SZÍNHÁZ

P. Müller Péter: Szexfűzér ● Nánay István: Kísértet-[illegible] ● Földes Anna: A Vidravas csapdájában ● Tarján Tamás: [illegible]kodás ● Pályi András: A Szolidaritás kísértete ● Kovács [illegible]: Csendes éj – Megváltó nélkül ● Sós György: A dagály fi[illegible]ma)

1989
Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1989. 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 Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Németh Jenő vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a
Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest XIII., Lehel u. 10/a 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

907433 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Kornis Mihály: Körmagyar. Zsíros Ágnes és Szombathy Gyula a Vígszínház előadásában (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Fazekas István (Simon Veber) és Hullan Zsuzsa (Klara) A nagy briliáns valcer veszprémi előadásában (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

TARTALOM

játékszín

P. MÜLLER PÉTER
Szexfüzér (1)

NÁNAY ISTVÁN Kísértet-
csárdás (6)

FÖLDES ANNA
A Vidravas csapdájában (9)

SZÁNTÓ JUDIT
A pozitív zsaroló és a többiek (12)

TARJÁN TAMÁS
Bohóskodás (16)

PÁLYI ANDRÁS
A Szolidaritás kísértete (20)

ERDEI JÁNOS
Színészünnep (23)

BÉCSY TAMÁS
Közvetlen benyomások és lényegi jelentések (27)

STUBER ANDREA
Szív nélkül (32)

SZŰCS KATALIN **Nyert**
ügy (34)

arcok és maszkok

CSIZNER ILDIKÓ
Kontyban (38)

E. J.
A jóság születése (40)

világszínház

KOVÁCS JÁNOS
Csendes éj - Megváltó nélkül (43)

DOBÁK LÍVIA
Színházi találkozó Varsóban (45)

KISS IRÉN
Gondolkodik, tehát nincs? (47)

drámamelléklet

SÓS GYÖRGY: A dagály fia

P. MÜLLER PÉTER

Szexfüzér

A Körmagyar a Vígszínházban

„Love is just u four-letter word."

A darabról

1983-84 táján kis időre kezembe került a *Kozma* egy stencilezett példánya. Kornis Mihály drámájához azt az édes titkot kaptam ráadásnak, hogy a mű eredeti címe *Pártüdülő* volt, majd cenzurális okokból *Zártüdülő* lett belőle, míg végül a cím *Kozmára* változott. Az a szöveg a Hungária együttes *Limbó-hintó* című számával ért véget, azzal, mely az 1981-es táncdalfesztiválon az első díjat elnyerte. A Ki *vagy te* című Kornis-kötetben közölt szövegváltozatban és a Kozma eddigi két bemutatójában - az 1986-os kaposváriban és az 1988-as pesti színházban - nem hangzik el '81-es degeneráltságunk nemzeti himnusza.

A legújabb Kornis-darabban, a tavaly októberben befejezett és ez év januárjában a Vígszínházban bemutatott *Körmagyarban* ugyancsak számos naprakész idézet van. A tévéreklámok idétlen versikéi, blőd jelmondatai s a táncdallá avanzsált sportkrémreklám egyaránt helyet kapnak ebben a szövegben. A darab azonban nemcsak ebben a „szektor-semleges" reklámközegben mozog, hanem az elmúlt hónapok-évek politikai-kulturális-közéleti divatötleteit, gondolati paneljeit, magatartási kliséit is tartalmazza. Épp ezért úgy tűnhet, hogy a darab a jelen foglya, hogy poénjai és szituációi a kabaré naprakész műfaját képviselik. Ahhoz azonban, hogy a Körmagyarnak *a* szórakoztató funkción túli szerepéről és a mű áttételesebb - és a napi aktualitáson félülemelkedő - voltáról szó essék, meszszebbről kell elindulnunk: a darab alapötletéből, Schnitzlertől.

