s a legifjabb szerelmesek is civódás és marakodás helyett a közös jövő boldog képével térhetnek nyugovóra. Mint cseppben a tengert mutatja fel ebben az egy napban Goldoni az egyszerű emberek egyszerű életét. A veszekedések és kibékülések holnap ugyanúgy folytatódnak, az öreg Cate és Pasqua asszony akkor is férfi után sóvárog majd, s az egybekeltek élete sem lesz alapvetően más. Anzoletto, a kalmár akkor is féltékeny lesz Luciettára, és kész lesz felöklelni bárki férfit, akit a lány (most már asszony) közelében meg-lát; Gasparina továbbra is nagyra tartja magát, és megveti a „közönséges" embereket.

Ez a változatlanság azonban, mely a terecske lakói számára az élet biztonságát és otthonosságát jelenti, úgy mutat-ja be a hétköznapot, hogy egyúttal egy ünnepi pillanatot is megragad, a komédiák kötelező végkifejletű mozzanatát:



Goldoni; Velencei terecske (kaposvári Csiky Gergely Színház). Czakó Klára (Orsolal és Lázár Kati **(Donna** [p]asaual

Jelenet a Velencei terecske kaposvari előadásból

a házasságkötést. (Ha a tragédia befejezése a halál, akkora komédiáé az esküvő - ez utóbbit dramaturgiai törvényként például Lope de Vega meg is fogalmazta.) Ez az ünnep *a szegényemberi karnevál,* a népi életkép szimbolikus terére - terecskéjére - helyezve, mely kicsinyített mása az őt övező szűkebb és tágabb külvilágnak. Szauder József írja erről a színtérről: „Lakói alig mennek ki a tér négy háza közül; ott születnek, találnak férjre, feleségre, s öregednek meg pletykázás, fecsegés közben. Időnként persze - mint most is - szenvedély borzolja fel e kis világ színes, de nyugodt tükrét, s ilyenkor ablakhoz-ajtóhoz rohannak, bottal, kővel, söprűvel vagy serpenyővel egymásra rontanak. Kis tömegek mesteri mozgatójának látjuk itt Goldonit, *a campiello* lakóinak testvéri szeretetével s enyhén szatirikus bírálatával".

A darabban a karneváli jelleg két összefüggésben is jelen van: egyrészt a terecske - a hétköznapoktól alig különböző - plebejus ünnepében, másrészt a kívülről beszűrődő karnevál képeiben. Ez a két réteg néhol szétválaszthatatlanul összefonódik - így az előadás nyitóképében is. A még sötét színpadra, a terecskére a városból érkezik meg Zorzetto (Lengyel Ferenc) és társa (Lukács Zoltán), és rövid készülődés után karneváli lármát teremtenek egy nagydobbal és egy kereplővel. Az ő zajongásuk közben fordul át az éjszaka hajnalba, és kelnek föl, tárnak ajtót-ablakot a terecske lakói. A dobverés a kor népi kultúrájában, karneváli ünnepében a szerelemmel állt kapcsolatban, és Zorzetto lelkes püfölése nemcsak a fiú vágyát fejezi ki, hanem a darab legfőbb eseményeire is utal. Mint Mihail Bahtyin írja - egy korábbi időszakra utalva -, „Az esküvői dob erotikus jelentést hordozott.. . sőt általában dobot verni annyit jelentett, mint szeretkezni." A nyitókép tehát bevezet bennünket Goldoni darabjának legfőbb témájába: a szerelembe.

Közvetlenül a dobverés után ismét egy karneváli mozzanat következik: Zorzetto sorsjátékot húzat a terecske asszonyaival. A fiú mindegyiküktől begyűjt egy-egy pénzdarabot, majd a nőknek számot kell mondaniuk. A nyereménynél azonban fontosabb a szerencse jövendőt garantáló szerepe: Gasparinát, az eladósorban lévő lányoknál idősebb, de még ugyancsak pártában lévő kisasszonyt játszó Pogány Judit jobban örül a jóslatértékű szerencsének, mint az összegnek. S a szerencsejáték itt - a dobveréshez hasonlóan - ugyancsak kettős szerepű: egyfelől dramaturgiai előreutalást jelent a komédia végkifejletére - a beteljesülő szerelemre, a megvalósuló házasságra, másfelől pedig a karneváli létforma hitelét erősíti, sokarcúságát árnyalja. A terecske nem minden reggele kezdődik efféle vidámsággal, csak a karneváli reggelek. Az ünnep szerves részei ugyanis a legkülönfélébb játékok a lotteriától a kockavetésen át a kártyáig, a jövendölésektől a kívánságokon át a találós kérdésekig.

E nyitányt követően kezdődik meg a szokásos élet a velencei terecskén. Ezt a mindennapi életet az emeli az ott lakók számára ünnepi rangra, hogy a Gasparina kezét elnyerő lovagias Lovagnak hála, aznap ingyen ehetnek-ihatnak a terecskének hátát mutató fogadóban, továbbá, hogy anya a lányát férjhez adja, vőlegény a menyasszonyát elveszi.

Azok a karneváli mozzanatok, amelyek Goldoni művében felbukkannak, már nem őrzik azt a közvetlenséget, amit a középkori népi kultúra kapcsán Bahtyin így fogalmazott meg: „a karnevál nem művészi színházi látványosság, ha-nem magának az életnek valóságos (no-ha ideiglenes) formája, amelyet nem egyszerűen eljátszanak, hanem (a karnevál idején) mintegy megélnek". A XVIII. században a karneválnak ezek a sajátosságai már megszűnőben vannak, és részben ennek következtében kerülnek be a művészi megörökítés, az irodalmi kanonizálás folyamatába. Ekkor, Goldoni idejében, mára karneváli formák és motívumok - Bahtyin szavaival - „művészi *eszközökké* alakultak (főleg a cselekménybonyolítás és a kompozícióépítés eszközeivé)". A. művészi eszközzé váló karneváli formákban is jelen vannak azonban e népi összjáték fontos mozzanatai. Min-

denekelőtt a *nevetés,* az utcákhoz-terekhez fűződő *nyilvánosság* és az *újjászületés-megújulás* tavaszi, farsangi, húsvéti képe.

Ezek a mozzanatok azonban Goldoninál már nem organikusan kibontott életények, hanem művészi tehetséggel megkomponált dramaturgiai-világképi összetevők. Nem véletlen, hogy Goldoni terecskéje *hátat fordít a* karneválnak: a karnevál a téren kívül zajlik valahol, a város más részein, és csak néha bukkan fel vagy szűrődik be ez a vigasság a terecske világába. A karnevál itt nem megalapozza, hanem *övezi, körülveszi a* darabot. Ez a helyzet már azt a történelmi-kultúrtörténeti változást jelzi, ami a középkortól a XVIII. századig a karnevál társadalmi funkciójában lezajlott. A középkor karneváli nevetése még ünnepi-össznépi-egyetemes volt, Goldoni korában viszont már nem egyetemes jelentőségű világszemléleti forma, hanem csak a társadalom bizonyos részleges negatív jelenségeihez kötődik, és illetékessége leszűkül a közösségi és magánvétkek területére. Ekkor szorul a nevetés az irodalomban az ún. „alacsony" műfajokba.

Lukáts Andor (Lovag) és Bezerédy Zoltán (Fabrizio)

(S ettől kezdve érzik úgy e műfaj legtehetségesebb, legnagyobb formátumú művelői is, hogy nekik is a „komoly" irodalomban kell maradandót alkotniuk - gondoljunk Moliére próbálkozására vagy Goldonira: kettőszázhuszonkét színpadi műve közt tragédiákat és melodrámákat is szép számmal találunk.)

A nyilvánosság - és ennek drámai kifejezője: a dialógus - úgy alakul át, hogy az egykor a közterek, vásárterek forgatagát jellemző szabadszájúság átváltozik pletykálkodássá, locsogássá, témája és érvényességi köre pedig privatizálódik. A beszédmód, mely egykor nem vont éles határt a társadalmi rétegek és a névvel illethető és nem illethető dolgok közé, ekkorra különválik, a beszédnormák megmerevednek, szigorúakká válnak, kialakul az illedelmes beszéd kánonja. Ez az elkülönülés van jelen Gasparina és nagybátyja, Fabrizio alakjában, akik nemcsak másként öltöznek, másként viselkednek, de másként is beszélnek, mint a terecske plebejus lakói. Velük csak a Lovag tud igazán szót érteni - egyebek mellett ezért is lehet majd ő a kisasszony jegyese. A vásártér nyilvánosságát és kiegyenlítő jellegét azonban Goldoni újjáteremti ezen a velencei terecskén, és a plebejus szemlélet homogenizáló erőterében éppen a „fönt" világa, az urizálók válnak a szatirikus megközelítés célpontjává. A kisemberek iránti együttérző mosoly Gasparina és nagybátyja esetében válik gúnyossá. A dialógusok mindennapisága és közvetlensége persze csak látszat. Hiszen Goldoni versekben ír, és nyelvjárásban beszélteti a szereplőket. (Ezért is csodálkozik majd velencei darabja milánói sikerén, s írja majd *A terecske* előszavában: „Hiszen ezt a művet az alacsony nép tudatosan keresett szavajárásával írtam meg, a plebs legközönségesebb frázisaival, s annyira e nép mindennapi szokásain alapul, hogy nem hihettem, lagúnáinkon kívül is megértik s élvezni fogják.")

Ami az újjászületés-megújulás kérdését illeti, *A terecske* - a karneváli hagyomány nyomán - tavasszal játszódik. Ez a tavasz azonban még nem a kiteljesedett, megerősödött tavasz, ez még a korai, az átmeneti évszak. Mindezt legteljesebben az előadás rendezői záróképe fejezi ki. A velencei terecskére - az ott ritka látványt jelentő - hópelyhek hullanak, jelezvén keletkezés és elmúlás közellevőségét, a pusztulás és az újjászületés egy tőről fakadó mivoltát, a harmónia törékenységét. (A záróképbeli havazás természete-

sen más módon is értelmezhető. nem utolsósorban Gasparina búcsúmondatával összefüggésben: „Szép az, amit szép-nek látunk.") A terecskén a megújulást a házasságok, a szerelmi beteljesülések hordozzák. Bár nem mindenkinek a sorsa rendeződik el, a terecske lakói mégis - a Lovagnak hála - megmártózhatnak a mulatság örömében és abban a - karneválból átörökített - helyzetben, hogy „lakodalom idején az emberek - a lakodalom vendégei - egy rövid időre az abszolút egyenlőség és szabadság utópikus birodalmába lépnek át". (M. Bahtyin.)

Lukáts Andor (Lovag) és Pogány Judit (Gasparina) a Velencei terecskében (Fábián József felvételei)

A darab a viszonylag ritkán játszott Goldoni-művek közé tartozik, noha eléri az író legjobb műveinek színvonalát. A *terecskét* az 1974/75-ös évadban a Piccolo Teatróban megrendező Giorgio Strehler írja *Az elpusztíthatatlan Goldoni* című jegyzetében, hogy az író „soha nem hanyagolta el a »népét«, a plebejus rétegeket; igaz, viszonylag kevesebb darabjában ábrázolta, ám annál nagyobb mű-vészi erővel. Éppen a dialektusban írott (verses és nem verses) vígjátékok, népi komédiák a *legerőteljesebbek.* Azért talán, mert kevesebb van belőlük? Akár-hogy is, Goldoni itt szinte sohasem követ el hibát, vagy igen ritkán." Mindez annál érdekesebb, mert Goldoni ezeket a műveit - így *A terecskét* is - élete legnagyobb megpróbáltatásainak idején írta. A csúcson töltött évek (1748-53) után magánéleti és művészeti válságokat követően teljesen új színtársulattal kezd dolgozni, amelyet tulajdonképpen létre kell hozni, fel kell nevelni. Es ekkor jön a végső megpróbáltatás: Carlo Gozzi politikai-művészi támadása - Goldoni életének mélypontja. Ez a mélypont azonban művészetében csúcspontot jelent, *A terecske* írója ekkor alkotja legjelentősebb darabjait. Gozzi 1756-tól indít támadást Goldoni ellen - a támadás egyfelől a plebejus szemlélet, másfelől *a commedia dell'arte* ürügyén indul. Gozzi ez időben arat hatalmas sikert mesejátékaival, tündérmeséivel, melyekben a rögtönzés színházi gyakorlatát és a műfaj állandósult maszkjait szerepelteti. Gozzi úgy véli, a *commedia dell'arte* felújítható, életképes nemzeti műfajjá tehető. Goldoni ellenben felismeri a játékmód és a maszkok megkövült voltát, azt, hogy ezek társadalmi jelentősége és ősmintája eltűnt, és ehelyett egy új színházi szemléletet alapoz és honosít meg. A csatát Goldoni el-veszti, 1762-ben elhagyja Itáliát, Párizsba megy. (Talán véletlen, talán nem, de Kaposvárott ebben az évadban egymás mellé került a két riválisa. Goldoni *Velencei terecskéjét* követően április végén Carlo Gozzi *A varázssütemény avagy Nella szerelme* című mesejátékát tűzték műsorra.)

Ascher Tamás kaposvári rendezése a darab komikumát elmélyíti, realizmusát körültekintően megalapozza. Az előadás nem hajlik a komédiázás csábító és könnyen járható útja felé, hanem úgy tárja fel a helyzetek és a szerepek humorát, hogy egyúttal mély emberismeretről, meg-értésről és életszeretetről tanúskodik. A ma oly gyakori felszínes viccelődés és poénvadászat helyén itt megélt életfolyamatok, valódi érzések jelennek meg, és a játék realizmusa, a szerepek szeretetteljes megfogalmazása érintetté és címzetté teszi a nézőt: nem annyira kinevetjük ezeket a kisembereket, mint inkább együtt nevetünk velük. Ascher Tamás közel hozza hozzánk Goldonit, amineka belső megformálás mellett külső jelei is vannak. Leginkább a Lovag alakján mutatkozik meg a szerepséma külsődlegességeinek átértelmezése. Ez a Lukáts Andor által megformált férfi nem kardcsörtető, csizmás-fegyveres alak, hanem puhakalapos, fekete felöltős, sétabotos úriember, aki azonban éppúgy idegen ebben a proletár világban, mint volt pár évszázada - eredeti alakjában. Hasonló módon változik meg Anzoletto, a házaló kalmár figurája, aki Szalma Tamás játékában fényes, hátrafésült hajával, sötét bajuszával, szürke öltönyével bizonyos mértékig az olasz neorealizmus filmjeinek férfialakjaira emlékeztet. Más szereplőkön is kimutathatók efféle kisebb-nagyobb átrajzolások, de ez a két példa a legszembeötlőbb.

Az előadás címébe beemelt „velencei" szócska legerősebben a színpadképben és a temperamentumban nyer megalapozást. A nézőtér felé lejtő terecskéről kis sikátorok futnak szerteszét (belátni egyikbe sem lehet), a nézőtér-színpad határán egy lagúna jelzése látható. A mediterrán jellegű házacskákat itáliai vérmérséklettel megformált emberek lakják. Játékuk azonban semmiféle egzotikumot nem mutat, ellenkezőleg, a hétköznapiság, az egyszerűség, néha a közönségesség a szerepformálások uralkodó tónusa. *A megformált* hétköznapiság közel hozza a nézőhöz a terecske világát. A Goldoninál művészi stilizálásként szereplő eszközök - minta tájnyelv használata és a verses forma - itt a köznyelvhez és a köznapi prozódiához közelítenek. Nádasdy Ádám fordítását a színészek úgy mondják, hogy a verses forma nem ver éket az akciók közönségessége és a beszédmód stilizáltsága közé: a perlekedések, évődések, csúfolódások, megjegyzések mind pergő, élő nyelvi formát öltenek.

Ennek is köszönhető, hogy ez a terecske igazán kaposvárivá válik, és rajta nagy élvezettel élik színpadi életüket a társulat vezető, karakter- és kezdő színészei. A három házsártos öregasszonyt játszó Molnár Piroska, Lázár Kati és Czakó Klára a gyerekeik felnevelését követően a saját kielégülésük után sóvárgó nők mulatságos alakját formálják meg. Az öregedés enyhén karikírozott rajza, az énkép és a valóság konfliktusának komikus ábrázolása leginkább Molnár Piroska és Lázár Kati játékában, közös jeleneteiben mutatkozik meg. Egymást mindketten tizenöt-húsz évvel idősebbnek

látják, mint amennyinek önmagukat mondják, ám a férjhez menés vágya azért nem hagyja nyugton őket. Láthatóan már nem annyira a gyerekeikkel, mint önmagukkal vannak elfoglalva. A lányok közül - szerepével összhangban - Kristóf Kata (Luciettaként) inkább az erotikusabb, érettebb, Németh Judit (Gneseként) pedig a kislányosabb, vadócabb vonásokat hangsúlyozza. Gasparina megformálója, Pogány Judit, a belső bizonytalanságot, a tiltás-korlátozás körében felnőtt és pártában maradt kisasszony kapcsolati botladozásait, kiszolgáltatottságát és a „szeretném, de nem merem" dilemmáját formálja meg.

A férfiak között is színes a szerepskála. Az Anzolettót játszó Szalma Tamás az öntudatos, hirtelen indulatú férfit jeleníti meg, aki ha nem is járatos a szerelemtevésben, azért érzéseit és vágyait eredményesen tudja kinyilvánítani. Bezerédy Zoltán a szigorú nagybácsit játssza, aki nemcsak belül, hanem kívül is merev. Lukáts Andor Lovagja fényes, napbarnítottra maszkírozott arcával, állandó mosolyával e külsődlegességekkel is jelzi az alak vendég voltát ebben a hétköznapi, szürke világban. Távolsága a terecskétől a máshonnan való idegené és a más társadalmi réteghez tartozóé. Ez az idegenség némiképp meseszerű jelleget ad a Lovagnak, aki tesz is egy csodát ebben a köznapi világban: hiszen a vénlányt elveszi, és mindenkit megvendégel. Lengyel Ferenc Zorzettóként a Gnesével rokon kamaszos, félig gyermeki magatartást képviseli, a felelőtlen játékosságot.

A kaposvári *Terecske* nem ünnepi, hanem hétköznapi színház. Az előadás egy köznapi világ egyszerű embereinek állít emléket, egy átmenetinek tűnő élethelyzet állandó mozzanataira világít rá. A produkció nem igényel magasztalást: derűs mosollyal kell néznünk a színpadi terecskét, és ez talán segítségünkre lesz abban, hogy saját élettereinket is ezzel a derűs megértéssel szemlélhessük.

Goldoni: Velencei terecske (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Nádasdy Ádám. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők : Molnár Piroska, Kristóf Kata, Lázár Kati, Németh Judit, Czakó Klára, Lengyel Ferenc, Pogány Judit, Bezerédy Zoltán, Szalma Tamás, Lukáts Andor, Hunyadkürti György, Krum Ádám, Kisvárday Gyula, Veréb Judit, Molnár Csaba, Szűcs Ágnes, Lukács Zoltán, Kiss Andrea, Kósa Béla.

ERDEI JÁNOS

Jobb az eredetinél!

Brecht Galileije Csiszár Imre színpadán

Amikor dániai emigrációjában Brecht írni kezdi a *Galilei életét,* még töretlen az újkor naiv hite: a fejlődés fogalma képes az összezavarodó értékek között rendet teremteni. A drámaíró az akkoriban legdivatosabb fejlődésfogalmakat (a társadalmit, illetve a tudományost) kapcsolja össze, és épp e kapcsolat megtagadásával vádolja főhősét. Ezáltal az istenített fejlődés anomáliái magyarázatot nyernek: most még lehetnek zavarok, hiszen Galilei (is) „megfosztotta a tudományokat a társadalmi jelentőségük nagy részétől" - így Brecht. Világos gondolatmenet: vissza kell adni a tudományoknak az őket megillető „társadalmi jelentőséget", s az Isten sem akadályozhatja meg egy „szép új világ" felépültét. A gondolatmenet világos, csak éppen velejéig hamis. Visszahozhatatlan bájjal keveredik benne az azóta hamvát veszített baloldaliság vulgarizáló naivitása a scientizmus bornírt ostobaságával.

Csiszár Imre szerencsére radikálisan átértelmezi a darabot: a miskolci előadás egyik csúcspontján, a tizedik, karneváli jelenetben a hibátlanul játszó Somló István (A vándorénekes) dalát nem a történelemhamisítások idealizált „népe" hallgatja, hanem egy olyan fölhevült és föl is heccelt „csürhe", amilyen majd jó százötven évvel később Párizsban, a szeptemberi mészárlások alatt játssza el igazi történelmi szerepét. Egyként visít, őrjöng, kavarog és tapsol, amikor az énekes a ptolemaioszi világképet, s amikor a kopernikuszit szedi rímekbe. Nem apollói ünnep ez, ahol a „szellem napvilága" végre a nyomorultakra süt, hanem féktelen, dionüszoszi orgia. Féllábú koldusok, asszonyok és gyerekek tombolnak a színpadon. *A csürhe* szó használata azonban túlzás, s használói fölött épp ezen a ponton mond ítéletet Csiszár. A tomboló karnevált hibátlan ívben vezeti át egy Breughel vásznára kívánkozó haláltánc képeibe: a fokozatosan elsötétülő színpadról egyes sorba rendeződve tántorognak le a végül már fáklyát hordozó szereplők. Van, aki a színpadon gőzölgő csatornák rácsai fölé roskad melegedni. Az intellektuális átveréssel is megalázottak és megszomorítottakért mondott torokszorító rekviem pillanatai ezek. A hivatását nem teljesítő, „vacakoló" értelmiség feladatainak átruházása itt láthatóan nem segítség, hanem a megnyomorításnak egy újabb, az előzőeknél is rafináltabb módozata. Ha ugyanis az kerül az „utcára", aminek nem az utcán van a helye és fóruma, úgy végső soron, az ünnep elmúltával csak a szeméthegyek lesznek magasabbak.

Csiszár tehát - megkockáztatom - láthatóan Brechtnél is jobban érti, hogy miről szól a Brecht által feldolgozott történet. Mielőtt (át)értelmezésének kulcsjeleneteit - az azokat megvalósító színészi teljesítmények tükrében - sorra venném, szólni kell az előadás egyenetlenségeinek okáról: a koncepció dramaturgiai következményeinek figyelembe nem vételéről. Csiszárnak nem volt szíve (vagy bátorsága?) a szükséges húzásokat végrehajtani, ezáltal nem egyszerűen fölösleges, de teljesíthetetlen feladatot ró vezető színészére. Galilei szövegei ugyanis telis-teli vannak rossz értelemben vett baloldali naivitásokkal, s olyan moralizálásokkal is, melyek feltehetően a Niels Bohrral folytatott beszélgetések nyomán kerültek a dráma szövetébe. Blaskó azt teszi ezekkel a szövegekkel, amit tennie lehet. A szószátyár tudós álmodozásaiként adja elő őket, ám ami egyszer-kétszer talán hatásosan elmélyíthetné a Galilei jelleméről szóló ismereteinket, az sokadszorra csak a tragédia ívét töri meg. (Ahogyan a jeleneteket elválasztó dalok is!) S ez a modor ráadásul ragályosnak is bizonyul: néhány - a későbbiekben név szerint is megnevezendő - kivételtől eltekintve, a színészek túljátsszák szerepeiket. Szavalnak, fölöslegesen ott is kiemelnek, hangsúlyoznak, ahol csak a tragédia menetét biztosító közlemény van. Így azután rendkívül nehézkesen indul az előadás, ami azonban a szó szoros értelmében *elvergődik* addig a pontig, amelynek eléréséért színházat kell csinálni - s aminek elérése (sajnos ritka) *ünnep.*

Az első három képben Blaskó egyedül a Sagredót, Galilei barátját játszó Bregyán Pétertől kap segítséget. A jelenet azonban így is sikerületlen! Addigra ugyanis Blaskónak meg kell küzdenie a lehetetlennel: négy nyomtatott oldalnyi szöveget kell fölmondania egy gyerekszereplőt oktatandó. A gyerekek szépek, aranyosak, kedvesek, de nem színészek! S ráadásul Csiszár elköveti azt a hibát is, hogy a szöveget a gyereknek mondatja (nem egy tudós túlhevült monológját

halljuk), s Blaskó csak vergődhet e néptanítói szöveggel. Miként a második képben is. Amikor azután Bregyán rendkívül aprólékosan kidolgozott (visszafogottságával is rémületet, sőt valódi halálfélelmet a tudós kíváncsiságával mesterien elegyítő) alakításával szembekerül, sajnos nem tud váltani. Bregyánhoz képest alakítása külsődlegesnek, kidolgozatlannak látszik, amit csak fokoz a jelenet rendkívül teátrális, már-már operába illő beállítása. Tulajdonképpen kezdődhetett volna ezzel a jelenettel az előadás, amiként valójában csak az ezt követő negyedik képpel veszi kezdetét a valódi színház.

Hibátlan instrukció, tökéletes megvalósítás: a gyerek Cosimo de Medici kíséretében a Galilei dolgozószobájába érkező udvari matematikus és filozófus (M. Szilágyi Lajos és Varga Tamás) úgy felpörgeti az előadást, hogy az megállíthatatlan lendülettel zúdul Galilei cellájáig, az utolsó előtti, tizenharmadik képig. Ez az igazi dráma! Képes-e egy tökéletesen kiépült és tökéletesen funkcionáló hatalmi gépezet integrálni a születő igazságot; képes-e az igazság birtokosa helyet biztosítani magának, s ezáltal *igazítani* a gépezeten?! A hatalom racionalizálódása avagy irracionalitásba fordulta - erről döntenek az események.

Galileivel Csiszár Imre rendezése egy igazi, tragikus vétket követtet el: a tudós egyedül a gyermekuralkodó előtt hajbókol, egyedül az ő kegyeit akarja meg-nyerni. Nem az ostoba - az előadás egésze által is megtagadott - filiszter-etika nevében minősíthető ez hibának, súlyosabb annál. Egy olyan világban ugyanis, melyben a legkiválóbb elmék is arra kárhoztatnak, hogy munkafeltételei-kért csúszniukmászniuk kell, ott egy Galilei formátumú gondolkodónak tudnia illenék, hogy kik hozzák valójában a sorsát illető döntéseket. Nem a hatalom gyermekded bábfigurája! Csiszár Galileije pedig tudomást sem vesz a két udvari tudósról, akik ugyan veszélyezte-tett privilégiumaik tudatában, Galileitől elfordított arccal állnak, de annak helyzete eleinte korántsem reménytelen!