A harmincöt éves Arthur Schnitzler kilencvenkét évvel ezelőtt fejezte be *Reigen* című dialógusciklusát. A mű tíz epizódhól áll, mindegyik egy-egy szeretkezés története, s a jelenetek kapcsolatát a páros egyik tagjának a következő jelenet-be való továbblépése biztosítja. Az írás műfaja irodalomtörténetileg vitatott, a művet többnyire nem a drámák között említik. Igy az 1922-es berlini gyűjteményes kiadás, a *Die Theaterstücke* von Ar*thur Schnitzler* sem tartalmazza a dara-bot, és nem tesz róla említést számos, a szerzővel foglalkozó dráma-, illetve színháztörténet sem. Lukács György, aki ifjúkori drámakönyvében az elsők között reagál az osztrák író munkásságára, ugyancsak említetlenül hagyja a *Körtáncot. A modern dráma fejlődésének történetében* tett megállapításainak zöme azonban érvényes az itt tárgyalt írásműre is. Lukács megemlíti, hogy Schnitzler „vázlatokból, a dialogizált novellákból és az efelé hajló egyfelvonásosból indult ki, s ezek technikáját próbálja nagy darabjaiban is alkalmazni". Ez a jegy éppúgy érvényes a *Körtáncra,* mint az a meglátás, melyet a ma is az egyik legismertebb, az előbbinél négy évvel korábban írt *Anatol* kapcsán Lukács így fogalmaz meg: „Az Anatol-ciklus ironikusan lírikus, könynyed vázlatai az első igazi jelentékeny dolog, amit Schnitzler produkált. Ne-gyedórás beszélgetésekben kifejezett emberi sorsok. A vele egyidejű német naturalizmushoz képest erősen komponál; mer szellemes lenni, mer egy egész helyzetet egy erősen kiélezett mondatban ki-fejezni."

A megállapítások zöme Kornis Mihály *Körmagyarját* is jellemzi - aminek egyik oka természetesen az, hogy a művét Schnitzler nyomán megíró szerző számos formai jegyet, ha úgy tetszik, dramaturgiai megoldást átvett és a jelenre adaptált az eredetiből. Ezen túl a változtatások legfontosabbika, a jelenre (1988-ra, '88 közepére-végére) történő átültetés is olyan mozzanat, amely Kornis módszerét analóggá teszi a Schnitzlerével. A következő - az előbbi helyről vett - Lukács-idézetben nem az értékelő megállapítások az igazán érdekesek, hanem azok a leíró kijelentések, amelyekkel a filozófus-esztéta az osztrák szerzőt jellemzi. Ezeknek az észrevételeknek egy része ismét csak vonatkoztatható *a Körma*gyarra. Lukács megállapítja, hogy Schnitzler „mai időben játszatja darabjait. Anyagban igazabban adhat ezáltal minden lelki finomságot, de a történések nagyon triviálisak lesznek - mert ezek-nek az embereknek az ilyen történések is elégségesek, hogy erős szenzációkat váltsanak ki belőlük -, és így még drámaiatlanabbak lesznek az általuk ábrázolt sorsok. Technikailag ennek csak a hangulategység által összetartott képek-re való bomlás a következménye. s ezek a képek itt is legtöbbször csendes, magukba zárt, az előzményekkel és a következményekkel nehezen kapcsolható párbeszédek". (Lukácsnak a drámaiatlanságra vonatkozó megjegyzése összefüggésben áll pántragikus szemléletével, azzal, hogy az igazi drámának csak a tragédiát tekinti, s a triviálist, a hétköznapit mint nem drámai tényezőt érzékeli.) Az utolsó Lukácstól idézendő megállapítás, hogy Schnitzlert az a törekvés, illetve drámaformálási eljárás jellemzi, „hogy egy olyan jelenetbe, amelyben lehetőleg kevés - tehát a legtöbbször két - ember vesz részt, lehessen beleszorítani az egész drámát".

E nyolcvan évvel ezelőtti soroknak egy mai darabbal kapcsolatos érvényessége azzal magyarázható, hogy Kornis Mihály egyrészt nagyfokú empátiával viszonyul Schnitzler *Körtáncához,* s e beleélés és beleérzés következtében a konstrukció, a technika, a formaoldal jelentős részben érintetlen (illetve megőrzött) maradt, másrészt a schnitzleri és a kornisi szemlé-

Pap Vera és Szarvas József a Vígszínház Körmagyar című előadásában

let analógiája az eltérő tartalmaknak is rokon aurát ad. *A Körmagyar* konstrukcióját és műfaji vonásait jellemezve abból kell kiindulnunk, hogy a mű nem egy összefüggő történetet mond el, az egyes jelenetek kapcsolatát nem a kronológia és a lineáris szerkezet határozza meg. Ez a jegy *a* Hallelujában is megtalálható, ahol az idő áll, mindvégig délután negyed hat van, és ebből a pillanattá sűrített szituációból lép ki Lebovics Ernő, és inkarnálódik énjének különböző szerepeiben. Éppígy nincs realitása az időnek *a Bün*tetésekben és a Kozmában sem. K. már a szülést imitáló jelenetben fiatalkorára és nagyapja mondataira emlékezik, s Kozma is így szól: „s közben még csak nem is öregszem semmit!..." *A Körmagyar* szerkezete tehát nem lineáris, de nem csupán azért nem az, mert a szereplők láncolata a befejezéskor a kiinduló helyzethez, illetve személyhez visszatérve köré zárul. Ez a körkörösség (amit Schnitzler és az új változatot elkeresztelő Kardos G. György is már a címben hangsúlyoz) lehetne éppolyan külsődlegesség, felszíni jelenség, mint volt egykor a *Limbó-hintó,* vagy ami most a „pézsé" (= papír zsebkendő).

A Körmagyar konstrukciója azonban több és bonyolultabb ennél. Az első jelenetek után kialakulhat az a látszat, hogy a partnercserék időben közvetlenül egymásra következnek, s hogy az egész szexfüzér egyetlen éjszaka alatt fordul körbe. (Ez az értelmezés az egyes jelenetek esetleges konkrét időmegjelölése ellenére is indokolható lehet.) De a reális időpontokra történő utalások nagyon különböző napszakokat jeleznek. Az utcalány (Kútvölgyi Erzsébet) és a katona (Szarvas József) jelenetéhen a honvéd azért áll nehezen kötélnek, hogy a szemeteskonténer tetején hanyatt döntse az utcalányt, mert épp lejár a kimenője, „nullaharmincra" (= 0^{30}) a laktanyában kell lennie. A diszkó előtti következő képben, ahol a katona a telefonfülkében hágja meg a takarítónőt (Pap Vera játssza), ott „nullahatra" kell a kaszárnyába visszatérnie. Ez azt jelzi, hogy nem ugyanarról az éjszakáról van szó. Amikor a fiatal elvtárs (Seress Zoltán) többször becsöngeti az irodájába a takarítónőt, míg végül szerét ejti az aktusnak, akkora munkaidő végén vagyunk. Lehetne ennek közvetlen folytatása a fiatal elvtárs otthonában lezajló randevú. A fiatalasszony (Eszenyi Enikő) megérkezése előtt - legalábbis az előadásban - az épp aznapi Esti magazin első mondatai hangzanak el. De a kora esti időpontot jelzi az is, hogy a nő még az ajtóban - jó hangosan - egy szociológiai felmérés kérdezőbiztosának adja ki magát. Az est folyamán pedig többször is megemlíti, hogy tízre otthon kell lennie. A férj (Szombathy Gyula) az esti lefekvéskor részesíti a pár évenként egyszer-egyszer gyakorolt házastársi kötelesség jutalmában a nejét.