A színészi eszközeinek fölényes birtokában építkező Varga Tamás (A filozófus) szemében ugyanis egyszerre felcsillan a tűz, s különállását ugyan őrizve, de Galileihez fordul: „Mielőtt az ön híres távcsövéhez folyamodnánk, a vita örömébe szeretnénk belekóstolni. Témája ez: léteznek-e egyáltalán ilyen planéták?" Nevetséges pillanat - mondhatnánk huszadik századi gőgünkkel, ám a színész gondoskodik arról, hogy a nevetségesség helyett a teljesedő tragédia árnyait érzékeljük. Hallatlanul finom és aprólékosan kicsiszolt alakításának rezdüléseivel félreérthetetlenül sikerül érzékeltetnie, hogy itt Galilei egy olyan emberrel válthatna szót, aki ugyan - természetszerűen - nem szereti jobban önnön pozíciójánál a hivatását, de az utóbbiért kockáztatni is hajlandó az előbbit. Rezignációja mögül fölvillan a született játékos, aki nem önhitt, de tudatában van saját nem mindennapi képességeinek. Galilei azonban nem veszi őt komolyan, szavai továbbra is a gyermek-nek szólnak, s ez olyan hiba, hogy a filozófus a könnyű győzelmet megvető mosollyal az ajkán vonulhat vissza. Galileit majd egy keserves élet tanítja meg arra, aminek ez a csiszolt elme láthatóan rég a birtokában van: „élet és mű" - még a huszadik században is hamisan szem-beállított kettőssége - nem ellentét, hanem olyan feladat, melynek megoldására adatott élet a halandóknak.

Varga virtuóz és fölényes alakításának szenzációs kiegészítője M. Szilágyi Lajos matematikusa. A kizárólag vasszorgalma által mindent elért ember megingathatatlan fölényével - és már-már komikus lendületével - rohan előre és vissza, hogy egy-egy szóra a szentenciák villámtempójú fölhadarásával reagáljon. M. Szilágyinak sikerül az a szinte lehetetlen bravúr, hogy az általa elemeire szedett karakter egyetlen pillanatra se váljék nevetségessé. Az elemek között ugyanis állandóan jelen van a hatalom, ami nem komikussá, hanem félelmetessé fokozza a megjelenített alakot. Kettejüknek, s a következő jelenetben az agg bíborost játszó Csapó Jánosnak, valamint Bellarmin bíboros szerepében Dóczy Péternek sikerül az, amit honunkban a korszerű színjátszás egyik kritériumának tartunk: nemcsak a megjelenített alakok, de azok múltja is jelen van a színpadon.

Galileit szerzetesek s bíborosok között látjuk a következő jelenetben a Collegium Romanum döntésére várakozva. S ez az a jelenet, amellyel Csiszárnak sikerül hitelesítenie felfogásának helyességét. A csoportokban röhincsélő és nevető egyháziak közül előlép a kövér prelátus nyúlfarknyi szerepében remek-lő Sallós Gábor, s megnyitja az irónia és a gúny támadását Galilei ellen, aki a rajta nevetőknek háttal, a színpad bal oldalán ül. Csapó János ájulásig fokozódó emlékezetes dühkitörése után pedig elszabadul a pokol: a hibátlan tempójú és szenzációsan felpörgetett jelenet végén a gúnyolódók már körtáncot lejtve óvják egymást attól, hogy lerepüljenek a földről, mely állítólag forog. Galilein kívül mindenkinek itt kell megértenie, hogy ebben a világban és ezen a világon még az igazság sem győzedelmeskedhetik, ha igazával ezekkel az emberekkel és pozícióikkal nem kiegyezni akar, hanem létüket fenyegeti. Galilei meggörnyedve ül, de ülése akár a szikláé - s ez a tartás több annál, mint ami embertől egyáltalán elvárható. Ám csoda történik: érzéki valósággá válik annak a kornak a fensége,

Blaskó Péter **(Galilei)** és Veréb **Gyula (a gyermek Andrea** Sarti)
a Galilei élete című darabban (miskolci Nemzeti Színház)

Blaskó Péter (Galilei), Dóczy Péter (Bellarmin bíboros) és Matus György (VIII. Orbán pápa) Brecht darabjában (Jármay György felvételei)

amelyik ilyen helyzetben is képes volt „igen"-t mondani arra a tanra, amelyen a kor hatalmasai boldogan röhögtek. Az ítéletet kihirdető Christopher Clavius egyetlen mondatnyi szerepének Gyarmathy Ferenc erőt és súlyt ad, s ez nem kis dolog.

Egy jelenetnyi átvezetés után Bellarmin bíboros bálján látjuk viszont Galileit, akit győzelme nem óvatossá, hanem elvakulttá tesz. A színpad első harmadát leválasztó oszlopok mögött Somoss Zsuzsa koreográfiájára mozgatott hatalmas tömeg hullámzik. Mulat és táncol: csillog és ragyog. A szemkápráztató pompa a késő reneszánsz fényeit itt egészen a rokokóig szikrázza. Ebből a tömegből válik ki a Barberinit játszó Matus György és a Bellarmint alakító Dóczy Péter. Maszkjaik mögül csipkelődő, Galilei biblikus műveltségét firtató megjegyzéseket tesznek, miközben - újabb rendezői remeklés - lábuk tovább lépked a zene ütemére. Egyre gyorsuló és egyre virtuózabb szóváltásuk közben a bál fokozatosan lelassul, egyre hangosabb az élceket fogadó elismerés zaja. S ekkor, az aprólékosan, ám mégis szinte észrevétlenül előkészített csúcsponton Bellarmin bíboros leengedi álarcát, s néhány lépést előrelépve mondja a szövegét az ekkorra átlényegülő Dóczy Péter: „Gondolja meg csak egy pillanatra, mennyit fáradoztak és töprengtek az egyházatyák és követőik, hogy egy ilyen világba - mert hát nem förtelmes-e vajon? - valamiféle értelmet lopjanak. Gondoljon csak azokra, akik campagnai birtokaikon megkorbácsolják félmeztelenre vetkőztetett parasztjaikat, és gondoljon ezekre az ostoba szegényekre, akik ezért uruknak még a lábát is megcsókolják."

Enyhe, fokozódó izgalom itatja át Dóczy hangját, s még arcszíne is az ajkát ékítő rúzshoz pirosodik. Ezekkel a rendkívül finoman adagolt eszközökkel válik érzékletessé, hogy ez a bíboros nemcsak kora legkiválóbb elméinek egyike, de olyan ember, akit éles és finom elméje a kétellyel is megajándékoztatott. Am ahhoz is kellően finom és főként rendszerezett ez az elme, hogy a kételyen túl ne egy scientista paradicsom hazug és üres mámorát, hanem az Ivan Karamazovok tébolyító világát pillantsa meg. Ez a pillantás rettentette őt vissza a bálok, az intrikák és a kurtizánok önfeledt világába. Ízig-vérig korszerű figura, aki már nemcsak szórakozik, de tudja azt is, hogy milyen iszonyatot feledni veti magát a nagyvilági életbe. Nem egyszerűen státusában, de egzisztenciájában fenyegeti őt Galilei gondtalansága.

Egyetlen jelenetnek van még esélye, hogy ezt a magasságot elérje vagy akár felül is múlja: a tizenkettediknek. Itt a bíboros inkvizítor (Körtvélyessy Zsolt) igyekszik meggyőzni a pápát Galilei tanainak a veszélyességéről. Ám hiába a vakító pompa, hiába az egyre erősödő ima latinjának fensége, és hiába a pontosan adagolt zene édessége is, az általam látott előadáson rendkívül indiszponált Körtvélyessy olyan monoton színtelenséggel mondja a szövegét, hogy azon semmi, ez a káprázatos körítés sem segíthet.

Lényegileg ezek azok a jelenetek és alakítások, amelyek az előadás egészének súlyát viselik. Es Blaskó Péter.

A Blaskó formálta Galileinek három korszaka különíthető el a színész játéka alapján (ne feledjük, hogy maga a darab több mint huszonöt évet ível át!). Az első három-négy jelenetben egy a felfedezésétől megittasodott férfiút láthatunk, aki azonban szűkös helyzetében megsejteni kényszerül azt a keserves leckét is, hogy az igazság felismerése és tudása még az éhhalál elkerüléséhez is kevés. Gondoskodnia kellene az igazságnak kora létező konszenzusa számára való közvetítéséről is. Ez átsegíti a napi élet ostoba korlátozottságait erkölcsi korlátokként fel-fogó környezetével való kínlódásain. Ha-bókos különc, azonban ő hoz pénzt a házhoz, s az urak is vele állnak szóba. Hogy Blaskó alakításának ez a rétege kevésbé kidolgozott, azt egyszerű lenne akár a magánélet jeleneteiben társául adott színészek játékának fogyatékosságaival, akár a rendezés hiányosságaival magyarázni. Persze ezekről is szó van, de nem ez a döntő. Mert Csiszár ugyan valóban elfelejti megrövidíteni Galilei szövegeit, s ettől vezető színésze olykor szavalni, már-már bájologni kényszerül; persze,

gyerekekkel akarja helyzetbe hozni Blaskót, akik egyszerűen nem lehetnek partnerei. Ugyanakkor remek instrukciókat ad a Galilei lányát alakító Molnár Zsuzsának, aki azt nagy fegyelemmel, de igen kevés invencióval valósítja meg: az intellektuálisan lekezelt, vérig sértett gyermeklány épp elrohanni készül, ám apja nyakába omlik, amikor megtudja, az „udvarba" mennek. De mindezeknél figyelmeztetőbb kell legyen, hogy a rendkívül egyenletes és fegyelmezett Tímár Éva csak azon az áron tudja hozni szerepét (Sartri asszonyt, Galilei házvezetőnőjét), hogy meglehetősen távol tartja magát a jelenetektől. Roppant finom érzékétől vezetve egy kívülálló fölényével figyeli a történteket, hogy egy-egy ritkán adódó alkalmas pillanatban némi életet lehel-jen a nehézkesen haladó jelenetekbe.

Nagyon úgy tűnik, hogy forrongó s ráadásul az embereket iszonyatosan túl is terhelő korunkban a magánélet megszűnik olyan autonóm életszféraként funkcionálni, melynek történései színpadi jelenetté feszíthetők. Nagyon úgy tűnik, hogyha a rendező mégis erre kényszerül, szükségképpen hamis hangokat is kell fognia és fogatnia színészeivel: az az élet ugyanis, melyet tapasztalnunk adatott, egyszerűen kevés anyagot szolgáltat egy sokszínű, és érzelmektől, nem pedig indulatoktól gazdag világ megjelenítéséhez.

Második korszakában Blaskó Galileije már lenyűgöző színészi teljesítmény. Egy a kor játékszabályaihoz alkalmazkodni kényszerült és alkalmazkodni is akaró intellektuel, akit kora végső soron az udvari bolond szerepébe kényszerített. Azonban ami a többiek számára szórakoztató, az Galileinek megalázó. Hol egy csipetnyi túlméretezett önbizalommal, hol pedig egy picikét illetlen merevséggel varázsolja vergődéssé Blaskó Galilei életútját. Végül ennek az egyre keseredő, egyre fáradtabb, tragikus bohócnak a szájából sokkal inkább az őt szerető Andreast félrevezetni akaró kegyes hazugság, semmint igaz a mondat, miszerint: „Néhány esztendeig erőm a hatalomével vetekedett." Ez azonban Blaskó Galileijének a harmadik korszakában hangzik el.

A kettő közötti átmenet ennek az előadásnak a legszebb jelenete. Lánya imádkozik, hogy atyja vonja vissza tanait, tanítványai reménykednek, hogy nem ezt teszi. A harangok megszólalnak, a lány boldog felszabadultsággal ugrik talpra. (Molnár Zsuzsa szép és igaz pillanatai ezek, amiként innentől alakításának egésze is az.) Tanítványai kétségbeesetten zokognak, amikor Galilei besettenkedik háza ajtaján. Nem veszik észre. Csiszár instrukciója szerint Andrea, a tanítványa nem neki üvölti a fájdalom mondatát: „Szerencsétlen ország, melynek nincsenek hősei." Galilei mégis neki válaszol: „Nem. Szerencsétlen az az ország, mely-nek hősökre van szüksége." Mindkét mondat igaz, ám Blaskó Galileijének nem ez a tragédiája, s nem is a visszavonás szégyene. Ez az itt egyszeriben megöregedő ember már túl van a szégyenen: a fájdalom roppantotta össze, melyet okozni vagy elszenvedni kényszerült.

S itt kell szólni a Szirtes Gábor formálta Andrea Sartiról. A színész jelenetről jelenetre nő fel Blaskó mellé. Pompás alakítás: a megöregedett, az inkvizíció háziőrizetében a szeme világa árán életművét befejező mestert már egy olyan fiatalember látogatja meg, akinek alakjában Szirtesnek sikerül összegyúrnia mindazokat a jegyeket, melyekre emlékezve egy azóta cinizmusba és öncsalásba fáradt generáció „nagy"-nak álmodhatja s hazudhatja önmagát. Alakítása a szó legnemesebb értelmében tükör, melyet a színház tár a kor elé. Színikultúrájából még arra is futja, hogy szinte egymaga mentse meg az utolsó, az eredetiben gyaníthatóan katartikus, de itt a gyerekek dilettantizmusától aligalig elviselhető jelenetet, s ezzel kicsit magát az előadást is.

Az előadásnak ugyanis valójában az itt tizenharmadik, utolsó előtti jelenettel van vége. Andrea elköszön mesterétől, akinek lábához omolna, amikor megtudja, hogy az mégis megírta élete főművét, amelyet épp ő hivatott külföldre csempészni. Blaskó elhárítja a gesztust, sőt még kezét sem adja Sartinak, hogy az megszoríthassa, mert ő, Galilei „nem tudós", „mivel elárulta hivatását", s „olyan embert, aki ezt teszi, nem szabad megtűrni a tudósok soraiban". Ám Blaskó játékának erejétől ez a mondat legalább annyira a bölcs rezignáció szülte irónia terméke, mint amennyire esetleg igaz. Talán valóban ezért nem nyújtja kezét, de a kézfogás elmaradásával Sarti lesz szegényebb. A talán utolsó bölcs érintésétől fosztatik meg. Ezekben a percekben Blaskó Péter olyan - csak a Kolonoszba tartó Oidipuszhoz hasonlítható - lénynek kölcsönzi a testét, akinek egyetlen vétke a tudása s az, hogy ezáltal kivált embertársai közül. Végül őket is megismerni és ezáltal *megérteni* kényszerül, de már „későn", az inkvizíció foglyaként válik azzá a bölccsé, aki rezignációja falai mögött úgy nevet, hogy nevetése zokogás. Bölcsességgé érett értelme egység-nek látja azt, ami számunkra vagy öröm, vagy bánat forrása: a világot. Siratja nevetséges voltát, és nevetnie kell ostoba szánandóságán: egy új, és szó szerint, antropológiai értelemben is új emóció megjelenítéséhez talál eszközöket a Galileit játszó színész. Hisztéria nélkül, bölcs rezignációját őrizve sikerül eggyé gyúrnia azt, ami egyszerre nevetés és zokogás. Érti és szánja azokat a lényeket, akik eltérő utakon és eltérő elveket vallva indulnak el azon tapasztalataik felé, melyeknek ő a teljességét birtokolja. Amikor egyedül maradva eszegetni kezd a színpadon, Blaskó színpadi jelenetében nyoma sincs olyasfajta örömnek vagy életigenlésnek, melyet a kortárs kritikusok nyilván nem ok nélkül véltek felfedezni Bessenyei Ferenc játékában. Itt, a miskolci Nemzeti Színház színpadán a száraz tényeket dadogó agg Hölderlin tapasztalatai válnak kézzelfogható valósággá: a mű elkészült, az ajtóban az inkvizíció embere áll, egy élet - immáron kommunikálhatatlan tanulságaival s tapasztalataival - a végéhez közelít. A libasült jó. Blaskó eszeget. Hogy csak kevés zsebkendő kerül elő a nézőtéren, annak megítélésem szerint egyedül az az oka, hogy Csiszár túlságosan is hamar függönyt parancsol. (Hiába, még el akarja játszatni a dráma vége és lezárulta utána fölöslegessé lett befejező jelenetet.)

E nagyon-nagyon hevenyészett, épp csak az előadás egy-két lényegesebb pont-ját felidéző leírás végén még egy-két igaztalanul rövid mondatra kell sort keríteni. Vayer Tamás az utóbbi évek egyik legszebb s ráadásul tökéletesen funkcionális díszletét varázsolta a miskolci Nemzeti Színház színpadára. Szakács Györgyi jelmezei pedig nem egyszerűen szépek és stílusosak, de káprázatos pompájuk mellett az előadás gondolati ívéhez is illeszkednek. Csak egyetlen példa: Galilei kopottas barna köntösben kezd, mely sorsának emelkedésével párhuzamosan nemesedik anyagában, hogy a báli jelenetben egy gyönyörű virágmintás lilában pompázhasson viselője. Ez a lila tér vissza az utolsó előtti jelenetben, de immáron virágok nélkül, bölcshöz illő nemességgel. Vayer díszletei pedig úgy légiesek és nemesek, hogy tágasságuk mégis Cellini s Michelangelo pompája. Nem olyan, nem azt idézi: az.

SZÁNTÓ JUDIT

Egy nap Károlyéknál

Viktor avagy A gyermekuralom című Vitrac-színmű Pécsett

Végre egy hajdani szemtelenül hancúrozó, minden szentesített értéknek fügét mutató kamaszdráma, amely nem szakállas ősként ért el hozzánk. Nem rajtunk múlt: egy híján hatvan évig várattuk Viktort is küszöbünk előtt, bízvást megvénülhetett volna. Ám Roger Vitrac műve voltaképp fiatalabb és virgoncabb maradt, mint a tőle (is) származtatott ionescói abszurd, amiként frissebben él tovább az akár ükapának mondható alapmű, Jarry *Übü királya* is. Valószínűleg azért van ez így, mert az abszurdnak az emberi állapot örök egyformaságáról és reménytelenségéről szóló variációi - akár egyetértve, akár vitázva fogadjuk őket - hamar kimerülnek, míg Jarry művének örökzöld életet biztosít a hatalomhoz való viszony örökzöld és mindig átértelmezhető problematikája, Vitracénak pedig a gyermekek fájdalmas rácsodálkozása arra a világra, melyet 1928-ban csakúgy, mint 1987-ben a felnőttek igencsak gyatrán rendeztek be számukra.

Túl minden stiláris érdekességen, irodalmi és teátrális értéken, a *Viktor* zseniálisnak mondható leleménye az a lerövidítés, amellyel e gyermeki csalódást kifejezi: kilencesztendős kisfiú hősének elég egyetlen nap, a klasszikus huszonnégy óra ahhoz, hogy a felnőttvilágba belekóstoljon, azt kiismerje, és végérvényesen megundorodva tőle végelgyengülésben kimúljon. A dráma végén Viktor felsorolja a történelem és a mítosz híres csodagyerekeit, Herkulest, Pascalt, a kis Mozartot, Nagy Frigyest vagy akár Jézust, akik már zsenge korban nagyot alkottak. Neki, akinek jóhiszeműen bornírt anyja a munka, a vagyon és a családi kör polgári értékeit kínálja, már csak egy csodatételre maradt lehetősége: hogy korai halálával - „Ebben az életkorban nem szokás meghalni!" - tagadja mindezeket az értékeket.

Ezt a leleményt nehéz lett volna egy realista fejlődésdráma szokványos kereteibe illeszteni, hisz maga a huszonnégy óra alatt lezajló folyamat a maga irrealitásában kikövetelte magának a formát, amely nem is lehet más, mint a játékos-szürreális teatralitásé. Vitrac, Brechttel egy időben s róla alighanem mit sem tudva, él az elidegenítési effektussal: a szobalány zárómondata egyértelműen a színházi fikció világába utalja a látottakat. (A „Mais c'est un drame!" felkiáltást Vinkó József „De hiszen ez tragédiá!"-val fordítja, nézetem szerint találóbb lett volna a „De hiszen ez kész színház!" - akkor a színésznő is nehezebben tolmácsolhatná a mondatot úgy, mintha nem színházi, hanem valóságos, életbeli tragédiáról lenne szó - igaz, ez már átvezet az előadás problematikájához.) A zárómondat természetesen logikusan következik az egész struktúrából, elvégre briliáns elidegenítő fogás már az a puszta tény is, hogy a kilencéves kisfiút és a hatéves kislányt bár fiatal, de felnőtt színészeknek kell alakítaniok, ami eleve gátat vet a néző átélési hajlandóságának.

A mű formavilágát fölösleges részletezve méltatni, elvégre ahányan a *Viktor*-ral foglalkoztak, annyian írták már le, hogy a feydeau-i polgári házassági bohózat talajáról rugaszkodik el a szürrealizmus szárnyain a fantáziák világa felé, hogy útközben szárnyaival a strindbergi családi dráma komor szirtjeit is súrolja. Mindezt azért kell mégis emlékezetbe idézni, mert aki Pécsett ilyen jellegű előadást várt, csalódik. A *Viktor* magyarországi bemutatóján rendezői színházzal szembesülünk, s a színpadon látottakat a dráma ismerői - igaz, ezekből nem sok van, és különben is, annál rosszabb nekik - aligha tudnák összeegyeztetni azzal a képpel, amely a műről bennük élt, s amelyet különböző források (külföldi előadások dokumentációja, fényképei, netán egy közvetlen színházi élmény) megtámogattak. Ami persze önmagában egyáltalán nem baj; az ilyen megállapítás még nem minősít semmiféle előadást.

Szőke István, az eddigi interpretációk hagyományát elutasítva, száműz rendezéséből minden franciás eleganciát, feydeau-i könnyedséget, szürreális lebegést. Mondhatni, hű marad saját leggyakoribb stílusához, amikor a darabot egyetlen hangnemben, a nyers, már-már drabális harsányság tónusában tartja, ezúttal azonban bizonyos indokoltsággal: ő ugyanis hősét olyan világra akarja ráeszméltetni, amely mindenekelőtt a mai magyar átlagcsalád világához hasonlít. Ezt szolgálja mindjárt a nevek megmagyarosítása is (illetve Vinkó József eleve alkalmazott fordítói megoldásának elfogadása): a meghagyott francia vezetéknevekhez magyar keresztnevek: Károly, Emília, Antal, Teréz és persze Viktor meg Eszter társulnak. E korábban általános, mára azonban kiveszett eljárás az értelmezés kiterjesztése szempontjából elfogadható, legföljebb ott kelt hiányérzetet, mikor az egyetlen beszélő vezetéknév is érintetlen marad, hiszen, mint tudjuk, Ida Mortemart nevében a Halál bujkál.

Az interpretálás a maga nemében jogosult, hiszen egy ilyen, felrázónak szánt, a nézőtérnek mintegy tükröt tartó előadás erkölcsi értelemben bizonyára hasznosabb, mint egy elegáns stílbravúr. Nem igazán kézenfekvő ugyan, hogy Szőke épp Vitrac színműve kapcsán kívánja tudatosítani, miszerint itt és most csúnyán, sőt rondán élünk, s ennek nem jó vége lesz (e célra számtalan más, e mondanivaló közlése érdekében fogant mű kínálkoznék), de a szándék életképes lehet - elvégre Vitrac se látta épp gusztusosnak a maga miliőjét, és a gusztustalanság változó kategória. Kifogása megvalósítást érheti, amely a maga nemében is lehetne - igenis elegánsabb. Az ilyen radikális átfordításhoz ugyanis nem elég az általános rendezői diktátum; itt minden mozzanatot dramaturgiai és rende-ző-dramaturgiai szempontból külön kell elemezni és az új hangnemhez adaptálni, ami nem megoldhatatlan feladat, elvégre a legnaturálisabb mai magyar konstellációból kiindulva is lehetne - jó néhány színpadi és még inkább filmes példa bizonyítja - stilizálni, árnyalni, fokozni. Mert ha ez nem történik meg, úgy nem egy magyarított *Viktor* kerül színre, ha-nem a *Viktor* helyett valami más. Es mivel ez a más nincs megírva, a színpadon végső soron nem marad egyéb, mint a rendező pőre igyekezete.

Amikor Szőke a Viktort játszó Balikó Tamást rögtön az első jelenetben, majd a négy szülőfigura között itt kulcsszerepet játszó Károly alakítóját, Ujlaky Lászlót már belépésekor fortissimóban indítja, az emberben feltámad a gyanú: miképp fogják szusszal bírni a későbbieket, miképp tudnak mindvégig érdekesek maradni, ha minden titkukat rögtön az első perctől kéretlenül kiszolgáltatják? A kérdés sajnos önmagában hordja válaszát. Vitrac kis hőse tud már egyet-mást a felnőttek világáról, akár Hamlet (hogy a vitracológia egy másik közhelyét idézzem), „próféta lélekkel" sejti, hogy rothad a családi gépezetben valami, ám kezdetben csak játékosan piszkálja a felnőttvilág mechanizmusait, kaján gyermeki szadizmussal élvezi ezt a játékot, s mintegy művészi tevékenységként űzi az értetlen és riadt felnőttek megszekírozását.

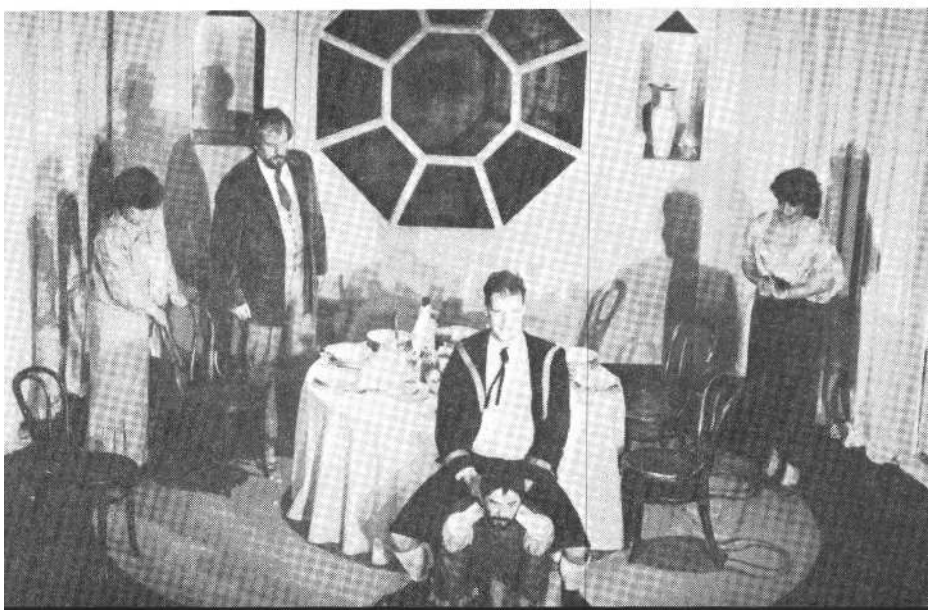
Balikónak nincs módja, hogy ezt a hangnemet is kipróbálja, és innen indítson az elharapódzó undor, kiábrándulás, majd a végső csömör felé: neki az első pillanattól - nem koravén gyermekként, hanem későn érő kamaszként - vehemensen szenvednie, tombolnia, őrjöngenie kell, s még a robusztus fizikumú fiatal színész is nehezen állja a próbát: arca minduntalan vörösre gyullad, folyik róla a verejték. (A Vitrac nevéhez társított artisztikum valóban radikálisan száműzetik!) S ami még nagyobb baj: ez a Viktor nemis válhat érdekessé. Legföljebb az a csoda, hogy egyáltalán eljut a végéig, s nem fullad bele már az első percben az erkölcsi felháborodásba. Vitrac Viktorja az első jelenetben még valóban csak egy értékes vázát tör el, hogy bosszantsa a szobalányt, apja egyik szeretőjét, a felnőttvilág bérencét; Szőke és Balikó Viktorja már itt az erkölcsi világrendet zúzza össze. Mi történhet még ezután?

Hasonló mondható el - a maga helyén - Ujlaky László Károlyáról. A rendezői elképzelés itt is egyértelmű: ebben a Károlyban nyoma sincs a szeretője által Carlónak becézett Charles léha és könnyed, belamis francia profi nőcsábászának, magyar átlag-Károly ez, bornírt, nehézkes, erőszakos és brutális, nem vesz emberszámba se nőt, se gyereket, jovialitása csupa őszintétlen sablon, s izzad, liheg, ordít mindvégig ő is - rá lehet persze ismerni benne megannyi ismerősünkre, de érdekessé ő sem válhat. Hiszen Vitrac ezt is másképpen képzelte, ő Károlyt is „folyamatában" látta: ez a figura valóban egyszerűnek, áttekinthetőnek, neki termettnek látja a világot, de aztán, az események hatására, megrendülnek a bizonyosságok, s a teljes értetlenségből csak annál hevesebb kétségbeesés fakad. Ez a váltás is belefért volna Szőke koncepciójába, a magyar Károlyra is leselkedhet a döbbenet - kár, hogy a rendező ezt nem ambicionálta.

A többi szereplő furcsa módon kevésbé monoton, sőt bennüktöbb a vitraci elem, részben azért, mert ők eleve statikusabbak, kevesebbet változnak, s részben mert a rendező számára kevésbé voltak fontosak, hiszen az ő elképzelése mindenekelőtt Viktoron és Károlyon nyugszik. Balikó például egyáltalán nem vegyít játékába gyermeki vonásokat, hanem egy eredeti életkorának majdnem megfelelő, hisztérikusan érzékeny és kétségbeesett fiatalembert mintáz, lemondva az egyik vitraci humorforrásról, a felnőtt színész és a gyermeki magatartásformák összeütköztetéséről. A másik gyermekszerepben, a hatéves Eszterében azonban Füsti Molnár Éva szabadabban mozoghat. Ez a csacska, szolgálatkész, lelkes és durcás kisleány, aki még csak sejt, de érteni nem ért, a darab folyamán nem változik, s így a színésznő - bár némi görcsösséggel, az akarás tettenérhető feszültségével - kialakít egy olyan egységes magatartást, amely kiaknázza a fent említett humorforrást: felnőttként dolgoz ki kisgyermeki-kislányos viselkedési és reagálási formákat (miáltal viszont a két gyermekszerep felfogása szögesen el-lentétes lesz). Hasonlóképpen Vári Éva Emíliaként szintén egy stílusos és konzekvens figurát dolgoz ki magának: olyan feleséget, illetve anyát, amilyen a Paumelle családnak, ennek a Károlynak, ennek a Viktornak kijár: nyers, morálisan is, szexuálisan is érzéketlen, közönyös magyar kispolgárasszonyt, akinek azonban - családtagjaival ellentétben - vannak színei, vannak váltásai. Ahogy például a születésnapi vendégségen Antal erőszakos tapogatását fogadja, leleplezően szellemes: Emíliának sem erkölcsi érzékét, sem, netán, nemi ingereit még csak nem is borzolja az inzultus, csupán kínosnak érzi az ügyet, vergődik, kapálódzik, s közben kényszeredett mosollyal igyekszik úgy tenni, mintha mi sem történne. Jól eltalálja az alapmagatartást a Terézt alakító Oláh Zsuzsa is, még játékának szokásos merevsége is szerencsésen hasonul a kisstílű, mellékutcai vamp mesterkélt pózaihoz.

Bonyolultabb a helyzet Győry Emillel, aki e színpadon kétségkívül a legérettebb, legmarkánsabb színész. Antal figuráját nem könnyű magyarítani (legföljebb értelmiségi lehetne egy kispolgári társaságban), amellett Győry túlságosan szuverén alkat is ahhoz, hogy hagyja magát erőszakosan egy irányba terelni; csakhogy újabban e szuverenitás egyoldalúságba hajlik át. Hozzájárul ehhez a külső megjelenés is: az őszes szakáll, az egész habitus eleve valami koros és hóbortos gorkiji csavargó benyomását kelti, s Győry játéka is ezt a benyomást erősíti úgyszólván minden fellépésében, bár-mily sokoldalú szerepekkel terheljék is a művészt, aki újabban fáradtnak, kedvetlennek is tűnik. (A pécsi szakállakkal különben is baj van. Ha Szőke szándékosan hagyta meg az ellentmondást a kis Eszternek a „teljesen csupasz" arcú Károlyról adott leírása és Ujlaky László ápolt szakálla között, úgy e szándékot, bevallom, nem tudom desifrírozni. Amennyiben viszont puszta szórakozottságról lenne szó, úgy hadd hívjam fel ennek apropóján még arra is a figyelmet, hogy a terem (túl) hosszú fala mentén húzódó mókás fotótárlat a Vitrac családról és a korabeli Párizs híres szellentőművészéről eligazító feliratok híján célját téveszti, és a félhomályban a nézők tekintete átsiklik rajta.) Antalra visszatérve: Győry ízes kabinetfigurát mintáz, eleven színekkel karikírozva egy felszarvazott férjet, aki helyzetébe némiképp bedilizett, csak-hogy Vitrac Antaljának van egy lírai dimenziója is. Nemhiába hozzá vonzódik Viktor a legjobban a felnőttek világából - felnőtt Viktor ő, aki már évtizedek óta fuldoklik hazája, családja és saját

Jelenet a Viktor **avagy A gyermekuralom** című **Vitrac-darab pécsi előadásából**



Vári Éva (Emília), Győry Emil (Antal), Füsti Molnár Éva (Eszter) és Balikó Tamás (Viktor) a pécsi Vitrac-darabban (Tér István felvételei)

élete hármas csődtömegében. Ez a dimenzió teljességgel hiányzik Győry Emil alakításából - bár nyilván a rendező sem kérte rajta számon, hiszen ez nem a „további" dimenziók előadása.

Dévényi Ildikó Lili szobalánya és Pálfai Péter Lonségur tábornoka a maga szürke egysíkúságában nem szorul különösebb elemzésre; utóbbinak mindenesetre akaratlan érdeme, hogy alakítása nyomán a néző aligha kezd töprengeni, mit is keres egy tábornok ebben az átlagos kispolgári családban. Maronka Csilla Ida Mortemart-ja, testhez tapadó fekete estélyi ruhájában, a magyar színpadok egyik legtökéletesebb női alakjának látványával ajándékozza meg a nézőt, de ezen túlmenően leleplezi a rendező érdektelenségét és a színésznő tanácstalanságát e figurával kapcsolatban. A gyönyörű hölgy, a maga disszonáns fizikai gyengeségével, új dimenziót hoz a darabba - egyrészt, nevéhez híven, a Halál, másrészt a szürrealista játékosság vagy, brutálisabban szólva, a semmire sem kötelező polgárpukkasztás dimenzióját -, továbbá ki ne ismerne rá a jelenet elején *A kopasz énekesnő* előképére, a kommunikációképtelenség szatirikus megfogalmazására? Szőkét egyik jelentés sem látszott különösebben érdekelni (még arra sem fordított figyelmet, hogy a szellentéseknek megfelelő zenei jelek szellemesek, eredetiek legyenek, netán valami gondolatot fejezzenek ki), így a jelenet a kabarészerű betét, a „csak" szint-jén marad, s Maronka Csillának láthatóan sejtelme sincs, ezen belül mit is kellene és lehetne eljátszani. Pedig Ida „természeten túli" alakja még egy realisztikus koncepción belül is értelmezhető; gondoljunk, mutatis mutandis, Szakonyi *Adáshibájá*nak Emberfi-Krisztus figurájára.

Az, hogy a rendezőt mindenekelőtt a Paumelle család leleplezése érdekelte, s e célból gyúrta át őket mintegy Spiró György *Esti műsora* két házaspárjának képére és színvonalára, önmagában, ismétlem, elfogadható. Választott hangnemén belül viszont az előadás túlságosan monoton, túl hamar elsüti minden puskaporát; Szőke nem tudta invencióval pótolni azt, amit a szöveg ehhez az elképzeléshez nem nyújt, mert nem akart nyújtani. Így válik külön tehertétellé a túlságosan elnyújtott játékidő is; ha már a rendező a szöveg szellemét nem respektálta, saját helyzetén könnyített volna, ha nem respektálja terjedelmét sem, és jobban meghúzza, a számára igazán fontos passzusok javára.

A végeredmény: a magyar közönség végre megismerhetett egy kitűnő, ma is eleven darabot (olyan fordításban, amely nemcsak - egyébként méltánylandó - anyagi okokból, hanem joggal vallja magát magyar színpadra való adaptációnak) s mellette egy a darabtól határozott ívben elkanyarodó rendezői elgondolást. A kettőt azonban lehetett volna élvezetesebb színházi estében is összekapcsolni akkor, ha a rendező a maga, lényegileg és szándékoltan nem elegáns koncepcióját több - s ez esetben már ismét vitracinak is nevezhető - eleganciával tudta volna kivitelezni.

Roger Vitrac: Viktor avagy A gyermekuralom (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Vinkó József. *Díszlettervező:* Kerényi József m. v. *Jelmeztervező:* Fekete Mária m. v. *Zene:* Darvas Ferenc. A *rendező munkatársa:* Czipó Gabriella és Kiss Katalin. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Balikó Tamás, Újlaky László, Vári Eva, Dévényi Ildikó, Füsti Molnár Éva, Győry Emil, Oláh Zsuzsa, Pálfai Péter, Maronka Csilla, Matoricz József, Csizmadia Gabriella.

RAJK ANDRÁS

A Koldusopera - mint zenedráma

Szóval ismét *a Koldusopera.* Hadd idézzek vele kapcsolatban két évvel ezelőtti újságban megjelent sorokat: „*Színpadainkon divathullámként söpör végig időnként egy-egy klasszikus dráma... reneszánsza. " (Kritika,* 1985. szeptember: *Koldusoperák.)* Hazai hányattatásai, majd sikerei után most megint egyszerre négy helyen: Józsefvárosi Színház, József Attila Színház, győri Kisfaludy Színház és az Arany János Színház stúdiósainak vizsgaelőadása (mindenütt Blum Tamás fordításában). Ez a sorozat kétségkívül jelenség - s egyáltalán nem biztos, hogy mindenben örvendetes. Az a része, hogy színházművészetünk felismeri Brecht-Weill remekművének mély igazságait, kivált, ahogyan pénzviszonyok és morális viszonyok összefüggése dolgában ebben a komplex alkotásban prózai és zenei áttételek révén kifejeződnek - nos, a dolog-nak ez a része örvendetes. Vagyis hát az volna, ha biztosak lehetnénk benne, hogy erről van szó; arról tehát, hogy a mű oly módon arat új meg új sikert, hogy eközben töretlenül őrzi eredeti, hideglelős tartalmát. De őrzi vajon?!

Jogi korlátokat természetesen nem lehet emelni, így szabályozva, hogy mely társulat játszhatja *a Koldusoperát* és melyik nem. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy évek óta erre alkalmatlan együttesek is szíre-szóra előveszik. Ugyanezek tíz megfontolás után sem veselkednének neki egy másik Brecht-műnek, amely kevésbé vagy egyáltalán nem ígér kasszasikert. (A mű a pénz hatalmáról is szól.) Olyannak tehát, amelyről az a téves véleményük, hogy a bemutatása *a* Koldusoperánál nagyobb művészi erőfeszítést kíván. Ez a legrosszabb fajta tévedés. *A Koldusopera* (és még egy-két sajátos Brecht-mű) előadása indokolná a legtöbb és a legsokoldalúbb megfontolást, lévén az életművön belül is sajátos. Következésképp hű megszólaltatása is összetett prózai-zenei adottságok függvénye. „Vannak... technikai feltételek - mondta harmincegy évvel ezelőtti Koldusopera-rendezésén kínlódva, töprengve egyik legnagyobb színpadra állítója, Giorgio Strehler -, egy olyan színészgárda, melyben a szóban forgó színpadi mű minden szerepére van tehetségben, fizikai és vokális adottságokban

megfelelő színész." Ragyogó fejtegetésében később megjegyzi: „Elismerjük és hangsúlyozzuk Weill zenéjének központi szerepét Brecht művében, bár az is nyilvánvaló, hogy ez a zene az egyik legsúlyosabb és legkézzelfoghatóbb, noha vonzó akadály, amelyet le kell győznünk."

A fejtegetésből, ahol Strehler a mű hatásos előadhatóságának feltételei között „sajátos körülmények összejátszásáról" beszél, nem találomra, nem véletlenül ragadtam ki a vokális problémákra, végül is egészében a zenére vonatkozó utalást. Rövid fejtegetésemet javarészt erre kívánom szűkíteni, és végkövetkeztetésemben is erre a műfajában csaknem egyedülálló (leginkább a „nagy" *Mahagonnyhoz* hasonlítható) korai Brecht-műre korlátozódni. Erre a „nyaktörő és rázós vállalkozásra" - egyelőre tovább is Strehlernél maradva.

Prózai változata nincs!

A Koldusopera nem tréfából, nem a „blickfang" kedvéért viseli címében (eredeti címében is) a műfaját: rossz zenei, félig-meddig zenei vagy egyáltalán nem zenei megközelítésben eljátszhatatlan. Nem véletlen, hogy Weill mellett a zene olyan mestereit foglalkoztatta, mint Milhaud és Britten. Mégis azt kell mondanom, hogy a rossz vagy a félig-meddig zenei közelítéshez képest - bármily váratlan állítás - a harmadik, tehát a zenétlen volna még aránylag a legkisebb veszteség. Ha ugyan egyáltalán lehetséges volna. Olyan bolond színházcsináló még nem akadt, aki - belátva társulatának teljes vokális alkalmatlanságát - lemondott volna Weill zenéjének vonzásáról, és beérte volna egy prózává szikkasztott előadással. A képtelen feltételezésbe csak annak érzékeltetésére megyek bele, hogy kifejezzem: a veszteség csak akkora lenne, mint mondjuk- mutatis mutandis - egy prózai Traviata-, Gianni Schicchi-, Carmen-, Manon-, Tosca-előadás esetében, szándékkal említve bizonyos irodalmi értékkel rendelkező librettókat, amelyek között akad is zenétlenül színpadra kerülő mű. A veszteség, a torzulás semmiképpen nem volna akkora, mintha a fenti operákat felkészületlen énekesek próbálnák életre kelteni. Minden hasonlat sántít, így az enyém is. Annyi viszont bizonyos, hogy egy zeneileg rossz *Koldusopera:* nem a *Koldusopera.* Sőt, az is bizonyos - egyetlen megjegyzés erejéig túllépve *a Koldusopera* szűkebben értelmezett témakörén -, hogy mind ez ideig a kelleténél kevesebb szó esik nálunk a Brecht-játszás gondjai között *a zenei* megvalósításról. Holott olyan lángelme életművéről van szó, aki színházi szerzőként kongeniális zeneszerzőkkel működött együtt, Weill mellett Hans Eislerrel és Paul Dessauval; aki - Brecht - alapvető fontosságot tulajdonított a zene drámai szerepének.

Vissza immár szorosan *a Koldusoperá*hoz. Nem haszontalan itt némi, nagyon rövid kultúrhistóriai visszapillantás. (A József Attila Színház előadása alkalmaz is ilyen prózai „nyitányt".) Mint ismeretes, Brecht egy kétszáz évvel korábbi, a maga nemében ugyancsak egyedülálló balladaoperához, John Gay és Jonann Christoph Pepusch 1728-ból származó művéhez nyúlt vissza. Tette pedig azért, mert rokonnak érezte Swift barátjának, Gaynek a vitriolos társadalom- és művészetbírálatát, és a századelőéihez hasonlónak a történelmi-társadalmi-kulturális körülményeket, amelyek az eredeti *Koldusoperát* kiváltották.

Nem kíván hát bő magyarázatot, hogy mi a jelentősége a *Koldusoperában* a zenének, ide értve bekövetkezésének pillanatait, hangvételét, hangszerelését, előadási árnyalatait, éneklésének színvonalát, azokat a logikátlan és rendkívüli (éppen ennek révén brechti módon „elidegenítő") kontrasztokat, amelyek lépten-nyomon megszakítják és megtörik a cselekmény hol förtelmes, hogy „idilli" menetét. A mű kétségkívül nemcsak maga opera, hanem itt-ott a paródiája is (Gay-Pepusch *Koldusoperája* is) - ehhez azonban két megjegyzés szükséges. Az egyik: ez a vonása nem különálló, hanem a társadalombírálat, az ízlésznobériában megnyilvánuló hazugság bírálatának a szerves része. Túlhangsúlyozása a markánsabb lényeg felől könnyen sodor éppen a műben gyűlölettel kezelt laposság, „magyarán" a giccs irányába. Zeneileg (zenedramaturgiailag) gyenge előadás esetében fokozott ez a veszély. A másik ide tartozó megjegyzés: zenei paródia éppúgy csak zeneileg verzált művésztől önmaga, amiként az „ügyetlen" légtornász mutatványának ellenállhatatlanul komikus hatását is csak elsőrendű artista válthatja ki.

Idézetek sokaságával támaszthatnám alá véleményemet, egyetértve a sokból Szőke István rendezővel, aki „egy opera színpadra állítását" tekintette feladatának, ahol „a zene a mélyebb jelentések hordozója" (az 1983-as miskolci felújítás alkalmával). De miért ne idézzem magát Brechtet? Ha túl vagyunk is színházi előírásai, elidegenítési elképzelései abszolutizálásán, alapjai a játékmódra változatlanul érvényesek. A zenei megszólaltatás módjára kivált. Az epikus operában tehát „a zene közvetít, a szöveget értelmezi (feltétele a szöveg), állást foglal, megadja a magatartást. A témához a zene a legfontosabb adalék".

Tóth Judit (Peacockné), Vándor Éva (Polly) és Tyll Attila (Peacock)
a Józsefvárosi **Színház** Koldusopera-előadásában (Keleti Eva felvétele)

Pécsi Ildikó (Kocsma Jenny) a Brecht-darab előadásában (MTI fotó)

Higgyük el neki. Kurt Weill is elhitte (nagyjából, fel nem adva saját pazar zenei szándékait, megoldásait). *A Koldusoperát* zeneileg-drámailag egyaránt kiválóan kell előadni. Ezt a Brecht-művet enélkül szép csendesen tönkretehetjük, lejárat-hatjuk, megfoszthatjuk igazi értelmétől, Brecht kedvenc kifejezésével élve: „kulinális" élvezetté silányíthatjuk. Egyik legtekintélyesebb taglalója és rendezője, Giorgio Strehler mondja: „... összetett stílusa, a felületes sémák (melodráma, revű, kabaré, film) veszélyei bizonyos határokon belül támpontot jelenthetnek a színészi játékhoz, és e réven elvezethetnek egy autonóm, vagyis epikus stílushoz. De elvezethetnek ezek a veszedelmesen

Kocsma Jenny a József **Attila Színházban: Galambos Erzsi (Sárközi Mariann felvétele)**

csábító elemek a darab lényegének félreértéséhez is, és ilyenkor az egyszerű hatásvadászat külsőséges eszközeivé válnak... Rajtunk múlik, hogy a környezet festőisége, a látszatra rokonszenves figurák, a fülbemászó zene, a szabadszájúság ne váljék öncélú hatásvadászattá. Mert *a Koldusopera* gyakran áldozatául esik ennek a félreértésnek: behálózza a színes külső, a kolorit. Eddigi előadásai mind beleestek ebbe a csapdába." (Strehler ezt 1956-os rendezése idején mondja - „Az *emberi színházért"* 339. oldal.)

És a mi előadásaink, a mű harminc-éves sikertörténetében? (Ez utóbbi meghatározásra tekintettel jogos az 1957-es, sokat emlegetett, Szinetár Miklós által rendezett vizsgaelőadást venni kezdetnek.) Néhány jobb mellett többféle, tökéletesen félrecsúszott előadásról szólnak a krónikák. Legjobbnak eddig többen a hat év előttit értékeltük, amelyet az operaműfaj iránt is fogékony Jurij Ljubimov rendezett a Nemzeti Színházban (következő budapesti rendezése is opera volt: Mozart *Don Giovannija).* A legelhibázottabbnak a kritika az erotománnak, szexuálpatologikusnak ítélt két évvel ezelőtti kecskemétit tartotta (rendező Malgot István) - ezt nem láttam-hallottam. De az összes többi túlnyomó részét igen - lényegretörőt köztük keveset. A hazai előadások egy része, illetve egyes előadások bizonyos részei vagy nem győznek meg, vagy nem győznek meg egyértelműen a brechti mondani-való kifejezésének szándékáról. Inkább színházcsinálóiknak arról a jogos feltételezéséről, hogy a hányatott sorsú mű - ellentétben létezésének első évtizedeivel - immár „tuti" siker. Leegyszerűsített, eltorzított, olykor operettesített, máskor más módon hamisított változatban is. Sajnos, ilyen verzióban olykor még inkább!

A most látott változatokra az operettes kitétel alig vonatkozik. Mivel azonban e helyütt mindenekelőtt a zenés megvalósítás többféle összefüggésével kívánok foglalkozni (természetesen a szerves kapcsolódások révén ez elválaszthatatlan az egésztől) - elég a bajom a látottakkal-hallottakkal.

A három szabályos színházi előadást március 28. (Józsefvárosi Színház), március 29. (József Attila Színház), április 2. (győri Kisfaludy Színház) sorrendben láttam-hallottam. Merő véletlen, hogy értékítéletem ugyanebben a sorrendben haladt az elmarasztalás felől az elismerés felé. Beszámítva természetesen, hogy a mindenben eltérő feltételek és technikai adottságok között működő színházaktól nem várható azonos hatású színre vitel. Észrevételeim azonban jórészt nemis függenek össze színpadtechnikával. Annyit mégis hozzáteszek: kamaraméretű színházban *a Koldusoperát* kellő hatással előadni tulajdonképpen nem lehet.

Az Arany János Színház stúdiósainak vizsgája április 13-án volt.

Ez tévedés

A Józsefvárosi Színház előadását (Petrik József rendezése, zenei vezető Simon Zoltán) teljes egészében eltévesztettnek tartom. A hibahalmaz zenei fogantatású, de - ismét hangsúlyozva a tényező szétválaszthatatlanságát - ferde útra viszi az egészet. Nagyon érdekes levezetni egy ilyen durva tévedés menetét. A rendező minden bizonnyal abból a tényből indult ki, hogy nincs - néhány vendég hívása esetén sincs - megfelelő muzikalitású gárdája a darab eljátszatására. Ebben igaza is volt. Muzikalitáson nyilvánvalóan nem egyszerűen éneklőképességet értek, mivel nem is csak ezt jelenti, hanem összetett hallásbeli, zenés-hangvételi, ritmikai, stílus- stb. adottságot. Gyakorlatilag egyvalaki rendelkezik ebben az előadásban ezekkel a képességekkel (is), Pécsi Ildikó. Néhány önmagában hatásos pillanattól eltekintve éppen ebből származik a generális baj. A mondanivaló degradálódása.

Itt a pont, ahol indokolt idézni közelmúltban elhunyt jeles esztétánknak, Hermann Istvánnak egy közvetlenül e tárgyhoz kapcsolódó gondolatát: „a dráma... ami magát a konkrét cselekményt illeti - valamiféle apró és jelentéktelen ügyről szól. Kit érdekelne az, hogy egy rabló feleségül veszi a kolduskirály lányát, és a kolduskirály dühében akasztófára juttatja a rablót. Fel lehetne ezt dolgozni krimiben, és akkor a krimiolvasók határozottan érdeklődnének iránta. S a szereplők szellemi arca magukban a dialógusokban alig-alig rajzolódik ki. Viszont annál inkább *kirajzolódik a dialógusok és a songok viszonyában.* Nem.a songokban, hanem a relációban." (Kiemelés a szerzőtől - *„A személyiség nyomában" [Drámai kalauz]* 565. oldal.)