A darab második részének első képe egy vidéki politikai fogadás után játszódik, az édes kislány (Zsíros Ágnes) már menne bezárni a szaunát, amikor az előző jelenet férj-elvtársa itt az étkezőasztal alatti szőnyegen maga alá gyűri. Az író (Rudolf Péter) lakásába valamelyik esti órában toppan be az édes kislány, hogy a színművészetire való felvételijéhez segítséget kérjen; a színházi öltözőben játszódó következő jelenetben pedig a színésznő (Igó Éva) a - kivételesen, egy délutáni társadalmi ünnepség miatt - este kilenckor kezdődő előadás előtt fekszik le öltözőjében az íróval. A következő nap délelőttje is lehet a színésznő otthonában játszódó jelenet ideje, amikor a milliomos (Kern András) - aki az előző este virágokat küldött - betoppan a művésznőhöz, amikor az főz, mos, vasal. S ekkor - még a ruhapróba előtt és Schwarzenegger plakátja alatt - dőlnek le a baldachinos ágyra. Az utolsó kép az utcalány szobáját mutatja újév hajnalán, amikor a szilveszteri részegség gőzében a milliomos nem emlékszik rá, hogy b...-ott-e a k...-val vagy sem. A lány eloszlatja a kétségeit.

A hol egymáshoz kapcsolódó, hol egymástól független időpontokban játszódó képek nem kronologikusan szerveződnek. Ugyanakkor jelképes erejűnek tekinthető az a tény, hogy a darab éjféltől éjfélig (illetve újév hajnaláig) tart, s egy hétköznapi éjszakától egy ünnepiig ível. De ez az éjközép tekinthető annak az origónak is, melyből kiindulva megrajzolható a körtánc, a szexfüzér köríve, értelmezhető annak - a darab szempontjából centrális - pillanatnak, amiből előre és hátra, a nappal és az este felé kilépve megtestesíthetők, illetve koordinálhatók az egyes konkrét epizódok, helyzetek. A darab időszerkezete - a műnek a továbbiakban érintendő rétegeihez hasonlóan - egyszerre hordozza a trivialitásig konkrét mozzanatok és a jelképi erejű és szerepű utalások és motívumok egységét.

Mint láttuk, az előadás annyira *mai,* hogy a produkció estéjén a Magyar Rádióban elhangzó híradás is szerepel benne, s a gondolkodás- és beszédmód ugyancsak naprakész. Kornis Mihály *a Hallelu*jában és a Kozmában is a jelent írja meg, de ezekben a drámáiban (miként a *Kör*magyarban) jelen van egy igen hangsúlyos történelmi bázis. Annak a korszaknak és azoknak a politikai-társadalmi folyamatoknak a jelölése-érzékeltetése, amelyek a művek közvetlen tárgyát alkotó jelenig elvezettek és azt meghatározzák. A Körmagyarban is ott kísért az elmúlt harminc-negyven év históriája, azokhoz a szereplőkhöz kapcsolva, akik a jelenbeli és a múltbeli státusuk távolságában érzékelik a változást. A szereplők egyik részének nincsen múltja, az utcalány, a katona, a takarítónő, az édes kislány valamennyien a jelen foglyai. A legerősebb múlttudata a férjnek (azaz a pártfunkcionáriusnak) és a milliomosnak (azaz az emigránsnak) van.