Nos, a Józsefvárosi Színház előadásában éppen a songoknak ez a relációrendszere bolydult meg, és ezzel szükségképpen a szereplők funkciórendszere, a mű egész jelentése. (Hogy a tévedés milyen nagy, az már Bicska Maxi alakítójának

egy nyilvánosságra hozott szerepértelmezéséből - s persze ennek megfelelő alakításából - kiviláglik.) Az egyszerű gyakorlati tényből, hogy tulajdonképpen csak Pécsi Ildikó tud énekelni, Kocsma Jenny szerepét mérhetetlenül jelentősége fölé emeltél.. Márpedig ez így nem megy - a mű nem alkalmas mégoly jeles művész ilyetén jutalomjátékának. Ez el-kerülhetetlenné teszi a torzulást. Azt tehát, hogy a szarkasztikus passiót, az irodalmárok által méltán Shakespeare-mértékkel kezelt társadalomítéletet körülbelül „a féltékeny és bosszúálló szajha esete a rablókirállyal" szintre fokozzuk le. Kocsma Jenny „Júdása" ugyanis rendkívül fontos szereplője, de nem meghatározója, nem narrátora, nem mementó-közlője (más-más idegállapotaiban) a Koldusoperának. Mások „song"-jait pedig tartalmi módosulás nélkül akkor sem veheti át, ha amazok végképp nem tudnak énekelni. Ez esetben máshol, más-ként és mást kell tenni egy viszonylag hiteles előadás érdekében.

Jó szívvel említhetek a mű lelkéből eredő alakításokat is (Peacock: Tyll Attila, Peacockné: Tóth Judit, Lucy: Varga Kata, Vándor Éva korrekt Pollyjáról némileg eltér a véleményem a kritikusok többségétől) és ideákat (a vetkőzős nászéjszaka itt nagyon is dicsérő értelemben őszintétlen érzelmessége) - megfelelő részletek azonban közel sem hozhatják helyre a hibát, amelyet a drámai és zenei végiggondolatlanság és - Pécsi songjain túl - a rendkívül gyenge zenei megvalósítás okoz.

Fájdalmas giccs - orgonaszóval

A József Attila Színházban eljátsszák Brecht-Weill művét - több ponton jó színvonalon. (Rendező: Szinetár Miklós, zenei vezető: Selmeczi György.) Nem az 1958-as, korábban említett hazai alapozó (és nem említett, negyedszázad előtti Petőfi Színház-beli) előadás iránt kötelezőnek érzett tisztelet „díszkörét" írom, amikor azt mondom: itt drámai, zenei vonatkozásban mélyebb végiggondoltság érezhető. A mostani *Koldusopera*-hullám egyik, a műfajban leginkább professzionista egyénisége, Galambos Erzsi (Kocsma Jenny) mellett olyan szintű drámai-zenei megoldásokat élvezhetünk, mint Szabó Éváé (Peacockné), s ha ének és együtt éneklés dolgában megalkuvás is, figurateremtésben élmény Iglódi István (Peacock) és Andorai Péter (Bicska Maxi) teljesítménye. Kellemetlen meglepetés a jó színésznő, Fehér Anna minden szempontból téves, valamennyi brechti és weilli követelmény híjával színpadra hozott Pollyja. Nem egy a polgári magatartáshoz ügyesen igazodó perszónával találkozunk, hanem (főként az első részben) egy úrilánnyal, aki igencsak idegenül mozog apja-anyja-szeretőjekörnyezete sikkesen alávaló közegében. Borbély László „Kikiáltója" Brechttónusban szól,

Amilyen hatásos és lényegi Fehér Miklós szinpadának két ünnepélyes, végül funkcióba is lépő orgonaszárnya és néhány Scaffer Judit ruháival együtt ható giccseleme - olyan kevéssé érzem indokoltnak az egyébként fürgén játszó forgószínpad ringlispílkiképzését. Brecht és cirkusz, Brecht és vurstli összehozása hovatovább szokvány - *a Koldusoperát* végképp nem érzem ebbe a közegbe kínálkozónak. Kiválóak és nem túlhangsúlyozottak ellenben a végigvitt operaparódia-elemek, valamint a songok egyszerre elkülönítésének és mégis szerves beépítésének a szellemes módozatai.

The Beggar's Opera

Egy kritikában, amely ugyancsak összefogottan foglalkozik a három előadással, elmarasztalásként olvasom a győriekéről, hogy operaszerű. Valóban az. Sík Ferenc rendező és Csata Benedek zenei vezető azt tették a három közül véleményem szerint legjobb előadással, amit helyükben minden jó zenés színházi szakember tett volna. Éltek a terek, a technika révén magát kínáló nagy színpad tömeg-, mozgás- és akusztikai lehetőségével, és koldusoperát csináltak. A koldusok operáját *(The Beggar's Opera)*, hogy pontosabban értelmezzem az eredeti címet. A bizarr ritmusváltásokat, fényeffektusokat nem passzióból, találomra alkalmazzák, hanem nagyon is tartalmi, stílus parancsolta módon, világosan elhatárolódva minden más jellegű zenedrámától. Egy helyen botlott nagyot (elsősorban a rendező): az első koldusfinálé ragyogó képét nem hagyta abba idejében, és e ritmusbűnnel, ötlettúlhajtással a szájbarágás, a patetizmus Brechttől idegen bűnébe esett.

A nyitányszerű szereplőfelvonulástól a szembeköpős „happy endig" opera és operagyilkolás az egész - értékes jó előadás, sok újszerű elgondolással, a zenei jelleg végighangsúlyozásával (rendőrsípok bekomponálása, refrénszerű visszahozása, a csembalólábak Iefűrészelésének „zenéje-koreográfiája", esküvői zsoltár, Peacockné-Smith rendőr tánc-kettőse, lányok börtöntánca, „utolsó vacsora" - mindmegannyi műből származó idea).

Nem mondhatok ennyi jót a játékról, énekről. Sőt,. Valójában Baranyai Ibolyé az egyetlen, aki megbirkózik az összetett feladattal - ő magas fokon. Kárpáti Denise Pollyja: az egyetlen operettelcsúszás.

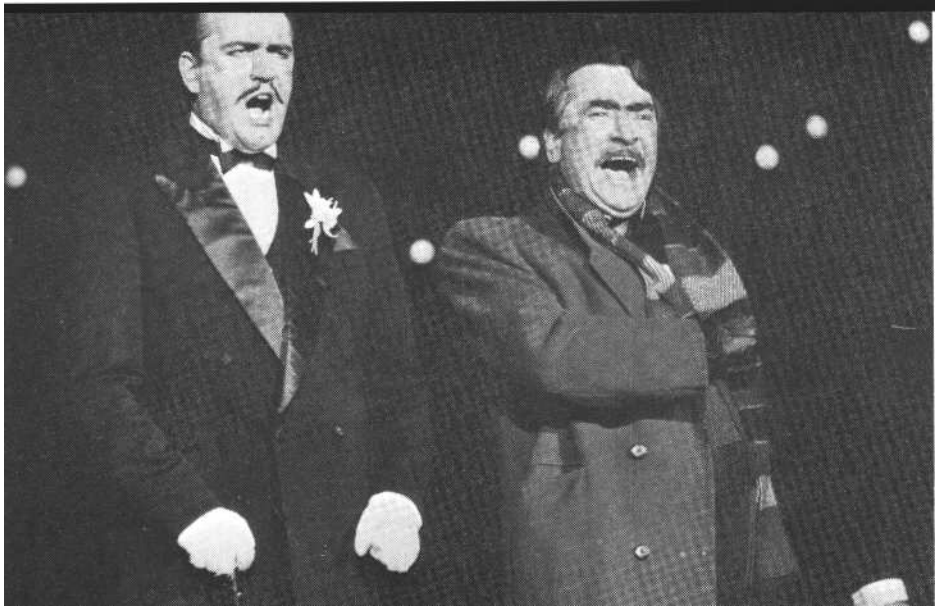
igencsak elgondolkoztató egyébként: a három előadás három kiemelkedő alakítása három Kocsma Jenny, három érett művész megformálásában - ugyanakkor Polly remek, de szintén nagy színészi intelligenciát követelő alakjára egyetlen színésznőnk sem akadt. Vagyis hát: az elképzelhetők közül egyik sem kapta meg ezt a szerepet.

Vata Emil és Hruby Mária szcenikai közreműködése hatásos.

Vizsga

A hírre, hogy kétéves képzésben részesült, érettségi korú ifjakat ebben a műben vizsgáztatnak, sok volt bennem az ellenérzés. Majdnem olyan, mint amikor bajuszt ragasztott gyermekeket látok felnőttködni. A látottak-hallottak után mérgem enyhült. Korcsmáros György rendező és Gárdonyi Edit zenei vezető hozzáértéssel nyúltak a dologhoz, értve ezen prózai-zenei húzásokat, fiataloknak való jó megoldásokat, szellemesen becsempészett Verdi-foszlányokat és egyebet. Az is kiderült (ezt viszont előre is tudtam), hogy a mélyről jövő tehetség korán és spontán jelen van, mint amikor a tízéves talentum Beethoven-versenyművet játszik. No, de persze ez ritka. Láttunk egy tehetséges Peacocknét (Pasqualetti Ilona), egy eredeti mozgás- és magatartásrendszerrel rendelkező Szomorúfűz Waltert (Segesdi Róbert) és végre valakit, aki emlékeztet Pollyra (Gábos Katalin).

Az Arany János Színház stúdiósainak Koldusopera-előadása természetesen egészen másféle, színészoktatásunkat, ezen belüli zenei és énekoktatásunkat illető kérdéseket hoz előtérbe. Olyanokat tehát, amelyek itt nem tárgyalhatók. Holott összefüggenek a ténnyel, hogy mindenben megfelelő *Koldusoperát* színházaink nem képesek létrehozni.



Andorai Péter (Bicska Maxi) és Tolnai Miklós (Tigris Brown) duettje a
József Attila Színházban (MTI fotó)

„Ellenopera" - az Operában

Egy záradékkal fejezem be mondanivalómat e mostani Koldusopera-hullámról. Némileg kapcsolódva ahhoz, amire a győri előadásnál már utaltam. Ez a maga nemében egyedülálló remekmű huzamos ideje keresi legjobb megvalósulásának adekvát formáját. A helyzet az, hogy azt a mindenben eltalált kivitelt, amelyik prózában, zenében hűen fejezné ki Bicska Maxi nagy tirádáját, *a „mit számít egy bankrablás, egy bankalapításhoz képest"* sok irányban kiszélesíthető, zseniális gondolatkörét - még nem sikerült megtalálni. A sok és sokféle bemutató mellett a keresésbe sorolom azt is, hogy a pécsi Nemzeti Színházban 1985-ben kísérleteztek az eredeti Gay *Koldusoperával* sőt azt is, hogy 1974-ben a Vidám Színpadon folytatásával, *a Pollyval* is (ez itt most nem minősítés, pusztán töprengés). Es - záradékom tulajdonképpeni lényegéhez közelítve - azt is a keresés folyamatába sorolom, hogy az Operaházban 1975-ben bemutatták Benjamin Brittennek az eredetire alapozódó *Koldusoperáját.* Ez persze teljesen más jellegű, operai apparátusra épülő zenei feladat, de a színészi magatartások igényeiben bőven mutat rokonságot azzal, amelyet a Brecht-mű támaszt. Régóta alaphibának tartom, hogy színházi életünk egész gondolkodásrendszere egyszerűen figyelmen kívül hagyja mindazt, ami plusz-mínusz zenedrámai területen végbemegy. (Fordítva már szerencsére nem ez a helyzet - az opera igyekszik mindinkább színház lenni, idomulva a kor követelményeihez. Gondolatsoromat éppen erre az örvendetes jelenségre is alapozom.)

Mert nézzünk egy kicsit mélyebben ennek a Britten-bemutatónak és előzményeinek a részleteibe. Ami az igazán nem régi értelműen operás ének- és játékmódot illeti, már van némi tapasztalatunk, hogy operaházi énekművészeink egy része (a kórustagokat is ideértve!) e tekintetben lényegesen többre képes, mint általában feltételezzük. Képes is, és vágyik is ilyen lehetőséget kínáló feladatra. Érdemes egy pillantást vetni rá, hogy egymás után milyen hasonló feladatokkal birkóztak meg már Britten *Koldusoperája* előtt. Játékigény dolgában bátran idesorolható Alban Berg operája, a Büchner hátborzongató drámáján nyugvó *Wozzeck* (1964), *a Koldusoperával* tejtestvér Brecht-Weill *Mahagonny* (1967), Gershwin operája, a *Porgy és* ***Bess*** (1970), Alban Bergnek Wedekind-drámákra szerzett és írott *Luluja* (1973), valamint Stravinsky operája, *a Léhaság útja* (1980). Gondoljuk meg: Palcsó Sándor Kapitánya *(Wozzeck)* és Sporting Life-ja *(Porgy és Bess),* Házy Erzsébet Jenny Smithe, a „lányokkal" együtt énekelt felejthetetlen Alabama songja *(Mahagonny),* Szirmay Márta lélegzetakasztó Serena-siratója, Radnay György nyomorék koldusa *(Porgy és Bess),* ugyancsak az ő dr. Shőnje, Polgár László színigazgatója, Csengery Adrienne énekes címszerep-alakítása *(Lulu),* Komlóssy Erzsébet Mrs. Peacockja, László Margit Lucky Lockitja, Kishegyi Árpád Harry útonállója *(Koldusopera),* végül mondjuk Gáti István Nick Shadow-ja, Seregélly Katalin Török babája *(Léhaság útja)* - mindez, túl a zenei élményen, vajon nem a magyar színházművészet, drámajátszás szerves része? Holott csak rendkívül hézagos kiragadás. Az előbbi kérdés szónoki. Ráadásul 1964, 1967,1970,1973,1975 és 1980 óta több generációból fiatal, mai gondolkodású tehetségek, ragyogó énekművészek hosszú sora lépett az említettek mellé, illetve az eltávozottak helyére. Énekes-színészi képességeiket, játékintelligenciájukat ismételten bizonyították.

A győri Koldusopera Kocsma Jennyje Baranyai Ibolya, Peacockja Páláncz Ferenc

Egy szó mint száz - bár több kritikustársam feltehetően bizarrnak tartja ezt a javaslatot -, én az Operaházban képzelem el Brecht-Weill remekének eddigi legtökéletesebb megvalósítását. (Aligha véletlen a nagy Wagner-művekkel bajlódó ragyogó muzsikus, Blum Tamás feltűnő figyelme erre a műre.) Még arra is gondolok, hogy a zenét - rendkívüli óvatossággal, beleérzőképességgel - hangszerelésben ki lehetne és ki kellene bővíteni. A táncművészet mértékkel történő bekapcsolását is stílszerű elgondolásnak vélem, kivált a két híres koldusfinálében - de persze csak egy remek ízlésű, modern koreográfus közreműködésével. Brecht és Weill 1928-ban nyilván nem gondolhatott és nem is akart gondolni arra, hogy a polgárság sznob szentségként misztifikált operája az ő, hogy úgy mondjam „ellenoperájuk" bemutatására vállalkozzék. Ma és itt azonban merőben más a helyzet. Ez a rendkívül

nagyszabású mondanivaló sajátos, de mindenképpen nagyszabású kivitelt kíván. Kamaraváltozata - ismétlem - nincs. Éppen az Operában - és csakis ott - lehetnek és vannak együtt olyan művészek, akik egy nagyformátumú rendező irányításával megtestesítik Tajrovnak, a nagy orosszovjet színházmesternek, a zenei hatás fontossága felismerőjének, az 1930-as első szovjet *Koldusopera* rendezőjének az elképzelését a mindenoldalúan képzett színészről. Itt képesek kiénekelni azokat a *„szubrettes éles üveghangocskákat,"* létrehozni *a „haláltánc basszustubára és tenorszaxofonra"* termett hangzatokat, amelyekről a mű zenéjét elemezve Strehler második *Koldusoperája* idején, tizenöt éve elmélkedett. A mű gondolatának művészi megalkuvás nélküli érvényre juttatásához mindez végső soron elengedhetetlen.

Elgondolásom megvalósulása esetében kétféle eredmény felől nincs kétségem. Az egyik, hogy a változatos feladatokra szomjas művészek boldogan vállalnák. A másik, hogy a közönség ugyanígy fogadná. És - ismétlem: szigorúan stílusértő drámaizenei irányítás mellett! - ez nem „kulinális" élvezetet nyújtana, hanem színházi élményt. Olyant, amilyent a nagy színházteoretikus és színházalkotó, Bertolt Brecht és zeneszerző társa, Kurt Weill elképzelt.

Bertolt Brecht: Koldusopera (győri Kisfaludy Színház)

Zenéjét szerezte: Kurt Weill. *Fordította:* Blum Tamás. *Vezényel:* Csala Benedek-Sebók Károly. *Díszlettervező:* Vata Emil m. v. *Táncokat betanította:* Szűcs Elemér. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Rendezőasszisztens:* Horváth Márta. *Játékmester-koreográfus:* Somoss Zsuzsa m. v. *Rendező:* Sík Ferenc m. v.

Szereplők: Áts Gyula, Paláncz Ferenc, Pásztor Erzsi m. v.-Kiss Bazsa, Kárpáti Denise, Baranyai Ibolya, Fekete Tibor, Csombor Teréz- Seres Ildikó, Sipka László, Tóth Tahi Máté, Schwimmer János, Orth Mihály, Szikra József, Rékai Nándor, Szűcs István, Tomanek Gábor, Rupnik Károly, Zentai Zita, Mézes Violetta, Seres Ildikó-Csehi Kati, Tunyogi István.

Bertolt Brecht: Koldusopera (Józsefvárosi Színház)

Zenéjét szerezte: Kurt Weill. *Fordította:* Blum Tamás. *Díszlet és jelmez:* Benedek Mária. *Zenei vezető:* Simon Zoltán m. v. *Koreográus:* Szekeres József m. v. *Karmester:* Elekes Ágnes és dr. Salamon Zoltán. *A rendező munkatársa:* Gyarmati István. *Rendezte:* Petrik József.

Szereplők: Beregi Péter, Pécsi Ildikó, Tyll Attila, Tóth Judit, Vándor Éva, Pákozdi János, Varga Kata, Rosta Sándor, Hável László, Vókó János, Jakab Csaba, Dimulász Miklós, Harmath Imre, Eszes Sándor, Kötgyesi György, Orbán Károly, Somfai Éva, Blazsovics Anna, Táncsics Mária, Gyürki István, Szalay András, Major Mónika, Fodor Andrea.

Bertolt Brecht: Koldusopera (József Attila Színház)

Zenéjét szerezte: Kurt Weill. *Fordította:* Blum Tamás. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Schaffer Judit. *Zenei vezető:* Selmeczi György. *A rendező munkatársa:* Martos Gábor. *Rendezte:* Szinetár Miklós.

Szereplők: Andorai Péter, Iglódi István, Szabó Éva, Fehér Anna, Tolnai Miklós, Ábrahám Edit, Galambos Erzsi, Józsa Imre, Áron László, Győri Péter, Éless Béla, Zsolnay András, Vitai András, Láng József, Turgonyi Pál, Borbély László, Znorovszky Ildikó, Téli Márta, Incze Ildikó, Bács Kati, Csutka István f. h., Hegyesi Géza, Csókási László.

Jelenet a győri **Brecht-előadásból (MTI fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

UNGÁR JÚLIA

A Koldusopera Magyarországon

Az 1929-es bemutatótól napjainkig

A berlini Theater am Schiffbauerdamm színpadán, 1928. augusztus 31-én, az igazgató, Ernst Joseph Aufricht tanúsága szerint az Ágyúdal felhangzása után, *a Koldusopera* elindult világhódító útjára. Az ősbemutató közönsége valóságos operettsikert csinált belőle: a dalokat, a szerzői szándékok és az igazgató határozott utasítása ellenére meg kellett ismételni.

A zajos színháztörténeti esemény híre meglepő gyorsasággal jutott el hozzánk is. Magyar Bálint *A Vígszínház története* című könyvében arról számol be, hogy a színház még abban az évben fölfigyelt rá, és egy 1929-es lektori vélemény ellenére, amely „ízléstelennek és értelmetlennek" ítélte Brecht és Weill művét, 1930 őszén mégis műsorára tűzte. A szakirodalom a vígszínházi bemutatót a darab magyarországi első bemutatójaként tartja számon.

Ám Molnár Gál Péter a Kritika 1982. júliusi számában újabb adatokat közöl, amelyekre Tiszay Andor: *Az elfelejtett Justus György* (Munkás Ének 1919-1945. Zeneműkiadó 1967.) című tanulmánya nyomán elindulva bukkant.

Balogh Vilma, az első magyar újságírónők egyike, szervezte 1929 szilveszterén az Esplanade Szálló egyik termében azt a tarka estet, amelyen a Kassák-féle Munkakör tagjai bemutatták *a Dreigroschenoper* keresztmetszetét. Justus György (1898-1945), zeneszerző és zeneesztéta, a Munkakör keretein belül működő a Munka Kultúrstúdiójának Népdalköre vezetője, Nádass József költő segítségével fordította le a dalokat. „Justus György az eredeti szöveget ültette át, kihangsúlyozva benne a társadalmi osztálykülönbségek harcát" - írja Tiszay Andor a már említett tanulmányban, majd így folytatja: „Ebben a bemutatásban értelmet nyert a híres *Kanonensong* és a *Cápa-dal,* amelyet több előadáson maga Justus énekelt kölcsönvett frakkban és cilinderben. Szikár, kissé letört arcvonásaival, lelógó, petyhüdt ajkával a sivár üresség jelképe volt, a mindent bekapó kapitalista cápa. Frenetikus sikere volt." Az Esplanade-beli bemutatón Polly szerepét Fenyő Boriska énekelte, akinek férje, Körmendi Zoltán író, később javítgatott a dal-szövegeken.

A *Koldusopera* 1934-ig, egészen az erősödő fasiszta elnyomásig szerepelt a munkásszínpadokon. A dalokat a Szalmás kórus is felvette műsorába, és így szélesebb körben terjedhettek.

Sajnos a dalszövegeknek nem maradt írásos nyoma. Molnár Gál Péter Kritikabeli cikke azonban közkinccsé teszi a hajdani résztvevők emlékezetében megőrzött *Cápa-dalt, a Dal az emberi nagyra-törés elégtelenségéről* néhány strófáját, az *Ágyúdal* kezdősorait és két további sortöredékét. Ezek a szövegek nyersebbek, keményebbek a későbbi fordításoknál, a *Cápa-dal* pedig leplezetlenül osztályharcos, a brechti eredetihez képest is. Justusék a keserű társadalomkritikát hallották ki *a Koldusoperából*. Mozgósító erejét a nyílt politizálás, a közvetlen agitáció eszközéül használták. Míg Justus György és társai élesebbre fogalmazták Brechtet, a Vígszínház igyekszik szalonképessé, közönsége számára fogyaszthatóvá tenni.

A bemutató dátuma 1930. szeptember 6. A színlapon Brecht neve csak egy a sok szerzőé között, szinte csak mint közvetítő szerepel: „John Gay angol eredetijéből és Bert Brecht német változatából fordította és átdolgozta Heltai Jenő. Zenéjét szerezte Dr. Pepusch (1728) és Kurt Weill." Heltai előjátékot ír a darab-hoz. A két új szereplő, a Színházigazgató és a Koldus párbeszéde, melynek lényege, hogy ha a költő koldulhat, miért ne írhatna a koldus, a „sokszor groteszknek föltűnő, különös cselekmény" magyarázatául szolgál. ők ketten készítik majd elő a darab végét is. Heltai kihagyta a lelkész figuráját és az egyik „kényes színhelyet", nevezetesen a bordélyházat külvárosi kocsmává változtatta.

A szépítő-torzító fordítói-átdolgozói munkát az elnéző vagy elítélő kritikák egyaránt kiemelik: „Heltai sokat igyekezett enyhíteni az angol és német eredeti szókimondásán... tekintettel a hazai viszonyokra, tompítani igyekezett az igazság nyers kifakadásait" - írja a Népszava cikkírója (G. gy. 1930. nov. 7.). „Rózsaszín csomagolásban kapja a magyar közönség az eredetileg rikítóvörös darabot", olvashatjuk a Délibáb IV. évfolyamának 37. számában Lányi Viktor tollából. De legszemléletesebb Hevesi András kirohanása, amelyet Magyar Bálint idéz: „Heltai Jenő a legfinomabb stiliszták, a leggrandiózusabb költők egyike Magyarországon... századvégi ledérsége, gyöngéd poénjai, szelíd malíciája ezúttal olyan, mintha valaki fejsze helyett körömtisztítóval vágna fát ... *A Koldusopera* három óráig tartó mentegetődzés, bocsánatkérés és alibiigazolás. *A Dreigroschenoper* nyíltan kommunista, *a Koldusopera* egész este becsületszavát adja, hogy nem kommunista."

Heltai *A koldus operájának* fordítja a címet. Ezzel egyrészt visszanyúl az angol eredetihez, másrészt árulkodik az átdolgozás irányáról. Elhagyja a „háromgarasos" jelzőt, és érzelmes, inkább csillogó, mint „szegényszagú" alvilági romantikát sejtet. A címet *Koldusopera* változatban megőrizte a magyar fordítói hagyomány.

A koldus operája parádés szereposztásban került a nézők elé. Captn Johnnyt (Bicska Maxi) Jávor Pál, Pollyt Gaál Franciska, Fékom Jónás Jeremiás koldusvajdát (Peachum) Mály Gerő, feleségét Gombaszögi Ella játszotta.

A Délibáb kritikusa szerint Jávor főleg az utolsó drámai kitörésben futotta igazi formáját. Mály Gerő a „koldusvajda" alakjából csak a sunyi ravaszságot mutatta meg. Leginkább Gombaszögi Ella találta el a darab hangját. A legtöbb bírálat azonban Gaál Franciskát éri. „Gaál Franciska egyénisége nem tudta azt a féktelen temperamentumot és erőt megszólaltatni, amelyet a darab női főszerepe megkíván" - írja a Népszava. Kevésbé szelíd Papp Jenő hangvétele: „Gaál Franciska cukros betévedése majdnem katasztrofális... Egy kalózballadát dalban úgy beszél el, mintha cuclin adná elő." Még egy több mint negyven évvel későbbi írás (Rácz György: Amikor Bicska Maxi még Tőr Tamás volt; Hét vége, 1971. dec. 18.) is indulatosan emlegeti Gaál Franci drága belvárosi szalonokban készült ruháit, amelyre laméból és flitterből kerültek a foltok.