A darabban a társadalmi szerepükkel megjelölt tíz alak mindegyike két helyzetben jelenik meg. Noha az epizódok némelyikében az alakok neve is elhangzik, itt valójában nem személyek, nem individuumok szerepelnek. (Még az önéletrajzi fogantatású írófigura esetében sem.) A párhelyzetek férfi és női partnerei ugyanis az egymást követő jelenetekben nem identikusak önmagukkal. Mégpedig azért nem, mert kapcsolati helyzetüket nem a karakterük határozza meg, hanem az a társadalmi pozíció, ami a másik fél társadalmi pozíciójához való viszonyában szakadatlanul változik. A *Körmagyar* a mai társadalmi szerepsémák kollekcióját is bemutatja, s nem csupán tízet, ahány szereplő a darabban megjelenik, hanem ennek a dupláját. Minden alak két helyzetben és két funkcióban fordul elő, és az újabb partnerrel nem azért viselkedik másképpen, mert az érzelmi viszony, a személyközi kapcsolat más, hanem azért, mert az új státushoz tartozó szereplő új szerepsémákat hív elő. Ez a megállapítás természetesen trivialitás. Kimondása és elemzése azért lényeges, mert ezzel a drámaírói megoldással Kornis egy nagyon fontos jelenségre mutat rá, és szembesülésre késztet vele. A *Körmagyar* tárgya a legintimebb emberi érintkezés *részét képező* szexuális kapcsolat. Ez a kapcsolat fűzi egymáshoz a dráma szereplőit. De az ő esetükben ez egy redukált viszony: az intimitás, a meghitt, bensőséges érzelem és érzékiség egyik epizódban sincs jelen. A férfi-nő viszony itt egyrészt az aktusra, másrészt az ahhoz elvezető és az azt követő *szerepjátékokra* redukálódik. Félreértés ne essék, nem arról van szó, hogy az intimitásnak benne kellene lennie a darabban. Épp az a Körmagyarnak a - jópofa bemondásokon immár túlmutató - mélyebb értelme, hogy ezzel a partnerkapcsolati rutinnal és kiürült szerepkészlettel szembesít.

Minden kérdésben folyamatosan újra kell gondolni a filozófiát, de úgy vélem, ide kívánkozik a férfi-nő viszonyról szóló következő megállapítás: „Az embernek

az emberhez való közvetlen, természetes, szükségszerű viszonya *a férfinak a nőhöz* való *viszonya*... Ebben a viszonyban te-hát *érzékileg,* egy szemlélhető *tényre* redukálva *jelenik meg,* mennyire lett az emberi lényeg az embernek természetté vagy a természet az ember emberi lényegévé. Ebből a viszonyhól tehát meg lehet ítélni az ember egész művelődési fokát." (A kiemelések a szerzőtől, a huszonhat éves Marxtól valók.) Ha elfogadjuk az idézet gondolatát, akkor a *Körmagyar* beli férfinő viszonyból megítélhető a nyolcvanas évek Magyarországának kulturáltsági foka, emberi mivoltunk, a magánéletre is érvényes jelszónak - „a legfőbb érték az ember"-nek - önmaga ellentétébe való fordulása. Mindez össze-függ a fentiekben említett szerepjátékok problémájával. A szereplőlistán a társa-dalmi pozíciójuk vagy státusuk alapján megjelölt alakok az epizódokban is belül maradnak a szerepsémák kínálta kerete-ken. Gondolataikban, mondataikban és színpadi gesztusaikban egyaránt. Az újabb epizódba átlépő - azonos színész által játszott, azonos névvel jelölt funkciót betöltő - alakok *másságát* azért tartom szükségesnek hangsúlyozni, mert ez a vonás összefügg a státusok kérdésével. Az utcalány, *a* katona, a takarítónő jelenik meg itt, vagyis az egyes epizódokban ezeknek az általános szerepfunkcióknak más-más konkrét megvalósulásával találkozunk.

A kapcsolati formák változatossága igen sokrétegű. Van egy egzisztenciális ív a cigánykurvától az Amerikából hazatérő milliomosig. Egy másik ív a nyers, direkt kezdeményezéstől a csak a másik érzékenysége révén megsejtett kapcsolatteremtésig terjed. A nyitójelenetben (és az epizódok többségében) a koitusz előzményei dominálnak, a zárképben post festa vagyunk. Megjelenik az alkalmi ismerkedés és összefekvés több példája, és a tartós - szeretői vagy házastársi - viszony. A szeretkezéseknek az egyes szereplőkhöz kapcsolódó számában is van-nak végletek: az utcalány több kézen őszszeszámlálható napi numeráitól a férj néhány évenkénti egyszeri aktivitásáig. A párok összehozása, a dramaturgiai helyzetteremtés is többféle módon történik, s jelenetenként mások a nyilvánosság terei is. A találkozások színtere az utcától a pártirodán keresztül a magánlakásig és a színházi öltözőig terjed. A szituációk megteremtésében Kornis gazdag eszköztárat vonultat fel. Néhány epizódban a partner váratlanul és véletlenül bukkan elő, de a szexuális kezdeményezés az egyik fél részéről mindig előre el-tökélt. Az utcalánynak mindegy, hogy ki