Nem véletlen, hogy éppen Polly szerepe okozta a legtöbb gondot, ugyanis valószínűleg ezt a figurát lehet legkevésbé elvinni, beszorítani valamilyen, legalább a közönség szempontjából hálás, jól bevált skatulyába.

Már ennél az előadásnál felmerült a Brecht-songok előadásának problémája. Lányi Viktor állapítja meg a Délibábban hogy a zene milyen fontos eleme ennek a darabnak, „de a mi színészeink képtelenek erre a parodisztikus énekmodorra". A darabnak nincs sikere, és ráadásul még mindig túl politikus. „Minden enyhítő igyekezet ellenére sok olyan igazság szól felénk ebből a különös darabból, amelyet a nálunk honos színjátszás nem szokott kifejezésre juttatni." (Népszava, 1930. szept. *7.) A koldus operája* tizenhárom előadás után lekerül a műsorról.

A Koldusoperának ez a két első és egyben két legszélsőségesebb megfogalmazása paradigmatikus *a Koldusoperát* és egyáltalán a Brecht-játszást sokszor napjainkban is körülvevő homály, félreértések, előítéletek és spekulációk tekintetében. Ennek a két előadásnak az esztétikai, világnézeti ellentéte küzd majd meg - mutatis mutandis - *a Koldusopera* minden későbbi színpadra állításában. A politikailag egyre inkább jobbra tolódó Magyarországon nem esett, nem is eshetett több kísérlet Brecht meghonosítására.

1945. május 3-án azonban a ligetben, a volt Erzsébetvárosi Színház épületében Both Béla megnyitotta a Szabad Színházat, amelynek harmadik bemutatója a *Koldusopera* volt (1945. július 6-án) Rácz György rendezésében. A fordító ezúttal Vas István, a zenét egy zongorakivonatból Ránki György hangszerelte. Peachum és Peachumné szerepét Szigeti Jenő és Völcsey Rózsi, Pollyt Komlós Juci, az akkor még Tőr Tamásként szereplő Bicska Maxit Soós Lajos, Tigris Browntot Kemény László, Lucyt Móricz Lili játszotta. A banda tagjai között szerepelt többek között Pártos Géza, Horváth Tivadar és Pásztor János. Filchet egy ismeretlen MADISZ-fiatal, Kállai Ferenc alakította.

A darab az 1930-as vígszínházi előadáshoz hasonlóan megbukott. „A színészek szegényszagú operettet játszottak… a közönség újfajta, de nem elég röhögtető kabarét látott a darabban. , ." - írja Rácz György 1971-es visszaemlékezésében. A kritikusokat főleg a darab ejti zavarba, és mivel Brecht még akkor nem vált klasszikussá, kötelező olvasmánnyá, fesztelenül írják meg róla a véleményüket.

A Szabad Nép 1945. július 8-i számában (az aláírás u. i.) például a következőket olvashatjuk: „a weimari német kultúra jellegzetes darabja... gyúnyirat a moralizáló irodalom, színház ellen, és főleg a nagy zenés darabokon üt jókorát... A mű vidám és mókás. Arra a veszélyes határra viszi magával a nézőt, ahol már azt is nehéz kitalálni, hogy a gúny merre fordul, és sokszor félő, hogy elrágja magának a műnek a varratait... A darab színvonalas és sekélyes elemek furcsa keveréke. Valami serdülőkori tehetetlenség jellemzi, minta német irodalom sok alkotását. Játékossága nem elég felszabadító, komolysága nem meggyőző. Noha Bert Brecht írta, a darabban nincs semmi, ami szocialista íróra mutatna." Staud Géza, a Népszava 1945. július 10-i számában sokkal objektívebb

hangon szólal meg, és néhány mondatban az előadást is értékeli: „A darab műfaja tisztázatlan, van benne műfaji szatíra, társadalmi kritika és komoly szociális programadás is. Ha a rendező nem akar hamisításba bonyolódni, kénytelen a darab heterogén hangnemét szimultán érvényesíteni. Ebben a tekintetben a Szabad Színház rendezése elfogadható. Elsősorban a hősi opera műfaját gúnyolja ki, ezen keresztül az érzelmes, romantikus polgári világnézetet is. A komoly szociális mondanivaló, mára műben eredetileg elfoglalt helyénél fogva is, kissé háttérbe szorul." Dicséri az együttes jól összehangolt munkáját, de hiányolja a vezetőegyéniségeket. Szigeti Jenő, Völcsey Rózsi és Kemény László alakítását emeli ki. Ízetlennek, jellegtelennek találja azonban Soós Lajos játékát, amelyből éppen a darab alapmotívuma, a „csúfondáros, szatirikus elem" hiányzik. Az előadás egészében „szórakoztató, de lassú az irama". Es megint felhangzik a kritikák gyakran visszatérő motívuma: „Kurt Weill zenéje nem érvényesül eléggé a prózai szereplők előadásában."

Akadt azonban valaki, aki örömmel fogadta az előadást, és pontosan jelölte meg a helyét a magyar színház- és kultúrtörténetben. Kassák Lajos azt írja a Népszava 1945. július 15-i számában: „... A fiatal színészgárda játéka nem ragadott el... Bert Brecht és Kurt Weill műve jelentős és maradandó érték. Es ezentúl is milyen jelentős tény, hogy ezt a darabot ma a boldogult Feld papa színházában játsszák, a külváros lakói előtt. Olyan szolgálattétel ez a lelkes fiatal színészgárdától, amely Budapest újjáépítésének első szakaszában komoly és megbecsülendő kultúrcselekedetnek számít." (A *Koldusopera a* nyári szünet alatt eltűnik a Szabad Színház műsoráról.) Kassák Brecht iránti lelkesedése sokáig visszhang nélkül marad.

Ezt követően, 1957-ben, a szerző halálát követő évben tartanak először Brecht-bemutatót. Ennek oka részint az akkori kultúrpolitikában rejlik, részint azonban minden valószínűség szerint színjátszási hagyományainkban is. Brecht és *a Koldusopera* első magyarországi átütő sikerét az immár legendássá vált 1958-as főiskolai vizsgaelőadás hozta meg, Szinetár Miklós rendezésében. A darabot Blum Tamás fordította újra. Captn Johnny és Tőr Tamás után általa született meg az azóta is népszerű Bicska Maxi név, és ő csinált a színpadon könnyen félrehallható Peachumből Peacockot. Az előadást több alkalommal meg kellett ismételni a Katona József Színházban. A bemutató jelentőségét mutatja, hogy nemcsak napilapok, de folyóiratok is foglalkoznak vele. A Nagyvilág 1958. júniusi számában Kéry László, az augusztusi Kortársban pedig Görgey Gábor elemzi a művet és az előadást is.

Mindketten maradéktalanul elismerik a rendező munkáját. „Minden szó, minden mozdulat veszedelmes kötéltánc az egyértelmű bohózat és fantáziátlan komolykodás fölött... A magyar előadás stílusának kialakítása elsősorban a rendező, Szinetár Miklós érdeme" - írja Görgey. „Látszik, hogy szereti, érti Brechtet, és bátran él a játéknak és agitációnak változatos alkalmaival" - mondja Kéry.

A játékteret emelvény tagolta két részre, mintegy színpadot hozva létre a színpadon, ezzel is fokozza a „brechti hatás sokrétűségét". Díszleteket csak jelzésszerűen használtak, így a szerzői feliratok mellett színhelyjelző táblákat alkalmaztak. Az átdíszletezés nyílt színen történt, rongyos figurák lepték el a színpadot, zenei aláfestés mellett végezve munkájukat. A feliratokat egy unott alak kezelte, aki dolga végeztével lemondóan vagy ingerülten intett a zenekarnak, hagyja már abba a játékot, úgyis minden mindegy.

A rendező szabad folyást engedett a fiatalok játékötleteinek, komédiázókedvének, ami igen lendületessé, pergővé tette az előadást, helyenként viszont túlzásokhoz vezetett. Kéry László egy olyan dolgot ró fel hibaként, amely a későbbi Koldusopera-előadások legtöbbjének is sajátja marad: „Túlságosan rikítónak tűnt fel öltözékében, maszkban és játékban Macheath bandája. Ezek a figurák minden vagányos színezetük mellett is - hivatalnokok." A songok kiemelése és interpretálása általában jól sikerült, és nagy mozgósító ereje volt a felvonásvégek tömegjeleneteinek. A legendás előadásból a szájhagyomány három színész nevét őrizte meg: mindenekelőtt a Leprás Mátyást játszó Bodrogi Gyuláét, a Pollyt alakító Margittai Ágiét és Bicska Maxi szerepében Fülöp Zsigmondét. A korabeli kritika is elismeri Bodrogi elementáris játéköszönét, Margittai szertelen, kirobbanó dinamizmusát és Fülöp Zsigmond eleganciáját, de egyikük alakítását sem tartja hibátlannak.

A színészi játék megítélésében persze nem mindig egyeznek a kritikusok, de például Pásztor Erzsi Peacockné-alakítását egyhangú elismerés illette. „Merész karikatúrát valósított meg, teljesen a darab szatirikus-parodisztikus jellegének megfelelően. A nagyszájú közönségességet ritkán láttuk ilyen mulatságos, túlzásaiban is mértéktartó felfogásban." dicséri Kéry László a színésznőt, aki egyébként az idei győri felújításban éppen negyedszer találkozott a szereppel. Böröndy Katalin Kocsma Jennyje is egyértelmű sikert aratott: „Játékának intelligenciája, énekhangjának kellemetlensége egyaránt figyelmet keltett" - hangzik Kéry László kissé ügyetlenül fogalmazott méltatása.

Az 1958-as előadás legendája máig sem kopott meg. Már csak azért sem, mert az azóta elmúlt huszonkilenc év huszonkilenc előadása közül alig akadt olyan, amelyik hasonló szenzációs sikerrel dicsekedhetett volna. Mihályi Gábor, a SZÍNHÁZ 1978. augusztusi számában, Valló Péter kecskeméti *Koldusopera*-rendezését elemezve még mindig annak a régi sikernek a titkát kutatja: „... úgy hisszük, a fiatalok ösztönösen, némiképp a hályogkovács módjára találtak rá a követendő játékmódra." Mihályi igen tetszetős, sőt szellemes elmélettel hozakodik elő. Eszerint, amellett hogy a minden konvenció ellen lázadó fiatalság „önkéntelenül is ráérzett a fiatal Brecht anarchizmussal kacérkodó, polgárpukkasztó, cinikusan kiábrándult életszemléletére", a rendelkezésükre álló „felnőtt" színháztechnika és „felnőtt" színészi eszközök szűk, azaz elégtelen volta eredményezte a Brechthez hű elidegenítésre épülő játékmódot. Biztos, hogy ebben van igazság, csakhogy időközben két főiskolai vizsgaelőadása is volt *a Koldusoperának* - 1970-ben Békés András, 1980-ban Szirtes Tamás rendezte -, de ezek nyomtalanul hullottak ki színházi emlékezetünkből.

A titok a dokumentumok hiányossága folytán legföljebb csak megközelíthető, de nem megfejthető. A tehetség, a valamit akarás, a világról valamit közölni akarás biztos, hogy a siker összetevői közé tartozott, és ne feledjük, hogy Brecht akkor még újdonságnak számított. Izgalmas volt, titokzatos, valaki, akiről sokáig hallgattak. A főiskolások 1958-as vizsgaelőadása mindenesetre megtörte a jeget. Egymást érik *a Koldusopera*-bemutatók. 1958-ban Miskolcon Horvai István rendezi. 1960-ban három színház is műsorára tűzi. Békéscsabán Csajági János, Debrecenben Pethes György állítja színpadra. Budapesten pedig új színházat avatnak vele, a Petőfi Színházat, amelyet nálunk új műfaj, a musical comedy

otthonának szántak. Az előadás másik érdekessége, hogy a rendező ismét Szinetár Miklós. A kritikák rokonszenvvel üdvözlik az új zenés színházat, és többségükben helyesnek tartják, programadónak tekintik a kapunyitás darabválasztását. Az 1958-as vizsgaelőadással való összehasonlítás, már csak a rendező azonossága miatt is, elkerülhetetlen volt. Az *Élet és Irodalom* hasábjain (1960. okt. 21.) Bogáti Péter és Liebner János értékelése reálisnak hangzik: „Bár néhol a ritmus kárára, de egyértelműen jelentkezik a brechti mondanivaló a nagy- és kisrablók azonosságáról, a tolvaj-, a koldus- és a bankszakma hierarchiájáról. A játék, a kosztüm, a kellék ezernyi ötlete már több, mint egy rendező játékos fantáziájának dokumentációja... Veszített a produkció játékosságából, de nyert az értelmezés világosságában." Liebner János zeneesztéta neve jelzi, hogy a Petőfi Színház nyitóelőadását zenei életünk is fontos eseménynek tartotta. Liebner a *Muzsika* decemberi számában értékeli az előadás zenei részét: „mindenekelőtt visszaállítja az eddigi előadásokban másodrendűvé degradált, szentimentálisra áthangszerelt és puszta betétté züllesztett Weill-songok rangját és becsületét, jórészt az eredeti hangszerelésben és ének-lágékban (bár néha kényszerűségből transzponálva) és zeneileg gondosan kidolgozott, igényes tolmácsolásban, a karmesteri pultnál ez alkalommal debütáló Petrovics Emil hozzáértő irányításával. A kompozícióval adekvát hivatásos zenekar ezúttal lehetővé teszi a múltban mindig elhagyott háromrészes formájú nyitány eljátszását, valamint a rendkívül szellemes operaparódiaként - recitatívókkal, ariosókkal és együttesekkel - végigkomponált harmadik finálé teljes értékű interpretálását is... Blum Tamás fordítása jól érzékelhető, és prozódiailag is hibátlan, bár ennek érdekében sajnos helyenként némileg megváltoztatja a brechti szöveg értelmét és mondanivalóját." A színészi játék minősítésében a zenei kritikusok véleménye némiképp eltérő a „prózaiaktól". Zeneileg, de a legtöbb kritika szerint mindenféle szempontból, az előadás legfőbb erőssége Feleki Kamill csendesen és hidegen kegyetlen Peacockja. Sennyei Vera legendás Kocsma Jennyjét csak Liebner János ítélte helyenként érzelgősnek és hisztérikusnak. Hogy milyen lehetett Agárdy Gábor Bicska Maxija és Domján Edit Pollyja, az a meglehetősen vegyes, ellentmondásos kritikákból nehezen állapítható meg. Mindenesetre Agárdy alakításának egy fontos mozzanatára épp egy bíráló megjegyzés hívja fel a figyelmet: „Az ő Bicska Maxija - kispolgár. Jó alakítás, egy érdekes elképzelés alapján, amely azonban bizonyos fokig erőtlenné tette az alakot." (Hámori Ottó, Film, Színház, Muzsika, 1960. okt. 14.)

A leghevesebb ellenkezést Lorán Lenke Peacocknéja váltotta ki a kritikusokból, csak Liebner János dicséri a szerep zenei részének megoldását.

Talán éppen ebben az esetben ragadható meg minden Koldusopera-előadás egyik alapproblémája, a Brecht-songok előadásmódja, a prózai színészek énektudása, ill. nem tudása. A Brecht-songok zeneileg általában igen igényesek, és egyáltalán nem baj, ha valaki jól énekli el őket. Brecht azonban a szép hangnál, pontos éneklésnél minden bizonnyal fontosabbnak tartotta a kifejezőerőt, a dalban megfogalmazott indulat, alapgesztus pontos tolmácsolását. Példa erre egy sajátos rendezői döntése. Mikor 1924-ben a müncheni Kammerspielében *a II. Edwardot* rendezte, a fiatal Edward szerepét Asja Lacisra, egy a németet akcentussal beszélő lett színésznőre bízta. „Inkább beszéljen akcentussal, de hozza a figurát, mint hogy egy rossz színészt lássak a színpadon, aki kifogástalanul beszéli az irodalmi németet." Ha a szónál előbbrevalónak tartotta a gesztust, a kifejezést, akkor úgy gondolom, érvényes ez a songok előadására is. Ezzel semmi esetre sem szeretném kisebbíteni a Petőfi Színház előadásának érdemét, amely igyekezett zeneileg is igényes produkciót létrehozni. Hiszen *a Koldusopera* zenéje nemcsak lényeges alkotóeleme a darabnak, egyenrangú társa a szövegnek, de sikerének legfőbb titka is.

Az előadás, legalábbis a kritikákat olvasva, beváltotta a hozzá fűzött reményeket. Siker volt. Brechtből ezúttal „sláger lett" - írja M. G. P. néhány évvel később. 1965-ig, Ádám Ottó Madách szín-házbeli rendezéséig, minden évre esik egy vagy több vidéki bemutató. 1962-ben Szegeden Hegedűs László, 1963-ban Kecskeméten Udvaros Béla, Egerben Sík Ferenc (f. h.), Győrött Angyal Mária, 1964-ben Veszprémben Bencze Zsuzsa állítja színpadra a darabot.

A Madách Színház előadása újabb fontos állomása *a Koldusopera* kissé viszontagságos magyarországi útjának. A kritikák alapján - amelyek most mind visszavonják a Petőfi Színház 1960-as bemutatójának sikerét és érdemeit, kivételt képez M. G. P. cikke a Tükör 1965. nov. 23-i számában - Brechtnek végre sikerült gyökeret vernie a magyar színjátszás talaján. „A rendező tudja, hogy közönség nélkül nincs színház. Hiába remekel, ha nem visszhangzik a mű, ha a játék hatása és értelme nem jut el a nézőkhöz. Ezért van Ádám Ottónak százszor is igaza, amikor Brechtet saját színházának hullámhosszára állítja be." Ádám Ottó megpróbált egyensúlyt teremteni a drámaköltőhöz való hűség és színjátszásunk legjobb hagyománya, azaz a nagy színészegyéniségek csillogó játékának érvényre juttatása között. A brechti szellemet sajátos módon főleg a színpadtechnika, a kellékek játszatása révén sikerült megteremteni. Molnár Gál Péter: *Így a színpadon* című írása (Népszabadság, 1965. okt. 30.) érzékletesen ragadja meg ennek lényegét. „Lakodalom az istállóban. A rablóvezér házasodik . . . A bandatagok vaskos meglepetésül a főnök és főnökné esküvőjére ágyat ajándékoznak... Ádám Ottó rendezésében, amely kellemessé tette Brecht kellemetlenségét, kisimította zabolátlanságait, s kedélyessé tette mindazt a pontot a színműben, ahol eddig »undorhatással« dolgoztak, a Madách Színházban most kinyílik a fészer ajtaja, és egy csipkés párnákkal megrakott, szűzi fehéren ékeskedő rézágyat hoznak be a tarkabarka operett-rablók... Amikor pedig ebben a vad, zabolátlan, bizarr környezetben megjelenik ez a nagyon is polgári ágy (a kihűlt szerelmek és a kihűlt lábak szoboremelvénye), akkor egyszerre világossá lesz, hogy hiába süt a romantikus holdvilág, hiába ugrabugrálnak a romantikus rab-lók, hiába a romantikus leányszöktetés, s a hősszerelmes bandavezér hiába forgatja olvatag-érzelmesen a szemét: tisztes polgári érdekházasság kötődött itt."

A kellék tehát relativizálja a színészek játékát, a hangulatot. Ez már valóban nagyon hasonlít Brechthez. Ugyanakkor Ádám Ottó hagyományos dramaturgiai szemléletéről tanúskodik, hogy kihúzott két jelenetet - a koldusok Peacock elleni lázadását, valamint Polly és Lucy második találkozását - mint fölöslegeset, mint ami megzavarja a cselekmény egységét. Brechtnél azonban a cselekmény sohasem halad lineárisan, a kitérők mindig fontos adalékul szolgálnak. Az előadás sikerének és főleg közönségsikerének titka az Ádám Ottó rendezéseire mindig is jellemző gondosan kidolgozott színészi játékban keresendő. A szereposztás parádés: Bicska Maxi: Gábor Miklós, Polly: Psota Irén, Peacock: Pécsi

Sándor, Peacockné: Kiss Manyi, Tigris Brown: Márkus László, Lucy: Vass Éva, Leprás Mátyás: Garas Dezső, Horgasujjú Jakab: Körmendi János stb. A színészek játékának értékelése a kritikusok különböző felfogású szerepértelmezéseinek megfelelően meglehetősen heterogén. A legtöbb kifogás Gábor Miklós figuráját éri, akinek meg kellett küzdenie alkatával és a színészetéről a nézőkben élő előítéletekkel. Psota Irént szinte egyhangúlag végképp vérbeli Brecht-színésznőnek kiáltják ki. Pécsi Sándort többnyire túl kedélyesnek találják, Molnár Gál Péter Márkus László minden eddig látott alakításnál tökéletesebb Tigris Brownját és Kiss Manyi iszonyatosan önző, részeges Peacocknéját emeli ki a szereplők sorából.

Megszületett tehát a magyar *Koldus*-opera, amely vidám volt, sodró lendületű, színvonalasan szórakoztató. A Madách Színház bemutatója után mintha alábbhagyott volna *a Koldusopera-játszás* dühe. Ezután is majd minden évben bemutatja valamelyik, többnyire vidéki színház, de határozottan megcsappant az érdeklődés körülötte. 1967-ben Sík Ferenc ismét megrendezi, ezúttal Pécsett. Az 1970-es szolnoki előadásnak megvan az az érdekessége, hogy Berényi Gábor ezzel gyors egymásutánban a harmadik Brecht-bemutatót tartja. Lukácsy András a Magyar Hírlap 1970. ápr. 12-i számában a „szerző szellemében fogant, szelídítetlen előadás" kapcsán fogalmazza meg a mindenkori Brecht-játszás elengedhetetlen kiindulópontját: „Ha az előadó együttes vagy a rendező nem azonosul olyan hőfokon szellemével, mint ahogy azt művei megkövetelik, akkor csak félszeg és kompromisszumos megoldások születhetnek." Hiába okos és értő egy rendező, kell, hogy ott munkáljon benne az a szenvedély, az az indulat, ami Brecht egész munkásságának lényege.

Az 1972-es kaposvári előadás főleg a rendező, Babarczy László személye miatt érdekes. Ő az, aki kellő nyitottsággal, szeretettel, előítéletektől és közhelyektől mentesen közeledik Brechthez. Bizonyára kevesen tudják róla - nem tartozik a „nyilvántartott" Brecht-rendezők közé -, de ő rendezte eddig a legtöbb Brecht-előadást Magyarországon, meg-előzve ezzel Major Tamást, Iglódi Istvánt, Csiszár Imrét.

Szegeden 1973-ban Angyal Mária, 1975-ben a Déryné Színházban és Debrecenben Petrik József rendezésében kerül színre a darab.

A József Attila Színház 1977-es Seregi László rendezte előadásának egyetlen érdekessége, hogy az 1958-as főiskolai vizsgaelőadás három résztvevője is szerepel benne. Fülöp Zsigmond ismét Bicska Maxiként lépett a közönség elé, Bodrogi Gyula Peacockká öregedett, Margittai Ági Kocsma Jenny szerepét játszotta. Talán Margittai Ágit leszámítva, nem használtak a legendának. Szakmai körökben viszonylag nagyobb port vert fel Valló Péter 1978-as kecskeméti vendégrendezése. A kritika kicsit ingerülten reagált a szellemes, ám rosszul működő díszlet hanghatásaira, a jelmezek színdramaturgiájának zavaros voltára. A rendezői felfogás vitatható érdekessége, hogy pszichológiával tölti fel Brecht egyáltalán nem pszichológiailag felépített alakjait.

1980-ban, kereken húsz év után újabb békéscsabai bemutatót ér meg a darab, Kelemen Pál vizsgarendezésében. 1981-ben szinte egyidejűleg két színházban is műsorra tűzik *a Koldusoperát.* A Nemzeti Színházban Jurij Petrovics Ljubimov vendégként állítja színpadra, az eredeti *Háromgarasos opera* címen, Szolnokon Sándor Pál filmrendező, megmaradva a hagyományos *Koldusoperánál.* Ljubimov rendezése tökéletesen különbözik minden eddigi és ezutáni magyar *Koldusoper*ától. Szándékában, akarásában, mozgósító erejében még leginkább Justus Györgyék 1929-es előadásához áll a legközelebb. Ljubimov nem bajmolódik semmiféle elmélettel, nem próbál meg verejtékes munkával elidegenítési effektusokat kispekulálni - természetes közege a végtelen számú játéklehetőséget kínáló brechti színház.

Indulatos, szenvedélyes, küldetéses művész, aki a műveken keresztül saját mondanivalóját akarja elmondani, és fontosnak tartja, hogy azt meg is értsük. Az általános emberi-társadalmi értékválságról akar szólni, az értékek devalvációjáról, és mélyen igyekszik belénk sulykolni az értékrekonstrukció szükségességét. Ennek érdekében elhanyagolja a történetet, hogy annál nagyobb gondot fordíthasson a songok, finálék megrendezésére, amelyek nyilvánvalóbban hordozzák azt az üzenetet. A figurák mégis szokatlanul élők, elevenek, a színpadon igazi élet folyik, a szereplők fesztelenül kilépnek szerepükből, hogy aztán otthonosan újra visszabújjanak bele. Akinek épp nincs dolga, figyeli a többit, vagy segít öltözni, sminkelni. Mindenki mindig jelen van. A színpad és a nézőtér között intenzív kapcsolat érződik, hiszen közvetlenül nekünk, értünk és ellenünk folyik a játék. Ljubimov igazi népszínházat csinált. A koldusfinálék után, minden felvonás végén, civil ruhás kis öregek jönnek előre a színpadon, és reszketeg hangon zsoltárokból vagy a Bibliából citálnak. A hatás katartikus. Jó lenne visszakapni, visszaszerezni ezeknek a régi, elkoptatott és lejáratott erkölcsi törvényeknek az igazságát, érvényességét. Az előadásról részletesebben szólni azért nem érdemes, mert annak idején sokat írtak róla, többek közötte lap hasábjain is alapos elemzés, ismertetés jelent meg.

Sándor Pál szolnoki rendezése sajnos nem váltotta be sajátos tehetségéhez fűzött reményeinket. A sok jó színészi alakítás ellenére végig nem gondolt, egymással szervesülni nem tudó ötletparádé maradt.

Ljubimov rendezése óta ismét felment *a Koldusopera* ázsiója. 1983-ban Szőke István Miskolcon, 1985-ben Malgot István Kecskeméten, 1986-ban Pinczés István Debrecenben futott neki a darabnak, de egyikük sem tudott saját koncepcióján belül sem olyan erős előadást létrehozni, mint amilyen a Nemzeti Színház produkciója volt.

Az idén három színház is bemutatta *a Koldusoperát.* A Józsefvárosi Színházban Petrik József, Győrben Sík Ferenc és legutóbb a József Attila Színházban Szinetár Miklós rendezésében. Mindhárman éppen harmadszor fogalmazták színpadra ezt a magát igazán nem könnyen adó darabot.

Brecht életművén belül nálunk a *Koldusopera* népszerűsége szinte egyedülálló. Egy meglepő számadat: 1929 óta napjainkig harminchárom *Koldusopera*-előadásról tudunk, míg a következő legtöbbet játszott Brecht-mű, *a Kaukázusi krétakör,* hét bemutatót ért meg. *A szecsuáni jólélek, az Állítsátok meg Arturo Uit!* és *a Mahagonny* hat-hat bemutatóval a harmadik helyen áll. Miért éppen *a Koldusopera?* Mert Brechthez illően ravasz egy remekmű! Magához csalogatja a rendezőt, mert könnyűnek látszik, zenés-nek, kellemesnek. És aztán kiderül, hogy bonyolult és titka van. Akit a könnyű siker csábított, elkedvetlenedik, de akit izgat a titok, az újra és újra meg fogja próbálni.

világszínház

F. A.

Berlini színházi levél

Azt sem tudom, hányan beszélnek Budapesten németül, hogyan sejthetném, vajon hány berlini lakos érti Petőfi nyelvét. De hogy a két szám közé naivitás lenne egyenlőségjelet képzelni, abban bizonyos vagyok. Mégis - vagy talán éppen ezért - Berlinben járva meglepett, milyen őszinte és mennyire folyamatos a magyar színház iránti érdeklődés az NDK szakemberei körében.

- A Magyar Színházi Napokkal kezdődött - számolt be róla dr. Elke Wiegand, az NDK Színházművészeti Szövetségének vezető munkatársa -, azután hoztuk létre azt a munkacsoportot, amelynek feladata figyelemmel kísérni, hogy mi történik a magyar színházi életben, célja az új magyar dráma értékeinek megismerése, közvetítése. Örkényről német nyelvű kiadványt is megjelentettünk, információként és a szakmának szóló háttéranyagnak. (A kiadvány nagyobbik része a Magvető *Párbeszéd a groteszkről* című kötetéből való.)

Valamennyien többször is jártunk Magyarországon. Nemcsak Budapesten, hanem Kaposvárott, Szolnokon is láttunk előadásokat. Valami részünk talán van benne, hogy Örkény után most már Schwajda darabjai iránt is érdeklődnek a színházaink. Kíváncsian várjuk Spiró György Imposztorának Karl-Marx-Stadtban tervezett bemutatóját és a Katona József Színház őszi, berlini vendégjátékát...

Szókratész néptárs a feleségével (A fogorvos Dietrich Körner, Elsa Gruber-Deisterrel)

Az NDK I. Nemzeti Színházi Fesztiválja

Az idén januártól decemberig tart a történelem és a kultúra ünnepe Berlinben: a főváros születésének 750. évfordulóját a szellemi élet minden területén, a művészetek minden ágában fényes eseménysorozat köszönti. A színházi életben a nyitány a január 24. és február 1. között megrendezett Országos Színházi Találkozó, hivatalos nevén az NDK I. Nemzeti Színházi Fesztiválja.

Az előadások száma sokszorosan meghaladja a kijelölt ünnepnapokét: a berliniek egyetlen este négy-hat fesztiválprodukció között választhatnak. Az ünnepi alkalomra kiadott műsorfüzet negyvennél több berlini, weimari, drezdai, schwerini, mecklenburgi, hallei produkcióról ad számot. Az NDK színházkultúrája - amely hagyományosan decentralizáltabb a mienknél - nagyon széles palettán mutatkozik be. A programban klasszikusok és kortársak, drámák, opera- és bábelőadások, fémjelzett sikerek és premierek váltották egymást. Shakespeare éppen úgy jelen volt ezen az országos nemzeti fesztiválon, mint Volker Braun; ugyanazon az estén a Deutsches Theater Goethét, a Volksbühne Rudi Strahlt játszott.

A meghívott külföldi kritikusvendégek sem a látnivalók hiányát, inkább a programok torlódását, a műsorban tapasztalható átfedéseket kifogásolták. A Színházművészeti Szövetségben rendezett szakmai találkozón a rendezőség képviselői maguk is jelezték: az első - sőt a tervezett időpontnál hamarabb megrendezett - országos rendezvény számukra is erőpróba és kísérlet. Ám a szakma elképzelése szerint a jövőben kétévenként sor kerül majd hasonló, országos seregszemlére. S ha a kezdeményezésből valóban hagyomány születik, bizonyára érdemes lesz tovább töprengeni a kiválasztás legmegfelelőbb módszerén, a programok egyeztetésén és a legjobb művészi teljesítmények esetleges díjazásán is.

őszintén szólva, ha elejétől végig kísérhettem volna a fesztivált, beszámolóm - éppen az ütközések miatt - akkor is töredékes lenne. De szerencsémre kollégánk, Ingeborg Pietzsch, a Theater der Zeit munkatársa le is veszi vállamról az átfogó berlini színház körkép megrajzolásának terhét. Beérhetem azzal, hogy az ő szélesebb körű beszámolójának margóján csak négy általam - tehát magyar szemmel - látott, feljegyzésre érdemes előadásról szóljak.

Hermann Sudermann „legújabb" darabja

Sudermann neve csak ma cseng majdnem ismeretlenül Magyarországon. A századforduló idején jó néhány darabját - köztük a *Becsületet, az Otthont, a Rejtett boldogságot* és *a Keresztelő Szent Jánost* lefordították, sőt sikerrel játszották is Budapesten. A legnevezetesebb Sudermann-darabnak, a nőkérdés tárgyalásában akkoriban merésznek ható *Otthon* című melodrámának, Eleonora Duse és Sarah Bernhardt után Budapesten Jászai Mari volta főszereplője. A *Rejtett boldogságról* a millennium évében Ambrus Zoltán írt elemző és nem is túlságosan elmarasztaló kritikát.

De azért Sudermann írásművészetére és magyar fogadtatására is jellemző Ambrus írásának legelső mondata: „Milyen hálás volna ezt a darabot kifigurázni!" Kosztolányi számára Sudermann nem is csak téma, inkább mérték. A többi között Bataille-t, ezt a meglehetősen felületes francia sikerírót és Zsíros Istvánt, a Magyar Irodalmi Lexikonból is kiszorult „dráma-mesterembert" hasonlítja hozzá, bár ez utóbbinál hozzáteszi, hogy Sudermann-stílusban ír, de Sudermann írói ereje és ötletessége nélkül. Egy Fodor Lászlót vesézős bírálatában pedig arra hivatkozik, hogy „ilyen fogástól még Sudermann is tartózkodott volna".

Bár a kritika soha nem kegyelte - Alfred Kerr-rel egy bírálata nyomán gyilkos polémiába is keveredett -, a drámatörténet azért érdeme szerint megőrizte Sudermann nevét. Számon tartja népszerűségét, szerkesztői és színpadi érzékét, és kiemeli, hogy „különös tehetsége volt az új színházi eszmék és témák kiaknázására, oly módon, hogy közben a kommersz színházba járó korabeli közönség ízlését is kielégítse ... Darabjainak óriási népszerűsége segített a közönségnek a naturalizmusra való felkészítésében." (McGraw Hill: Encyclopedia of World Drama.) Tudjuk, hogy Sudermann Ibsen aranyát váltotta aprópénzre, Hauptmannt követte, s bár darabjai nem érték el a Hauptmann-drámák mélységét, erejét, mégis egy időben a Takácsokírójának riválisa is volt.

Csak a legfontosabbat nem sejtettem az íróról: hogy Sudermann ma is játszható. Igaz, néhány évvel ezelőtt a berlini

Volksbühne éjszakai programjában láttam az *Otthon* keresztmetszetét, ez azonban inkább a darab persziflázsa volt, mint felújítása. S bár a katonatiszti családi otthonból a bűnös városba menekülő bukott lány operaénekesi karrierje csúcsán megrendezett diadalmas hazatérésén remekül mulattam - ez azért inkább csak Sudermann *rovására* történt.

Archív anyagokból derült ki számomra, hogy a német nyelvű színpadok azért időről időre ma is kísérletet tesznek még Sudermann kevésbé ismert műveinek feltámasztására is. Azt a nyolcvanesztendősnél öregebb drámát, amely most a berlini Deutsches Theater fesztivál műsorán szerepelt *(Der Sturmgeselle Sokrates),* tíz évvel ezelőtt Bécsben már kiásták egyszer a süllyesztőből. Akkor volt, aki azt állította, hogy Sudermann sem írt soha ennél rosszabb darabot. (Theater Heute, 1977. július.) A bécsi előadás azonban ennek ellenére sikert aratott: a Die Bühne kritikusa szerint a közönség kitűnően szórakozott ezen a „német nemzeti tréfán".

A most látott berlini előadás azonban azt is bebizonyította, hogy ez a színházi világban újra felfedezése után is ismeretlennek számító, 1903-ban írott dráma korántsem olyan rossz, korántsem olyan elavult, mint ahogy a szakma hitte, és mindenképpen több - keserűbb is -, mint egy „nemzeti tréfától" várnánk.

Ellentétben a népszerű Sudermann-drámákkal, *a Sturmgeselle* Sokratesnek (tudtommal) nincs magyar fordítása. Címét egy archív anyagban (szó szerint) „Szókratész, a forrongó cimborá"-nak magyarították. Én magam a következőkben - valamivel szabadabban - a „Szókratész néptárs"-at használom.

„Európa csendes, újra csendes..." Abban a kelet-poroszországi kisvárosban, ahol Sudermann darabja játszódik, már csak egy titkosnak hirdetett, de valójában mindenfelé jól ismert bajtársi szövetség tagjai - helybeli értelmiségiek, nyárspolgárok - ápolják a forradalmi hagyomány nimbuszát és ritualizált szokásrendszerét, a társadalmi érintkezésnek a forradalom által szentesített szabályait. Erre vallanak a körön belüli „titkos" nevek: a Szókratésznek tisztelt fogorvos Spinozával, a rabbival, a helybeli Garibaldival és Giordano Brunóval együtt ábrándozik a visszahozhatatlanul elmúlt forradalomról. Apák és fiúk találkoznak, vitáznak a kisvárosi kocsma különtermében rendezett illegális összejöveteleken. A nemzedékek összecsapását kirobbantó konfliktus jellemzően jelentéktelen: amikor az apa forradalmi öntudatból megtagadja a herceg fogfájós kutyájának keze-lését, az apa foglalkozását folytató fogorvos fiú - segítő szándékból, érdekből - azt teszi, amit egy fogorvosnak (atyja dühével dacolva is) véleménye szerint tennie kell. S hogy az apa szeretetét se veszítse el véglegesen, jutalmul azt kéri, hogy a herceg tüntesse ki - az édesapját.

A népszerű írónak ezt a darabját témája, tartalma is népszerűtlenné tette. Forradalmisága idézőjelbe került, hazafiságát irónia lengi be. Egész szellemisége szemben áll a német nacionalizmussal. Hitler Németországában még a darabban szereplő rokonszenves rabbi és annak bölcs fia is a bemutatás útjában állt. Meglehet, maga Sudermann csodálkozna legjobban, ha azt látná, hogy darabja - Thomas Langhoff értelmezése nyomán - ma voltaképpen az egymást váltó nemzedékeknek a forradalom emlékéhez és a kiürült forradalmi eszmékhez, a konszolidálódott hatalomhoz való viszonyáról szól, és fő kérdése a kompromisszum elkerülhetetlensége, ára, etikája.

A dráma eredeti szövegének ismerete nélkül nem merem eldönteni, vajon Sudermann vagy Thomas Langhoff rendező érdeme a frappánsan ironikus befejezés. (Mentségemre csak az szolgál, hogy a német irodalomtörténetben járatosabb német kritikusok is osztoznak bizonytalanságomban.) Tény, hogy amikor az apa első dühén túl mégiscsak felpróbálja a számára kiutalt medáliát, s az ablakon közben behallatszik a katonazene, lassanként elrendeződnek a fogorvost játszó Dietrich Körner vonásai is: a kompromisszum megköttetett. De csak néhány másodpercre. Mert a zene üteme felgyorsul, hangja felerősödik, már nem andalít, hanem fenyeget, és a fogorvos, akiről ebben a pillanatban már érezzük, látjuk, mennyire megöregedett, hirtelen a melléhez kap. Úgy tépi le a medáliát, mintha a szívét tépné ki a helyéből, majd sebzetten, betegen a fotelbe roskad. Szavak nélkül érzékelteti, hogy meg lehet alkudni - legfeljebb belehal az ember.

A Szókratész néptárs Deutsches Theater-beli előadásának vajmi kevés köze van a közkeletű Sudermann-képhez. Cseppet sem melodramatikus - igaz, erre a történet sem teremt lehetőséget -, még csak nem is naturalista. Az erős, kemény fehér fények, a határozott karakterfigurák és a társadalmi viszonyokat átvilágító, értelmező rendezés inkább a Brechten iskolázott rendezőre jellemző, mint Sudermannra. A jellemábrázoláson kívül a szituációkban is jelen van a hősöknél tisztábban látó utókor iróniája. Telitalálat például a külsőségekre korlátozódó forradalmiság megjelenítése a kocsmai találkozón, vagy a bajtársi szövetség főnökét otthonába váró fogorvos suta igyekezete, amellyel a maga polgári lakását fellobogózza, kidekorálja.

Az együttes játékának megítélésében azért nem érzem magam kompetensnek, mert számomra a nyelvében sem könnyű, de a dialektus használata által tovább nehezített darab előadásakor elsőrendű szemponttá lett a szövegmondás tisztasága. De a címszereplő Dietrich Körner nemcsak ezzel, hanem megélt drámájának intenzitásával, színpadi és személyes létének kortalan hitelével is kivált a többiek közül.

Csingiz Ajtmatov hősei - Plenzdorf színpadán

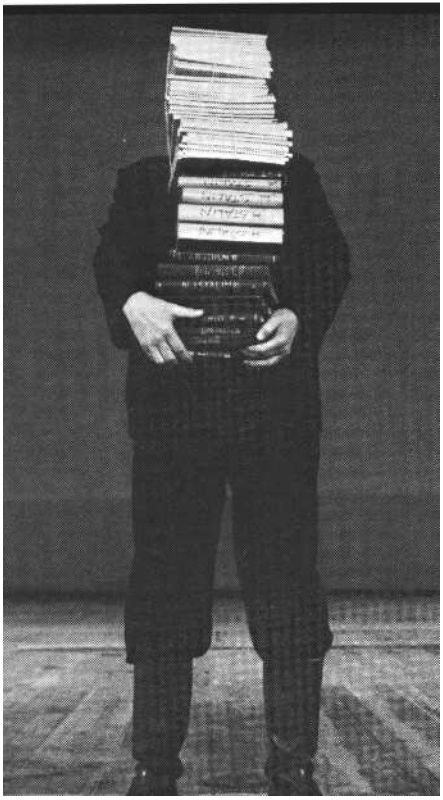
Még ha jóval gazdagabb lett volna is az elmúlt évtizedek szovjet drámatermése, akkor sem hiszem, hogy a színházak - ambiciózus dramaturgok, izgalmas gondolatok közvetítésére áhítozó rendezők - lemondtak volna Csingiz Ajtmatov regényeinek színpadra állításáról.

Az évszázadnál hosszabb ez a nap című regényét is viharos gyorsasággal mutatták be Moszkvában, sőt Vilniuszban és Rigában is, majd még ugyanabban az évben (1983) Budapesten. Az NDK-ban elsőnek a lipcsei színház vállalkozott Georg Kayser rendezésében az adaptált regény bemutatására.

A berlini bemutató tehát *önmagában* nem jelent szenzációt. S hogy mégis azzá lett, hogy a Gorkij Színház előadásaira majdhogynem reménytelennek tűnt jegyet szerezni, hogy a kritikusok egy része elragadtatottan, másik része felháborodva szól az adaptáció merészségéről - ez mindenekelőtt Ulrich Plenzdorfnak köszönhető.

Emlékszem, mikor Berlin színházi életének *Az ifjú W. újabb szenvedései* volt a slágere. Akkor is csak a színháziak belátásának köszönhettem, hogy jegy nélkül bejuthattam a zsúfolt nézőtérre. Ebben bíztam most is, amikor a visszahozott vagy maradék jegyre várakozók népes és türelmes csapatát megkerülve dacolni készültem a pénztár felett függő „minden jegy elkelt" táblával.

Az első meglepetés - a műsorfüzet. Amelynek címlapján az *Egy nap hosszabb,*



Klasszikusokkal - a nép boldogításáért - jelenet Az áttelepülőből

mint egy élet című darab szerzőjeként egyedül Plenzdorf szerepelt, és a megjelölés is - *ősbemutató.* A műsorfüzet mottója viszont már stílusosan Ajtmatovtól való: „Az ember a művészetben a maga legjobb törekvéseinek megerősítését és minden társadalmi és örökölt eszmének ellentmondó gonosz és igazságtalan elutasítását keresi. De ez nem mehet végbe kétely, harc és remények nélkül. Es ez mindig is így lesz. Ezért örökös feladata a művészetnek, hogy az élet bonyolultságáról és szépségéről meséljen az embernek."

A Gorkij Színház, amikor a megszokott „színpadra alkalmazta" fordulat helyett tehát *szerzőként* tünteti fel Ulrich Plenzdorfot, e gesztusával az írón kívül a közönségre is kacsint. Plenzdorf neve az NDK-ban, és különösen az ifjúság körében, sokat ígérő cégére egy színházi produkciónak. Ugyanakkor a színlap az újjáalkotás hangsúlyozásával tudatosan meg is különbözteti, el is határolja az új változatot a regény szövegét és dialógusait maximális hűséggel követő lipcsei adaptációtól. Sőt, talán a kivédhetetlen szemrehányásokat is egyekszik kivédeni: elkerülni, hogy a drámán a többsíkú regény teljességét, gazdagságát kérjék számon.

Plenzdorf drámájának az öreg Kazangap temetésére készülő, a halott koporsójával a sivatagban vándorló társak végtelen zarándokútja a kerete. Ezt megjelenítve s meg-megszakítva rajzolja meg az író a közép-ázsiai homoksivatagban megbújó, isten háta mögötti vasúti kitérőállomás lakóinak mindennapi életét. Hőse ugyanaz a kemény életfeltételek között megedződött, társaihoz és önmagához mindenkor hűséges vasutas, Förgeteges Edigej, akit a regényből ismerünk. De amíg a regényben (és például a budapesti Thália Színház Elbert János és Kazimir Károly alkotta változatában) Edigej magánélete, Abutalip tanító magára maradt felesége iránti szerelme is gazdagon kibontakozott, Plenzdorfot - bár nem tekint el ettől a történettől - a hős személyes és érzelmi konfliktusánál jobban foglalkoztatja a történet társadalmi tanulsága. A hagyományok követéséhez, az emlékek és az emlékezet megőrzéséhez való jog és az ősi szabadságjogoktól megfosztott ember cselekvő ellenállása. Az előtérben Edigejnek a vándorút megpróbáltatásait és Kazangap saját fiának kishitűségét legyőző kitartása áll. Az a belső energia, amely erőt ad ahhoz, hogy a koporsóvivők a hőséggel, szélviharral, fáradtsággal dacolva hurcolják terhüket csak azért, hogy ott és úgy temessék el a falu öregét, ahogy azt az ősi parancs és a szokásjog követeli.

A regényben a hadifogságot követően meghurcolt, emlékeit papírra vető tanító sorsa, letartóztatása figyelmeztet arra, hogy egyesek szemében nincs súlyosabb bűn a tények megőrzésénél, nagyobb veszély a papírra rótt igazságnál. Plenzdorf változatában a történetnek ezt a racionális mozzanatát beárnyékolja és mégis aláhúzza az emlékezetet az emberség lényegeként ábrázoló ősi legenda. Elrabolható-e egy ember legnagyobb kincse - a tudata? Mintha leginkább a megjeleníthetetlen jelképrendszer megjelenítése foglalkoztatná a rendezőket. Kazimir annak idején Eck Imre koreográfiájára és alakítására építve, a sivatagi ember életének társává lett teve színpadi megszemélyesítésével káprázta tott el. Siegfried Höchst rendező ezzel szemben az anya érzéseit tovább hordozó, hatalmas mondabeli madár és az emlékeitől, emlékezetétől megfosztva munkavégző eszközzé silányult ember, a *mankurt* szerepeltetésével feszegeti nagy erővel és szuggesztióval a realizmus határait.

Az előadás művészi erőssége a legendák világát idéző jelképrendszer és a nagyon is földi, politikai (sőt publicisztikus) motívumok diszharmóniájának vállalása, feloldása. A kettő között az élő emberek képzeletbeli világa, Edigej láthatóvá varázsolt álma. Egyedül az űrállomás szovjet és amerikai képviselőinek a földdel folytatott dialógusa tűnik ebben a színpadi változatban is zavarosnak és zavarónak. A színpad felett lebegő, furcsa második szín egyszerűen nem kötődik igazán ahhoz, ami a dráma hőseivel történik.

Hátborzongató, megrendítő viszont az a földhöz ragadtan hiteles jelenet, amelyben Sztálin halálát követően a zárt arcú, szikár fekete ruhás agitátornő ellentmondást nem tűrő hangon ráparancsol az egybegyűltekre: „sírjatok". Az előadás ebbe a közöny falát megingatni képtelen, egyre hangosabban, parancsolóbban megismételt felszólításba és a többiek hallgatásába sűríti a fent és lent feszülő, néma ellentétét, sőt bepillantást kínál a fájdalom és a félelem kavargó örvényébe is. Később erre a jelenetre rímel egy másik: amikor ugyanez a városból küldött káder, ugyanilyen ellentmondást nem tűrő hangon számol be az elkövetett hibákról, szónokol az ártatlanok meghurcolásáról és Berija felelősségéről. Ismét ugyanolyan visszhangtalanul, mint korábban. Amikor pedig Edigej mégis rákérdez az áldozatok, köztük a börtönben meghalt Abutalip sorsára, a rehabilitációra utaló, meggyőződés nélküli válasz nem hidalja át, ellenkezőleg, csak még nyilvánvalóbbá teszi a kialakult, veszedelmes szakadékot.

Siegfried Höchst rendezése mesteri egyensúlyt teremt a szöveg és kép, a látvány között. Ennek az adaptációnak nincs szüksége dal- és táncbetétekre, folklórdekorációkra, de nem reked meg a távoli világ egzotikumánál sem. Színházban vagyunk, és ez a színház - egyetemes. A tágas, üres színpadot csak a nézőtér felé tartó sínpár keresztezi. A homoksivatagot jobbára valamiféle sárga fény szuggerálja a színpadra. Abutalip kihallgatásának látványkeretét, fényűző hivatalosságát csak egy vörös selyemszőnyeg kínálja. Máskor viszont - a mankurt madáranyjának stilizált röptét láttatni - elég a színpadi ég végtelen kéksége. A rendezőnek arra sincs szüksége, hogy bebútorozza a színpadot, nagyon is kevés kelléket alkalmaz, de akkor annak valóban ott kell lennie a jelenetben. A célhoz, az ősök temetőjéhez közeledő, elcsigázott gyászmenetnek spirálisan tekert, áthatolhatatlan szöges drótkerítés szegi az útját. Először csak a színpad hátterében sejlik fel ez a gát, majd a következő képben egyszer csak premier planba kerül. S ez a jelkép a maga fizikai valóságában minden szónál többet mond.

Berlinben a jelek és hírek szerint a színházak, a társulatok egymásnak adják át a legjobbat megillető stafétabotot. Volt idő, amikor a Benno Besson vezette

Volksbühne volt „a" színház, azután hosszú ideig a Berliner Ensemble-be zarándokolt a szakma. Legtovább talán a Deutsches Theater maradt az élen. Mostanában többen mesélték, hogy a Gorkij Színház vállalkozásai keltik a legnagyobb figyelmet. Összjáték dolgában úgy tűnik, hogy a Gorkij Színház társulata még nem éri el a legendás nagy együttesek színvonalát. De azért már az általam legutóbb látott *Száll a kakukk fészkére* bebizonyította, hogy az együttes játékkultúrája magasfokú.

Plenzdorf szokatlanul sokszereplős színpadi kompozíciója valójában nemigen tekinthető igazi színészi seregszemlének. Hiányzik a nagy, hálás szerepek légiója. Ugyanakkor az összjátéknak különleges súlya, szerepe van, például a koporsót cipelők közös fizikai tevékenysége és fokozatos kimerülése során; és elmondható, hogy éppen az ilyen gesztussorokban hibátlan a játék és a koreográfia összhangja. Az együttesből kiemelkedik Klaus Manchen, Edigej alakítója. A szerep is sokrétű, de a színész a maga személyiségével úgy tölti ki a keretet, hogy nem intellektualizálja Edigejt a kelleténél jobban: megőrzi az indulatok és szenvedélyek kormányozta lélek nyitottságát, nyers tisztaságát. A többieknek jobbára egy-egy jelenet adatott csak önmaguk megmutatására. Ebben például az Edigej szerelmét, Zaripát játszó színésznő - Ruth Reinecke -, vagy a mankurt anyját megszemélyesítő Monika Lennartz remekel.