Eszenyi Enikő és Seress Zoltán Kornis Mihály **darabjában**

től fogja megkérdezni *a Körmagyar* első mondataként, hogy *„akarsz baszni?",* amikor átmegy a színen a katona. Számára csak az a fontos, hogy találjon valakit. Két további jelenetben, ahol a partner váratlanul jelenik meg (az íróhoz betoppanó édes kislány, illetve a színésznőhöz beállító milliomos esetében), az egymásra hangolódás, úgy tűnik, a vendégben már az érkezéskor előkészített. Az ismeretségből szexuális kalanddá váló kapcsolatot példázza a fiatal elvtársnak a takarítónővel megtörténő esete. Ezzel némileg rokon a színésznő és az író öltözőbeli jelenete, de ott Kornis azt sugallja, hogy az író már régóta szerelmes a színésznőbe. Az összes epizód felsorolása helyett elegendő annak megállapítása, hogy a tíz epizód, noha egyfelől egy repetitív szerkezetre épül, másfelől minden részletében más árnyalatokat és hangsúlyokat képvisel.

A Kornisnál oly fontos nyelv és nyelvi virtuozitás a *Körmagyar* világszemléletét és dramaturgiáját is alapvetően meghatározza. A szerző ebben a művében *dokumentátor,* a mai nyelvállapot megőrzője, rögzítője (a darabbeli író otthonában játszódó, önéletrajzi ihletésű epizódhoz hasonlóan). Kornis virtuóz módon lép át jelenetről jelenetre az újabb és újabb nyelvi rétegekbe, és belülről mutatja meg az ezekhez a kifejezési formákhoz tapadó gondolkodási és magatartási sémákat. A jelen nyelvállapotának dokumentálása mellett a nyelv Kornisnál filozófiát is hordoz. Az a stíluseklektika, mely a darab egészéből kikerekedik, az egyes epizódok nyelvi eklektikájának nagybani megismétlődése. A szerző korábbi műveit is jellemző nyelvi és műfaji heterogenitás ugyanakkor átvezet egy átfogó, egységes szemlélethez, amely mai életünk apró részleteinek mozaikjaiból egy társadalmi tablót (körképet) rajzol. A politika lélek-nyomorító hatásával szembesítő Kornis Mihály korábbi műveiben is úgy szólt a politikáról, hogy annak jelenlétét és deformáló mechanizmusait a privát szférá ban, a személyközi kapcsolatokon keresztül mutatta be. Míg a nyolcvanas évek elejének Magyarországán játszódó *Kozma* a Kádár-korszak káderözvegyein keresztül jeleníti meg azt a korszakot, addig a *Körmagyar e* korábbi korszak mai romjairól nyújt panorámaszerű áttekintést.

Az idézetekkel teletűzdelt szöveg, mely ezúttal ugyancsak világszemléleti jelentőségű, nem tesz különbséget az idézés tényében a szereplők között. Itt mindenki úgy beszél, hogy azt mondja, *amit valaki más már mondott.* E citátumokban való tobzódás groteszk csúcspontja az édes kislány és az író figurája, akik mindketten idézetet idézetre halmoznak, de míg a lány a telekommunikációból és a nyelv mai idétlenségeiből rak-

Igó Éva és Rudolf Péter **a Körmagyarban**

ja össze a mondatait, addig az író más szerzőket, költőket idéz (főként a következő, színházi jelenetben.) A nyelv ilyen fokú birtoklása Kornis részéről mindenképpen zavarbaejtő, mert e szócsavarások és falfirkák, szállóigévé vált reklámmondatok és rétegnyelvi fordulatok nem egyszerűen regisztrálnak (ahogy az aktualitást megcélzó kabaré műfaja esetében ez történni szokott), hanem - a szerző kezén - poétizálódnak. Új esztétikai minőséggé állnak össze. A szexualitáshoz kapcsolódó kifejezések (a direkt, trágárnak minősített megfogalmazásoktól az áttételes és „költői" utalásokig) a darab nyelvének csak egyik rétegét alkotják. A már idézett kezdő mondat durva kiszólásától az „Íme, hát megleltem hazámat..." zárómondatának József Attila-i poétikumáig fogja át a magyar nyelvet a *Körmagyar*.