Heiner Müller-felújítás

Több mint negyedszázada annak, hogy az akkor felfelé ívelő pályája elején tartó szerző, Heiner Müller *Az áttelepülő (Die Umsiedlerin) című* drámája a berlini Közgazdasági Főiskola diákszínházában B. K. Tragelehn rendezésében színpadra került. 1962-ben még a Theater der Zeit kíméletes szigorúsággal utasítja el Heiner Müller darabját: szemére veti az író-nak, hogy a társadalmi átalakulás folyamatának főként a negatív oldalát ábrázolja. Szándékát, a mű szintjét azonban nem vitatja.

Tizenöt évvel később a falusi életnek ezt az 1946-tól 60-ig ívelő, epikus krónikáját, az akkor már az egész német nyelvterületen híres, a világ számtalan országában játszott szerző korai darabját *Parasztok* címmel mutatták be a Volksbühnében. Ernst Schumacher professzor a Berliner Zeitungban közölt kritikájában meg is ideologizálta: tizenöt év után már nem az áttelepülő Anna Niet alakja jelenti a történet középpontját, hanem a falusi osztályharc próbatételeit kiállt parasztság. (1976. VI. 13.) Amikor B. K. Tragelehn 1985-ben újra találkozott Müller darabjával, mégis visszaállította a mű korábbi címét, és az NDK Nemzeti Színházi Fesztiválján a drezdai előadás címe: *Az áttelepülő, vagy az élet falun.*

„Néhányszor már megpróbáltam önmagamról írni, de talán mert nem tűnt számomra elég fontosnak, rendszerint nagyon hamar untatni kezdett" - vallotta be szokatlan nyíltsággal Heiner Müller. E kijelentés igazát kár firtatni. Tény, hogy drámaíróként kezdettől a történelmi folyamatok és társadalmi struktúrák természete foglalkoztatja, és az ember is mint politikus lény, mint ideológiák hordozója és képviselője kerül bonckése alá.

Az áttelepülő is folyamatosan, történelmi mozgásában vizsgálja a falusi élet változásait. Nyitójelenete a nagy történelmi fordulópont: a földosztás, a háborút vesztett ország parasztságának első győzelme. Már ebben a kiemelt fontosságú expozícióban világossá válik, hogy Müller kerüli még azt az ezeréves vágyból sarjadt pátoszt is, amely például a magyar Sánta Ferenc rokon jelenetét, a *Húsz óra* földosztást - idéző fejezetét átforrósítja. *Az áttelepülő* nyitánya a híradók hitelességével tudósít. Az egyes ember, a földhöz juttatott paraszt az író számára csak annyira fontos, amennyi-re ez történelmi szerepéből következik. Ugyanakkor tudatában van annak, hogy az átalakulás nem lehet zavartalan, hogy az osztályharc naponta ismétlődő drámákat robbant ki, s azok által zajlik, s így a történelem folyamatosan kínálja a drámai jelenetek témáját, lehetőségét. Heiner Müller jobbára ezekből komponálja meg a maga jelenetsorát.

A beszolgáltatás kötelezettsége sem szempont vagy jól-rosszul alkalmazott rendszabály, nem szavakban jelenik meg a színpadon, hanem egy a padlás lesöprésébe belekeseredett, utolsó lovát védelmező parasztember végső összeomlásában, öngyilkosságában. Tragédiájának megrendítő hatását fokozza a felemás visszhang. Míg sorstársai értetlen döbbenettel fogadják, a falu társadalmának lelkes vezére azt hányja az áldozat szemére, hogy így aztán a legjobb állam-hatalom is hosszú távon tehetetlenné válik, ha *a* nép egyszerű gyermeke, aki-nek javát akarja, a háta mögött felakasztja magát. A dialógusokból nyilvánvaló, hogy Müllert ugyanaz foglalkoztatja, mint a korszak politikusait: hogy ki a kulák a faluban, milyen szerepet játszik és játszhat a mezőgazdaság átalakításában az államhatalom, vagy hogy hogyan változik „puha tenyerűvé" az a parasztból lett polgármester, aki elszakad korábbi osztályos társaitól.

A dráma tizennégy jelenete epikus láncba rendeződik: a főbb szereplők - szegényparasztok, kulákok, káderek, világmegváltó ifivezetők és az életet élvezni siető leányok - az események rendjében lépnek át egyikből a másikba. Velük történik a történelem. Sorsukra figyel Heiner Müller, egyéni arculatukra kevésbé. Figuráit az író, különösen

Íme - az élet falun (B. K. Tragelehn rendezése)

korai drámáiban, általában nem belülről, hanem megfelelő rálátással, kívülről - a társadalmi fejlődés irányának tudatában, s azt mérceként alkalmazva - ábrázolja. Ez a hadifogolytábor ötesztendei nőhiányáért sürgős kárpótlást kereső mozgalmi káderre és a parasztoknak világmegváltó naivitással gyors kultúrát, klaszszikus olvasmányokat kínáló FDJ-s fiatalokra egyaránt vonatkozik. Müller felsorakoztatott portréi ennek ellenére hitelesek, karikatúrái szellemesek; de a lélekrajzon, az empátián alakuló azonosulásról le kell mondania a nézőnek. 1976-ban a Volksbühne előadásának kritikusa megdicsérte Heiner Müllert és a rendezőt, hogy nem elvont példaképeket, hanem a falusi forradalmi változások ellentmondásos folyamatának *valódi* szereplőit állítják reflektorfénybe. Ma már mintha ezen is túl lennénk: a széles látószögű objektívvel fotografált modelleket, kívülről mozgatott figurákat egy ideig élénk, később azonban már némileg lanyhuló érdeklődéssel követjük.

Ami a falu közös történetén kívül és túl esik - Fondrak feneketlen söröshordószomjúsága, a kommunista Flint házasságának válsága - valójában nem hordozza, inkább csak színezi, motiválja az író politikai mondanivalóját. Amit viszont sokszor frappáns, gyakran aforisztikus megfogalmazásokkal egyénit. Igaz, ezek egy része ma már nem érv, hanem inkább történelmi dokumentum; mégis, most is sokszor átfutott a nézőtéren a helyeslés, a ráismerés moraja a tegnap még merész, kényes kritikai megállapítások, ma is érvényes következtetések hallatára. A közönség ma is készséggel nevet például a vizet prédikáló, bort ivó káderek, bürokraták rovására. A drámai és komikus mozzanatok éles váltása önmagában mégis kevés ahhoz, hogy a majdnem négyórás előadás feldúsított mikrocselekménye teljességgel betöltse a kereteket. Így azután a felcsillanó irónia és a felszikrázó drámaiság ellenére is néha túlságosan hosszúnak tűnik az előadás. Elképzelhető azonban, hogy az a német hallgató, akinek a dialektusban zajló párbeszédek és költői erejű jambusok nem nehézséget, hanem élvezetet okoznak, nem osztja ezt az aggályomat. Mert a vendéglátó berlini közönség kitartó tapssal, hálásan ünnepelte a drezdai művészeket. A szerzőn kívül elsősorban a színpadon Brechtre emlékeztető maszkban megjelenő Tragelehnt, aki régóta Heiner Müller egyik legszorosabb színházi munkatársa. S aki most is a szöveget szolgáló alázattal állította színpadra a drámát. Mert kétségtelen, az előadás történelmi hűséggel, híradó-hitelességgel idézi fel a korabeli falugyűlések hangulatát, és a rendező jó érzékkel állítja előtérbe az emberi kapcsolatokban felszikrázó indulatokat is. Hasonlóképpen hiteles a polgármester otthonának feudális atmoszférája, ahol a szöveg apró mozzanatai, utalásai mögül bontakozik ki a férj és a feleség közötti valódi kapcsolat.

Tragelehn a közönség figyelmének megtartására tudatosan igyekezett kiaknázni a látványlehetőségeket is. Az óriási üres térben hol biciklit, hol motort, hol autót ereszt a színpadra. Az én ízlésvilágomtól meglehetősen távol vannak a rendezés itt-ott alkalmazott naturalisztikus eszközei. Megvallom, még a minden színpadon felgomolygó tömjénfüstöt és a már-már kötelező nyílt színi vizelést sem érzem a modernség jelének. De elismerem, hogy a közönség ezúttal is láthatóan jól szórakozott például a színpadi sörvedelésnek azon a végtelen szertartásán, amely engem a sokadik korsó után már nemcsak idegesített, de a hős elállatiasodásának látványával párhuzamosan taszított is.

A hatalmas apparátust felsorakoztató darab negyvenhét szerepének, szereplőjének rangsorolása helyett fontosabbnak érzem, hogy vitába szálljak azokkal, akik - részben az általam is felsorolt fenntartások alapján - fölényesen elutasítják Heiner Müller életművét, és nem találják, pontosabban nem is keresik drámai helyét a magyar színházi életben. Nem kétséges, hogy Heiner Müller jellegzetesen német szerző, szikárabb, politikusabb, ideologikusabb annál, mint amihez a magyar közönség hozzászokott. De még ez a negyedszázaddal ezelőtt született, par excellence politikai színmű is kifejez valami lényegeset és időállót a parasztság és a hatalom viszonyáról s a forradalmi, társadalmi változásokról és azok kísérő jelenségeiről, a nők ellentmondásos helyzetéről. Erőteljesen mutatja be az érdekellentétek okozta személyes konfliktusokat, földhözragadt álmok és naiv illúziók összecsapását. Valószínű, hogy az írónak nem is ezzel a darabjával kellene utat törni Magyarországon, mégis, minden Heiner Müllerrel való találkozást sürgető alkalomnak érzek az illetékesek - rendezők, dramaturgok - lelkiismeretének és figyelmének felkeltésére.

Weimari Vízkereszt, vagy „Amit akartok"

Shakespeare komédiájának eredeti címe elsikkadt, lerövidült: a weimari Nemzeti Színház produkcióját - ki tudja, mi okból - *Amit* akartoknak hirdeti. Az előadás nem olyan jó és nem olyan rossz, hogy érdemes lenne a nemzetközi visszhangra. Amiért mégis megemlítem, az az NDK-ban zajló, de mindenütt létező, ismerős polémia. A szakmai közvélemény egy része ugyanis a weimari premier után felhördült: Goethe városában különös szentségtörésnek számít ilyen könnyed, léha, zenés Shakespeare-produkciót létrehozni. Mások - például Dieter Kranz kritikus - a tiltakozás ellen tiltakozik. Szerintük itt az ideje, hogy az ünnepélyes, múzeumi hangulatú Shakespeare-előadások unalmas sorát megszakítsa egy-egy telt házakat vonzó, jókedvű és fiatalos Shakespeare-előadás. Többen örültek annak, hogy végre egy Shakespeare-t játszó német társulat is hajlandó a színpad és a nézőtér közös játékára. Az előadás hívei a produkció minden giccses elemét - például a nejlonoszlop mellé szorult fehér gipsztevék látványát! - hajlandók voltak megbocsátani a Violát és Sebastiant játszó Axel Wandtke kedvéért. Én magam nem láttam, de úgy tudom, már korábban és másutt is történt kísérlet az ikertestvérek szerepének összevonására. Mészáros Ági és Gábor Miklós 1947-es nemzeti színházi párosát követően a Vígszínházban Ruttkai Éva is vállalkozott a duplafedelű játékra. Csakhogy nem mindegy, hogy Viola játssza Sebastiant vagy fordítva: hiszen a dráma cselekményének nagyobbik részében egy fiúnak öltözött lányt látunk és hallunk. A színészi produkció középpontjában mindenkor az álöltözet követelte szerepjátszás áll: a történet és a főszerep arról szól, hogy a kényszerűségből, taktikából *fiúruhát* öltött *lány* hogyan hódítja meg s hogy igyekszik elhárítani Olívia nem akart szerelmét.

A weimariak előadása viszont többszörös csavart követel: ezúttal egy *férfi színésznek* kell folyamatosan eljátszania, elhitetnie, hogy hogyan viselkedik egy fiújelmezbe bújtatott lány, amikor fiúnak akar látszani. Axel Wandtke kettős szerepét azonos kosztümben, maszk nélkül játssza. Kizárólag a színpadi koreográfia, a színész fejtartása, mozdulatainak stílusa, jellege érzékelteti, hogy Violát vagy Sebastiant látjuk. A tökéletes testi-

lelki koncentrációt követelő váltások az utolsó felvonásban, a két testvér egyidejű megjelenésekor, azután olyan színészi bravúrt követelnek, hogy a néző csak kapkodja a fejét: lehet-e egyetlen torokból két szólamban énekelni, csakis a gesztusok által személyiséget cserélni? Vagy valójában már nem is két embert, hanem egy testben két lelket látunk? Megvallom, már-már hajlamossá lettem arra, hogy a színpadi skizofréniának ezt a szinte természetellenes bravúrját valamiféle alkati, pszichés aberrációval magyarázzam, amikor kiderült: a színész az NDK egyik lagrangosabb koreográfusának és híres balerinájának a fia, aki az anyatejjel szívta magába a mozdulatok kifinomult nyelvének expresszív erejét.

A közönség egyébként remekül szórakozik Böffen Tóbiás és Keszeg András humorán, Malvolio felsülésén és a shakespeare-i cselekményt megmegszakító dal-betéteken is. A Szirtes Tamás Shakespeare-előadásaira emlékeztető oldott hangulatért, a verbális humort kiegészítő színpadi ötletekért nemcsak Budapesten hálásak a súlyosabb Shakespeare-produkciókba belefáradt nézők. Az előadás mélyebb, mához szóló mondanivalóját csak a kritikusok keresik - nem túl sok eredménnyel. Mert én a magam részéről készséggel elfogadnám a karikaturisztikus stílusban elrajzolt jelmezeket, a herceg pulóverét és Böffen Tóbiás cowboy-kalapját, Malvolio frakkhatású bőrzakó-ját, a világoskék üvegdobozokból szerkesztett színpad mélyében eljátszott strand-jelenetet és a színpadi szállítóeszközként alkalmazott gyerekkocsit is, ha érezném az ötletparádé rendező elvét s a mögötte feszülő gondolatot. Ennek híján azonban a legfrappánsabb részek sem állnak igazán össze, és bár a rockstílusú számok, a brechti mintára szabott songok és az operaáriaként előadott sanzonok mulattatnak - Shakespeare komédiáját ezúttal csak a rendezői show-műsor ürügyének, keretének érzem.

A joggal vitatott hűtlenségre a weimari rendezőpárosnak, Peter Schroth-nak és Peter Kleinertnek azonban két mentsége is van. Az első: úgy tűnik, hogy a rendelkezésükre álló társulattal hagyományos stílusban legjobb esetben is csak korrekt előadást hozhattak volna létre, nagy színészegyéniségek híján nemigen kelthettek volna a Vízkereszttel szenzációt. Így azonban, a divat hullámait megnyergelve, legalább széles nézőrétegeket vonzottak be a maguk Shakespeare-meséjéből eredeztetett színpadi társasjátékába. A *Kiss me Kate nem A makrancos hölgy, a West Side Story* nem *a Romeo és Júlia;* miért kellene éppen *az Amit* akartoknak ragaszkodnia a *Vízkereszt* világához?

Az előadás másik, számomra lényegesebb mentsége, indoka és legnagyobb művészi eredménye is - amiről már szóltam -, hogy a frappáns szereposztás lehetőséget adott Axel Wandtke elképesztő lélektani és koreográfiai bravúrjára. Es ez az egyszemélyes színészi produkció a maga színpadi tökéletességében voltaképpen még arra is alkalmas, hogy alátámassza, sőt megideologizálja magát az előadást is. Az antik és a Shakespeare-színház örökségét is idéző, nemeken túli szerepcsere az uniszex korában talán mégsem pusztán színházi fogás, hanem a nemek társadalmi szerepeit elválasztó merev határvonal megingására, a szerepek elbizonytalanodására figyelmeztet.

Londonban nemrég azon vitáztunk, kortársunk-e ma még Shakespeare? A weimariak igenlő válasza talán nem a legmeggyőzőbb, de mindenesetre elég harsány. Bizonyítja, amit azért eddig is tudtunk, hogy kortársaink is sokfélék lehetnek.

A következő számaink tartalmából:

Vinkó József
Egy drámaíró vallomásai

Lengyel Menyhért:
Életem könyve

Nánay István:
Fortinbras nélkül

Csizner Ildikó:
A visszafeleselő századelő

Kerényi Ferenc: Szót kér a néző.. .

INGEBORG PIETZSCH

Új drámák és rendezések az NDK-ban

Körülbelül két esztendővel ezelőtt kíséreltem meg a SZÍNHÁZ-ban, hogy szűkre szabott terjedelemben beszámoljak az NDK színházi életében lévő legfontosabb fejlődési tendenciákról. Erre a cikkre alapozva az itt következő híradásban az elmúlt két évre szorítkozom. Ismételten megpróbálom - szükségszerűen nagy vonalakban - a legfontosabb színházi eredményeknek, egyes személyiségek fejlődésének és az említett időszak legjelentősebb drámai műveinek ismertetését. Ezen túlmenően utalni szeretnék egy a Nagyvilág 1986. januári számában a minden bizonnyal legjelentősebb rendezőnkről, Alexander Langról megjelent esszémre.

Mindig bonyolult a művészetben jelentkező új áramlatokat időponthoz rögzíteni: az átmenetek folyamatosak, és csupán akkor lehet tendenciacélokat felfedezni, és azoknak gyökereit kutatni, amikor egy egész sor, lényegében rokon vonásokat tükröző művészi alkotás született. Egy idő óta az NDK színházaiban egy szélesedő áramlatot fedezhetünk fel, amelyben a metaforikus beszéd, képszerűbb, asszociatívabb kifejezés a színház művészi eszköztárának egészében jelenik meg. A drámaírásban ez a kezdődő drámairói generációváltásban mutatkozik. Egyfelől a háború utáni első írógeneráció egyre erőteljesebben kér szót; másfelől egy viszonylagosan stabilizáltabb korszakban született fiatal drámaírók ragadnak tollat.

A központi téma még mindig az antifasizmus és a háborút követő időszak. De kritikusan szemlélik a humanitás és a modern technológia közötti problematikus kapcsolatot.

Az utóbbi idők egyik legkimagaslóbb darabja Heiner Müller *Képleírása* (Bildbeschreibung). A forradalom és a háború megakadályozásának kérdése kapcsolódik össze a darabban. Müller szövege szorító és szorongató. A *Képleírás* mono-lóg: félelem, hogy egy atomháború el-pusztítja földünket és az ez elleni szem-beszegülés. Az író egy szegényes vegetációjú tájról ír: egy ház, egy asztal, székek, fák és egy férfi, egy asszony és a madarak dominálnak. „A férfi és nő a szerelem és a halál horizontján találkozik. Müller a

jelenkor szélsőséges ellentmondásaiból kiindulva formálja meg a jövő lehetőségeit, a halál és a pusztítás lexikájával igen szűkös és nagyon leegyszerűsített utó-piát ír, fenyegető meteoráktól megfélemlített világot teremt - az atomháború által tönkretett világot ábrázolja, de ismét sikerül neki ezekbe a metaforákba a reményeit is beleírnia." - így ír Gregor Edelmann, a berlini Henschelverlag belső, kiadói anyagában.

Heiner Müller darabjai mindig kísérleti színházi megoldást követelnek. Ez vonatkozik korábbi darabjaira is, mint például a *Csata, a Traktor, a Feladat, a Cement* vagy *a Gudlingra* éppen úgy, mint *a Képleírásra, a Medea-anyagra* vagy a *Volokalamszki országút I. és II-re* (ez utóbbi a Theater der Zeit 1986/2-es számában jelent meg). Az utóbb említett kétrészes darab Alekszandr Bek regényének motívumaiból épült, témája az 1941-es Moszkva körüli harc. Mindkét darab tandráma jellegű: az elsőben egy szovjet parancsnok agyonlövet, illetve agyon kell lövetnie egy katonaszökevényt, hogy az egységét megmentse. A másodikban ugyanez a parancsnok egy szélsőséges helyzetben megsérti azt a hadijogot, amelyre felesküdött. A *Volokalamszki országút I.* a pacifizmus lényegéről és veszélyéről, a második tandráma a szükséges anarchizmusról szóló vita. Müller így fogalmazza meg a kérdést: „A hatalom képes kell legyen arra, hogy saját törvényeit megváltoztassa és azokat érvénytelenítse, ha a helyzet úgy követeli." Ez a probléma most is igen lényegesnek tűnik: függetlenül attól, hogy a *Volokalamszki országút J.* Kleist *Homburg hercegének* klasszikus alaphelyzetét ragadja meg: a törvénnyel ellentmondásos önhatalmú cselekedetet. Müller mindkét darabban ismét a beszédre, a szövegre szorítkozik, továbbá nem ábrázolja a csatát, hanem metaforákat, képeket, jelképeket használ, és „kórusos" beszédet követel, hogy azáltal az általánosítható problematikát érthetővé tegye.

A Volokalamszki országút 1-et már bemutatták. Alexander Lang Berlinben, a Deutsches Theaterben, s a Moszkva körüli csatáról szóló Johannes R. Becher: *Téli csata* című versét a Müller-szöveg elé helyezte. Az író utasításának megfelelően „kórusosan" beszéltette a két ülő szereplőt, akik mintegy válaszolnak az akkori eseményeket felidézve. Az igen tényszerű, józan, nem patetikus előadást a második színész időnként megtöri lelassított beszédmódjával. Ezáltal valamiféle visszhanghatás keletkezik, a második katona lemaradását, utánafutását, nagy fáradtságot és nehézségeket jelezve. A Becher-költeménnyel való szövegösszefüggés további jelentést kölcsönöz Müller szövegének. Míg Müllernél a második világháború kérdéséről a győztesek beszélnek, addig a Becher-költemény a legyőzöttek magatartásáról és viselkedéséről szól. A *Téli csata* is a második világháborúban feleslegesen elpusztított erőkről szól.

Háború, anarchia, erőszak, pacifizmus, bukás, fenyegetettség, de a remény is mindig ott rejlik Müller provokatív műveiben. Ez jellemzi Shakespeare *Titus* Andronicusának (szabad) átdolgozását is, amely Müllernél a *Titus Fali of Rome anatómiája egy Shakespeare-kommentár* (Anatomie Titus Fall of Rome ein Shakespeare-kommentár) címet kapta. Erőszakos, brutális szöveg, amely eddig az NDK-ban nem került színpadra.

Peter Hacks, aki mindenekelőtt szellemes vígjátékaival *(Ádám és Éva, Amphitryon, Moritz Tassow, Omphale, Beszélgetés a Stein-házban* [magyarul *Lotte* címen játszották]) vált ismertté, most *Fredegunde* címmel írt ismét igényes komédiázó művet. A cselekmény Párizsban, a francia királyi palotában, 567-ben játszódik. Három király tart igényt az országra, kettő közülük felesleges. Feleségeik összeesküvésekkel, cselszövésekkel és gyilkosságokkal harcolnak férjeik hatalmáért. Fredegunde a legokosabb és legfelvilágosultabb. Egy női Machiavelli. De éppen kiemelkedő értelme okozza bukását. Cselszövései és gyilkosságai - mint bebizonyosodik - értelmetlenek voltak, mert a királyok, a hatalmasok legalább a zabálásban és az ivászatban - rövid időre - szövetkeznek, és Fredegunde minden erőfeszítése ellenére se lesz király a férjéből. A hatalomért való harc sokkal erőteljesebben folytatódik.

Ezt a mindenekelőtt nyelvileg szipor-kázó komédiát majdnem egy bűnügyi cselekmény vonásai jellemzik, mindenesetre filozófiai szándékkal. Úgyszólván nyelvi csemege, szellemes, de szándékosan cinikus és kegyetlen is.

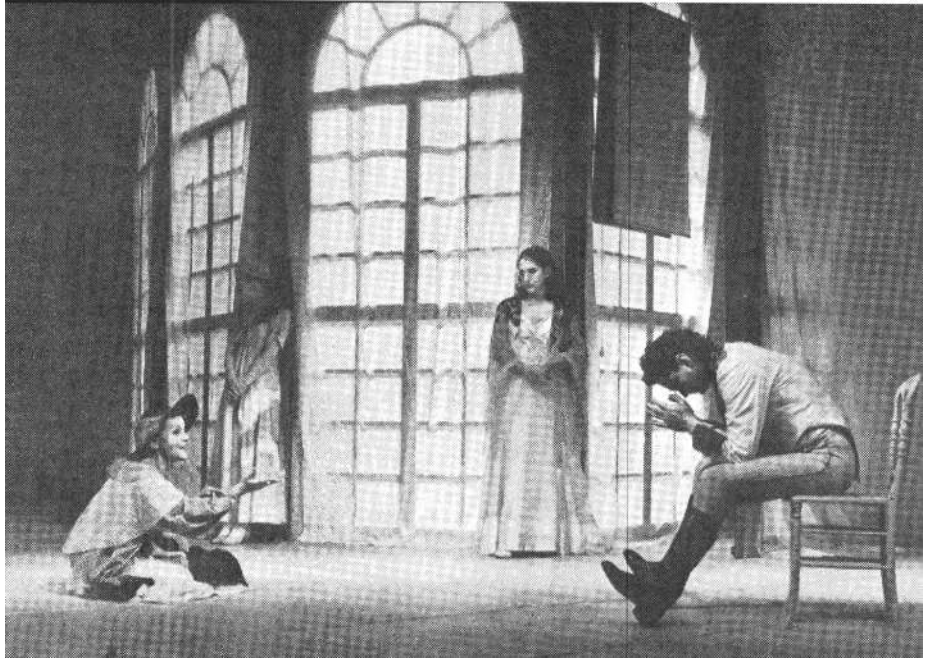
Egyik legjelentősebb írónk Volker Braun *(A nagy megbékélés, Tinka, Schmitten, Hinze és Kunze)* lírájában és drámáiban - kevés kivétellel - majdnem mindig kritikusan ábrázolja az NDK-beli valóságot. Legutóbb *a* Nibelung-anyagot dolgozta fel, hasonló címmel. A három egységre tagolt darabban a cselekmény időben egyszerre játszódik a mitikus világban és a második világháborúban. Braun tudatosan másolja egymásra a Nibelungok hun birodalombeli lemészárlását és pusztulását a hitleri Németország pusztulásával. Kriemhilde történetét a számtalan német romeltakarító asszonyéhoz hasonlóan ábrázolja. A darabban nyilvánvalóvá válik a mindenkori történelmi uralkodók manipulációs mechanizmusa.

A fiatalabb drámaíró-generációról általában elmondható, hogy erőteljes konfliktusokat keresnek, s a társadalmi valóságot differenciált vonásokkal ábrázolják. Mindez kísérletező kedvű drámai művekben, a darabok nyílt szerkezeté-ben és a szcenikai és nyelvi metaforákban jut érvényre. Ehhez a nemzedékhez tartozik: Christoph Hein, *AhQ igaz története* című darabját a Deutsches Theater mutatta be ugyancsak Alexander Lang rendezésében; Georg Seidel *Jochen Schanotta* című darabjával. Rajtuk kívül jelen-tős írók: Heinz Drewniok, Jochen Berg, valamint Uwe Seager.

A Jochen Schanotta (amelyet a Berliner Ensemble mutatott be sajnos kevéssé sikerült előadásban) címében a főhős neve szerepel. Jochen Schanotta egy kívülálló, aki elszökik az iskolából és a szülői házból; a nyolcvanas évek Edgar Wibeau-ja (Ulrich Plenzdorf sok színházban játszott *Az ifjú W. újabb szenvedéseire* utalva). Ez a Schanotta egy lánnyal járja az országot. Sehol nem marad hosszú ideig, egyetlen üzemben sem tart ki, nem akar és nem tud beilleszkedni. Fantáziadús fickó, erőszakos, kételkedő, nem sokat törődik a társadalomba való beilleszkedéssel. A darab végén katonának hívják be. A kérdés nyitott marad: vajon hogyan viselkedik majd a hadsereg környezetében.

Heinz Drewniok, az egyik legfiatalabb drámaíró, többnyire kevés szereplős „kis" darabokat ír, mint legutóbbi színműve is, *a Jelenetek a Thüringiai erdőből.* Furcsa történetei Mroekre és Rózewiczre utalnak vagy Beckett-re emlékeztetnek, mint például a most jó néhány NDK-beli színházban sikeresen műsoron lévő darabja, *a Ha Georgie jön.*

Jochen Berg elsősorban klasszikus témák adaptációival foglalkozik; Uwe Saeger történetei pedig az NDK hétköznapjait elevenítik fel, gyakran vezeti a nézőt egy termelő üzembe, ahol erőteljes (és erőteljesen elmondott) konfliktust ábrázol a munkaterületről, amely aztán visszahat az ember magánéletére, mint például *a Bűntől távol* című darabjában (amelynek Lipcsében volt az ősbemutatója, majd a Berliner Ensemble-ban tűzték műsorra).



Goethe Stella című darabja Alexander Lang rendezésében

Albert Wendt munkáit - aki először hangjátékokat írt - igen sajátos költőiség jellemzi. Egyaránt ír gyermekeknek és felnőtteknek, és sok darabjában nemcsak a korhatárokat, hanem a műfaji problémákat is feszegeti. A legutóbb bemutatott *Madárfej* című darabja is színpadra kerülése előtt hangjátékvolt. A darabban egy paraszt az erdőben egy félig megfagyott fiatal madarat a sapkája alá tesz, megmenti az életét, de éppen ezzel a humánus tettével kerül szembe azzal a törvénnyel, amelyet a királyságban - ahol él - éppen kibocsátottak. Így például vonakodik a felsőbbség előtt levenni a sapkáját - vétséget követ el, amelyért majdnem az életével fizet.

A darab mese, paraboliszticus vonásokkal. Wendt szellemes, kiélezett, igen költői nyelven ír. Darabjai rövidek, de mindig rendkívüli helyzetekben megnyilvánuló hibás emberi magatartást vizsgál. Néhány ilyen meseszerű témájú darabját a gyerekszínházakban is előadják, siker-rel, mert a cselekmény menete érzelmileg feszülten hat.

Ugyanezek állapíthatók meg két másik íróról, akiknek darabjait gyerek- és ifjúsági színházakban egyaránt bemutatták, vagy mára műsortervekben szerepelnek, de ezek a darabok a felnőttközönség előtt is megállnák a helyüket.

Ilyen például Hans Ostarek *Don Quijote-verziója,* amelyben a tragikus alakú lovag meg sem jelenik. Ennek oka, hogy a lovag már halott. De öten, akik ismerték őt, eljátsszák életének fontos epizódjait. S ezzel nemcsak a „fantaszták"-ról, az „őrültek"-ről való véleményük változik meg, hanem a játékon keresztül saját bőrükön tapasztalják a művészet hatását. A végén felismerik, hogy Don Quijote egy „előre álmodó", utópista, jó ember volt, akinek kora társadalmi visszásságaival ellentétbe kellett kerülnie.

A másik darab Elifius Paffrath meseparabolája, az *Ördögi Károly* mese- és mondavilágunk hagyományos elemeit és cselekményeit felhasználva egy katona sorsán keresztül a felismerés rossz útját ábrázolja: a katona a háborúból megérkezve, tapasztalatlan a hatalom gyakorlásában, kudarcot vall, elfogadja a valóságot, és az utópiát mint reményt megőrzi.

Az itt említett valamennyi gyerekdarab mind többet tükröz, mint egy gyermeki vagy akár kikerekített világot. Valamennyi mese vagy történet hátterében filozófiai gondolatokat találunk. Az olyan problémák, mint a hatalom gyakorlása vagy az egyén beilleszkedése vagy lázadása, a társadalmi utópiák kérdését vetik fel. Természetesen a gyerek- és ifjúsági színházak tradicionális befogadási folyamata ezzel az új fejlődéssel még nem tart lépést.

Az NDK-beli drámairodalom legelőremutatóbb és legérdekesebb jellemzői hasonlóképpen elmondhatók a legjelentősebb NDK-beli színházi rendezésekre is. Név szerint Alexander Lang rendezéseire. A Nagyvilágban megjelent Langról szóló írásomra való ismételt hivatkozással most Lang legutóbbi munkáira szorítkozom, megkísérlem ennek a színházcsináló rendezői munkának néhány elemét átfogni. A megvalósult rendezések menetében kiolvasható program van: a német történelem és irodalom (mindenekelőtt az elfelejtett irodalom) és a nőprobléma fejtegetése.

Lang ezeket a kérdéseket a társadalmi tapasztalatok gyújtópontjában, de a színház művi világán keresztül idegeníti el, a néző szokatlan módon és esztétikailag megnyerően új szemléletet alakíthat ki a (látszólag) ismerős témák új összefüggéseiből.

Lang politikus színházat akar. Ezt pedig a mű és a kortárs közönség közti állandó közelítésben keresi, dialektikus viszonyváltozás, amely az együtt gondolkodó, együtt alkotó nézőt feltételezi. Eközben Lang a hagyományos alapmintákat mellőzi, megkérdőjelezi a műhöz való hűség fogalmát, és „perventálja", ha az nem az író pontos elemzését, művének és korának megértését, hanem az egyszer már megtalált megvalósításhoz való ragaszkodást jelenti.

És ahogy mondják: létrejön a színház művi világa (különben az olyan médiáknak, mint a film vagy a televízió, szándékos elhatárolásával).

Lang esztétikai eszközöket használ, a képi hatásokkal, a fantázia fejlesztésével, sőt kierőszakolásával éri el a közönség aktív figyelmét. Nem a gyakorta felhasznált látványszokások, hanem a közönségnek a cselekménybe való állandó bevonása egyenesen feltétele a színpad és a nézőtér közti folyamatnak.

Így van ez a legutóbbi Lang-rendezésben is. Ismét egy kettős tervet valósított meg. Jó egy esztendővel ezelőtt Grabbe *Theodor von Gothland herceg* című háborúról szóló sivár, vérgőzös rémdrámáját együtt tűzte műsorra Goethe *Tphigeniá*jával. A gyilkolás és mészárlás értelmetlenségére a józanság válaszol. S míg valaha a „világpolitikai" összefüggések érdekelték Langot, addig ma az egyén legmélyére ható társadalmi ellentmondások hatása érdekli. Euripidész *Medeá*ját Goethe „ifjúkori ballépéséhez", *aStellához* csatolta, és majd Strindberg *Halál*táncával *„A* szenvedélyek trilógiájá"-vá szélesíti.

De először az egy estén játszott *Me*deáról és Stelláról. Volker Pfüller, Lang kongeniális díszlettervezője, a két darabhoz koncepcionálisan-eszmeileg ugyan átfogó, de két különböző belső teret tervezett. A külső világ csak éppen sejthető. *A Medea* barlangszerű térben játszódik, de asszociálhatunk börtönre, pokolra, tömlöcre is. A szereplők száma a főszereplőkre redukálódott: nem kórus kommentálja már az eseményeket. A kórus szövegét a Nevelő (Christian Grashof) szájába adta Lang: a nyilvánosság már nincs jelen. És ez a panaszkodó, vádoló, fontolgató, tanító és fenyegető Nevelő a döntő pillanatokban kilopja magát a színpadról, vagy arccal a fal felé fordul.

Katja Paryla játssza Medeát, a szenvedésektől szétroncsolt, okos asszonyt - az ő végzete is az okosság lesz. Két gyerme-

két (nagyméretű bábuk) egy kendő alatt fojtja meg, a Jason elleni tett egyben önmaga elpusztítása is.

A Stellának, ennek a kissé szentimentális, kétes megoldású, hihetetlen Goethe-darabnak - hogy két asszony él majd együtt a hőssel - Lang éppen a kérdésességét leplezi le. Lang a túlburjánzó, érzelemdús mondatokat, sóhajokat, epekedéseket, kétely és remény közti vívódásokat tisztán eljátszatja, nem ironizál, hanem éppen a cselekmény szó szerinti ábrázolásával leplezi le annak hihetetlenségét és a darab véletlen-dramaturgiáját. Bár a figyelmes néző felfedezheti a mélységes keserűséget: például a hős évek óta elhagyott hites asszonyának, Cecilinek mozdulatában, amikor egykedvűen borul a hős lábához, és férje csizmáját a mellére teszi.

A darab egy zöld és fehér művészgalériához hasonlító térben - amelynek ablakai mögött jól ápolt kert sejthető - empire stílusú, hullámzó függönyök közt játszódik. A tragédiák a lakásokban, a szobákban, várbörtönökben játszódnak le: végül is ez a helyiség is egy börtön, még akkor is, ha polgári gondozottságot sugall.

A végén az asszonyok kart karba öltve győzedelmesen vonulnak ki, míg a férfi, Fernando habozva vonaglik a padlón. A néző elképedten kérdi meg magától, ez a férfi mivé lesz ebben a háromszemélyes házasságban.

Alexander Lang mellett mindenekelőtt Rolf Winkelgrund rendezései meghatározók az NDK színházművészetére. Winkelgrund hosszabb ideje dolgozik a berlini Makszim Gorkij Színházban, Fugard, Matusche, O'Casey darabjait rendezte, legutóbb Róewiczet, időn-ként pedig vendégként a Deutsches Theaterben dolgozik. Ott legutóbb Ernst Barlach *Kék Boltját* állította színpadra.

Engedjenek meg egy kitérőt. Fogalmam sincs, mit mond a magyar közönségnek Ernst Barlach neve. Barlach az évszázad első felében Németország legjelentősebb képzőművésze volt. 1870-től 1938-ig élt. Csodálatos szobrokat alkotott, a nácik az „elfajult" művészekhez sorolva, törvényen kívül helyezték, belső emigrációba vonult, élete utolsó éveiben Güstrowban, egy kis mecklenburgi városkában élt, ahol lakóházát, műhelyét és jó néhány munkáját a mai napig meg lehet tekinteni. Az expresszionizmus művészi szakaszának idején vált jelentőssé. Az első világháború keserű tapasztalataitól indíttatva Barlach egy sor darabot is írt. A náci hatalomátvétel előtt ezeket többször, több helyen bemutatták, majd betiltották a darabokat, s a háború után nehéz volt rátalálni a hozzájuk vezető útra.

Most hirtelen újra felfedezték Barlachot, ismét előadják színműveit igen nagy közönségérdeklődésre számot tartva. Éppen ezért szintén tudatosan inkább lemondok más érdekességgel bíró, de színházi életünket nem annyira jellemző rendezések többé-kevésbé vázlatos ismertetéséről. Barlach jeladás, és semmi esetre sem véletlenül.

Az NDK színházát évtizedeken keresztül egy felvilágosult, gyakran didaktikus impetus jellemezte. Ennek okai messzire nyúlnak vissza, de kézenfekvők is: helyes volt 1945 után az összezavarodott érzelmeket és tudatlan koponyákat fel-világosítani, az összetákolt náci ideológia helyett világos, ésszerűen meghatározott gondolatokat, okokat követelni. Színházi élmények segítségével a téves társadalmi magatartások összefüggéseit és a dialektikus ellentmondásokat közvetíteni. Brecht neve fémjelzi ezt a történelmileg szükséges tendenciát.

De időközben módosultak a társadalmi körülmények. Úgy tűnik, a közvetlen agitálás, a didaktikus ujjmutogatás és a felvilágosítás ideje lejárt. Előtérbe nyomult az ambivalencia, a mögöttes tartalom, az értelmileg nem mindig megfogható. Barlach darabjai sajátságos művek tele rejtéllyel, csodával, megmagyarázhatatlannal - ezt az érdeklődést szolgálják: *a Kék Boll* éppen úgy, mint a nemrégiben Güstrowban bemutatott komédia, *Az igazi Sedemundok* (és a Barlach-reneszánsz folytatódik!).

A képzőművész-költő mindkét művének cselekményét a mecklenburgi kisvárosokba (de ezalatt kétségtelenül Güstrowot kell értenünk) helyezi. Költői alkotásainak témáiról így írt Barlach: „Mint kényszer térnek vissza újra meg újra a boszorkányok, koldusok, próféták, angyalok, az átkozottak, a vakok, az olvasók és eksztatikusok. . ." Őrült figurák - az idő örvényében összezavarodottak, eszeveszettek, rejtélyesek, patetikusok és tökfilkók.

Mindkét darab főfigurája válságba kerül. A Kék Boll földbirtokos, aki saját életét már nem kérdezi vissza, akit a kisváros kedélyességének áporodott levegője megfulladással fenyeget. Egy látomásos, zavarodott, istent és ördögöt sejtő asszony ad tanácsot Bollnak a válságban, és életének új irányt szab. *A Sedemun*dokban egy hasonlóan őrültnek tartott kisvárosi azt a rémhírt terjeszti el, hogy egy oroszlán elszabadult. Az álmos kis helységben az élet fenekestül fordul fel. A végén a helyrebillent figurák ugyan többségben vannak, de a hős a feleségével a sírokon táncolva egy jobb jövendőről álmodozik.

Természetesen Barlach a „kis világ" ábrázolásával egy nagyobbra gondol. És természetes, hogy darabjaival felriasztani, felkavarni, a magunkkal hozottról visszakérdezni és kizökkenteni akar.

Érdekes, ahogy Rolf Winkelgrund Berlinben és Horst Hawemann, a güstrowi előadás rendezője más és más utat talál Barlachhoz. Hawemann mesterséges figurákat fogalmaz. Számára a színpad komédiázófolyamatok színhelye. Az elidegenítést (és ebben bizonyos módon Langhoz hasonlít) a teatralitáson át keresi. Ezzel ellentétben Winkelgrund egyenletesen „befúrja" magát a figurákba, anélkül hogy pszihologizálna. A térmegoldások is ennek megfelelők: egyfajta cirkuszaréna *a Sedemundokban: a* kisváros kísértetiesen nyomasztó atmoszférája magas házakkal, szűk utácskák kal, és egy templomtorony *a KékBollban.* Itt, ahol pedig igazi „barlach"-iak a figurák - megfoghatatlanok. Nem *egy* társadalmi gesztushoz, egymagatartáshoz, *egy* pszichológiához láncoltak. A figurák a darabhoz hasonlóan egyediek: reálisak és irreálisak, magatartásuk megdöbbentő, tele vannak szeszéllyel, őrültségekkel. Az, hogy nyugtalanok lesznek, hogy keresnek, kérdeznek, a saját világuk kedélyességét nem fogadják el - az kölcsönzi ezeknek a barlachi figuráknak azt az átfogó vonzerőt, amely a nézőket a színházakban megejti.

(Fordította: Bereczky Erzsébet)

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay: Catulle

La pièce *Catulle,* conçue par son auteur Milán Füst dans les années vingt mais créée beaucoup plus tard, est une oeuvre d'une cruauté artaudienne, et le spectacle de Gábor Székely est, si cela se peut, encore plus cruel. Le metteur en scène a découvert dans la pièce les critères esthétiques d'une théâtralité autonome et établit, au delà du texte, un langage métacommunicatif de valeur égale.

Anna Földes: Siméon le Stylite – deux fois

Imre Sarkadi est un des chefs de file de nos lettres d'après la libération dont un destin tragique nous priva déjà en 1961. *Siméon le Stylite* est la dernière pièce et la plus discutée de son théâtre et sa création se fit attendre longtemps. Quant aux deux mises en scène récentes, celle d'Árpád Árkosi à Szeged transforma la tragédie sociale en un cas de psychologie clinique, tandis que celle d'István Horvai est bien plus fidèle à l'esprit du texte. Il y a pourtant un élément qui dérange: le théâtre présente l'expériment auto-destructif du protagoniste comme un fait réel, en estompant l'aspect de laboratoire, le caractère passé et définitif de la tragédie.

Ildikó Csizner: Acrobaties légères

Appui tendu, la nouvelle pièce de Tibor Gyurkovics, a été mis à l'affiche presqu'en même temps à Veszprém et au Théâtre de Pest. Là comme ici les rires fusent dans la salle d'une manière presqu'ininterrompue mais interrogé sur la raison de sa gaieté, le public se troublerait probablement. Ce n'est pas la faute des deux théâtres si la pensée profonde de l'auteur reste en obscurité.

Dezső Kovács: Des tragédies inaperçues

Miklós Munkácsi passait jusqu'ici pour un prosateur populaire et consommé et le restait même dans ses pièces de théâtre. Maintenant c'est à l'équipe de La Scène de Budapest et surtout au metteur en scène Menyhért Szegvári et au protagoniste Tamás Fodor que revient le mérite d'avoir transformé sa dernière pièce, *Pluie à Lisbon,* en une expérience théâtrale authentique.

Péter P. Müller: Une petite place à Kaposvár

A Kaposvár la comédie *Il campiello* de Goldoni évoque, dans la mise en scène de Tamás Ascher, Venise et Kaposvár en même temps. La réalité théâtrale à la Ascher est pleine de joie, de tristesse, de désirs et de troubles intérieurs, l'interprétation est pénétrée de l'impression directe de la vie. C'est un théâtre non-solennel, un théâtre de tous les jours.

János Erdei: Mieux que l'original!

La réinterprétation radicale à laquelle Imre Csiszár assujettit à Miskolc le *Galilée* de Brecht fait naître une impression paradoxale: la pièce brechtienne bien connue sort plus brechtienne de cette lecture. Pour atteindre ses buts, le metteur en scène a pu avoir recours à une équipe exemplaire.

Judit Szántó: Une journée chez les Károly

Enfin une pièce adolescente et espiègle qui, dans son temps, a fait la figue à toute valeur admise et qui, en nous parvenant avec le retard habituel, a su néanmoins garder toute sa fraîcheur insolente! Il s'agit de *Victor ou Les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac que joue, pour la première fois en Hongrie, le Studio-Théâtre de Pécs. La mise en scène d'István Szőke prend un détour assez hardi par rapport au contexte original – mais comme le texte tend à contredire ses idées, il aurait dû recourir plus souvent au crayon rouge.

András Rajk: L'Opéra de quat'sous – en tant que drame musical

Presque simultanément, quatre troupes ont mis à l'affiche *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Kurt Weill; on le joue au Théâtre József Attila, au Théâtre du Józsefváros, au Théâtre Kisfaludy de Győr, et aussi au Théâtre Arany János, où les élèves du studio l'ont choisi pour leur examen de sortie. Dans quelle mesure cette nouvelle vogue de la pièce réussit-elle à sauvegarder le frisson original? En cherchant la réponse à cette question, notre critique déclare que malgré la gamme étendue des possibilités, le message de grande envergure exige de toute façon une réalisation d'envergure égale.

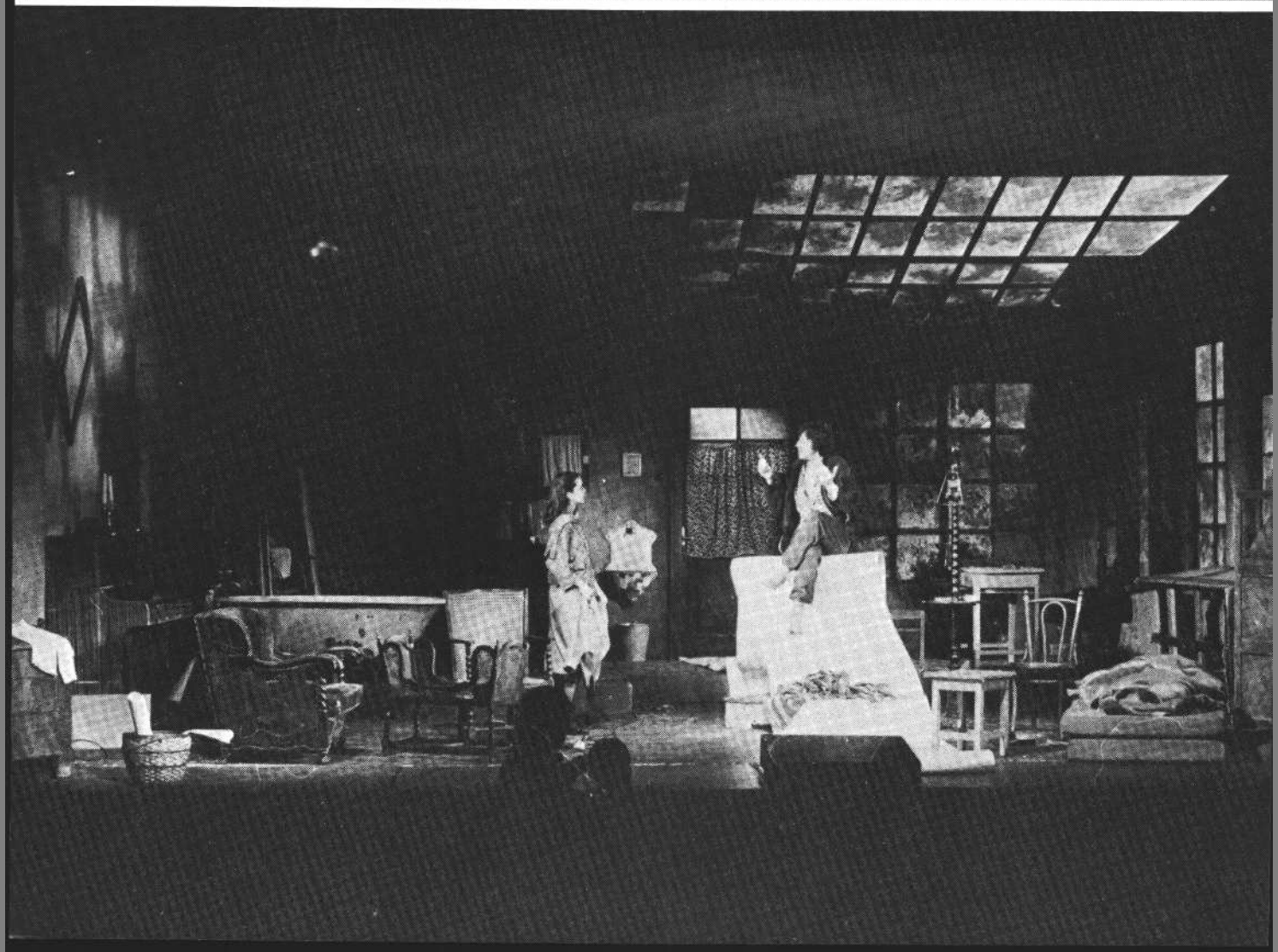
Júlia Ungár: L'Opéra de quat'sous en Hongrie

L'Opéra de quat'sous, créé en 1928 à Berlin, a pris une vitesse inaccoutumée pour parvenir jusqu'en Hongrie; le Cercle de Travail de Lajos Kassák le joue déjà en 1929, et en automne 1930 le Théâtre de Comédie en offre la première représentation professionnelle. A partir de cette date l'oeuvre fait part du répertoire de nos théâtres mais, en plus, une importance spéciale lui revient: ses métamorphoses scéniques reflètent les traits marquants d'époques historiques et théâtrales.

A. F.: Lettre sur le théâtre à Berlin

Notre collaboratrice a participé à Berlin – qui fête en 1987 le 750. anniversaire de son existence – au premier Festival National du Théâtre de la RDA. Des plus de quarante spectacles figurant au programme de cette manifestation solennelle elle relève surtout quatre: *Der Sturmgeselle Sokrates* de Hermann Sudermann au Deutsches Theater, l'adaptation par l'excellent auteur Ulrich Plenzdorf du roman *Un jour plus long que le siècle* de Tchingiz Aïtmatov au Théâtre Gorki, *Die Umsiedlerin* de Heiner Müller au théâtre des étudiants de l'Université Économique de Berlin ainsi que *La Nuit des Rois* de Shakespeare, jouée par le Théâtre National de Weimar.

Ingeborg Pietzsch: Pièces et mises en scène nouvelles en RDA

Il y a sept ans, la critique de la revue berlinoise Theater der Zeit a déjà écrit pour notre revue un compte rendu sur les tendances les plus importantes du théâtre de la République Démocratique Allemande. Son résumé présent est axé en premier lieu sur les auteurs – à côté de Heiner Müller, Peter Hacks ou Volker Braun elle introduit aussi quelques jeunes – mais elle nous renseigne également sur les réalisations récentes d'Alexander Lang qu'elle considère le plus important des metteurs en scène de son pays.

Ára: 30 Ft