Ez a darabbeli nyelv azzal a paradoxonnal írható le, amit a cikk mottójában idéztem. Az angolban „négybetűs szavak"-nak hívják a trágár kifejezéseket. E kifejező fordulat szerint a „love" is csak egy négybetűs szó.

és az előadásról

A vígszínházi előadás színpadképét Csikós Attila tervezte. Egy koszos, megfeketedett téglafalakkal határolt budapesti belvárosi belső udvar a háttér, ez az a soha el nem tűnő látványközeg, amelyben a zárt helyszíneken (irodákban, szobákban) játszódó epizódok is megjelennek. Az udvari falak az első két és az utolsó jelenetben csupaszan állnak, csak egy-egy díszletelem: egy utcai lámpaoszlop, egy telefonfülke s végül egy ágy jelzik a konkrét teret. A közbülső jelenetek díszlet- és kellékelemei is *jeleznek,* nem pedig ábrázolnak. A színházi öltözőben lezajló epizód a leeresztett vasfüggöny előtt játszódik. S a körtánc, illetve a kör-magyar dramaturgiai masinériájával rokon módon - a színpadi gépezet is működésbe lép: s a forgószínpad körforgása révén tűnnek fel a darab közepén az egymást váltó jelenetek újabb és újabb helyszínei. A keretszínek *kívülről* határolt terével (a színpad teljes szélességét és mélységét láthatóvá tevő udvari térrel) szemben a szobákban, termekben a tér határolatlan: a bútorok, ajtók, kulisszák *belülről* jelzik a teret. Ezekben a jelenetekben a tér határai nem ábrázoltak, hanem jelöltek, és a dimenziók érzékeltetésében a színpadi szituációk elrendezése és a szereplőpárok között kialakuló erőterek is alapvetőek.

Az előadás látványvilágához hozzátartozó jelmezek, Jánoskuti Márta ruhái pontos képet adnak az egyes alakok társadalmi státusáról, szokásairól, értékrendjéről, ízléséről. A diszkóban, majd a pártirodán megjelenő takarítónő ruhája, a sportosan, majd szexisen öltözött édes kislány, a (pártvezető) férj, aki otthon csíkos frottírköntösben, a különteremben kigombolt ingben és mellig lazított nyakkendőben jelenik meg - mind-mind találó jellemzései az egyes figuráknak. A ruhákhoz társuló maszkok: hajviselet, smink is kifejezőek. A cipő, papucs legkülönfélébb változataitól a sálig, hajpántig, kalapig (ugyancsak különféle anyagban, színben, stílusban, minőségben) a részletek is az egésszel harmonizálnak. Ízlésben és ízléstelenségben - az egyes rétegeket képviselő szereplők világának megfelelően.

A Horvai István rendezte előadás a darab alcímében megjelölt műfajt, a „komoly bohózat"-ot a második jegy felé, a vígszínházi könnyed szellemesség irányába mozdítja el. A komolyság legfeljebb néhány szövegrész megformálását jellemzi, a szituációk és a színészi alakítások inkább komikusak, sőt itt-ott bohózatiak. Mindez nem kifogás, hanem megállapítás. Az azonban már kritika, hogy ez a bohózati jelleg, mely egy szórakoztató, kellemes estével ajándékozza meg a nézőt, nem tudja érvényre juttatni a darabnak azokat a mélyrétegeit (azt, ami benne komoly), melyekről a cikk előző részében szóltam. Ami a vígszínházi ősbemutatóban megszólal, az is lényeges rétege Kornis Körmagyarjának, de e réteg mellett (mögött, alatt) további, itt meg nem szólaló rétegek is húzódnak. A játék frappáns és gördülékeny, még a nagyobb átdíszletezések közti szünetek sem zavaróak. Ez egyrészt Presser Gábor közreműködésének-közzenéinek köszönhető, másrészt az olajozottan működő színpadi gépezetnek és a jól koreografált díszletmunkásoknak és kellékeseknek.

A lecsupaszítás, a lemeztelenítés, a meztelenség Kornis írói világának igen fontos tényezője. *A Kozma* három gráciája is - a darab szerint - meztelenül napozik a pártüdülő strandján. *A Kozma* eddigi két bemutatójának rendezői (Ács János és Horvai István) fürdőruhába öltöztették a színésznőket. Horvai itt, a Körmagyarban nem fukarkodik a témához és a jelenetekhez elemi tényként hozzátartozó pucérsággal. A felvillanó mellek, ágyékok, az erotikusan láttató-sejtető ruhadarabok (szétnyíló köpeny, feszülő bugyi stb.) mind az egyes szituációkat hitelesítik. A megmutatott-megvilágított részletek, valamint a csak jelzett (illetve sötéttel áthidalt) pillanatok aránya kiegyensúlyozott, az előadás zökkenőmentesen kapcsolja egymáshoz a „kényesebb" és a „puritánabb" elemeket. Igy, ha a néző netán egy-egy pillanatra zavarba jönne a megcsókolt mellbimbók látványától, ezt a feszültséget *vagy* az aktus helyét jelző sötét, *vagy* a humorosra váltó hangvétel oldja fel.

A vígszínházi előadás (a szerző sajtónyilatkozataitól eltérően) nem akarja a nézőt provokálni, sokkolni. Nem akar az lenni, ami Kornis szándéka szerint lehetett volna: *botrány.* Holott a botrány úgy kellene ma a magyar színháznak, mint egy falat kenyér (bőkezű dotáció). Nem az előadásokon kívüli élet (a közéleti, magánéleti etikátlanságok, politikai, tanácsi stb. erkölcstelenségek) botrányai, hanem a színpadiak. A botrány elemi tartozéka Kornis írói világának. *A Büntetések* című darabjának alcíme-műfaja például ez: „botrányos attrakció szünet nélkül". S ez az eszme mélyen benne gyökerezik többi írásában is. Lehet ugyan botrányos a darab nyelve, a pucérság, a szexuális megnyilvánulások - de mindez csak a szöveg kínálta lehetőség. Ezt a botrányosságra módot kínáló lehetőséget a vígszínházi előadás elszalasztja, illetve jótékonyan és könnyeden elfedi. Nem kérhető számon egy produkción, hogy miért nem másmilyen, mint amit megvalósít és képvisel, de az sem hallgatható el, hogy *a Körmagyar* más, mélyebb, bot-

rányos(abb) színpadi megformálásra is lehetőséget ad. s nem tagadom, szíve-sen látnék olyan előadásokat, amelyek felkavarják a nézőt, s nem csupán elszórakoztatják.

A szórakoztatás könnyedsége és profizmusa a rendezést és a színészi alakításokat egyaránt jellemzi. A takarítónő és a fiatal elvtárs jelenetében a két szomszédos szobában folyó készülődés, a várakozás és a kezdeményezés szimultán gesztusai, a párhuzamos játék sok komikus megoldást vonultat fel. A falikútnál történő megmosakodás, a sprayzés, a dekoltázs elmélyítése, illetve a másik oldalon a zakó levetése, a nyakkendő meglazítása, a csengő körüli babrálás mind a helyzet fokozását, a feszültség felkeltését és a kaland komikus megvilágítását adja. Pap Vera, a takarítónő szerepében már az előző, a diszkó előtti jelenetben is remek alakítást nyújt, s ebben a pártirodai epizódban tovább fokozza a játék árnyaltságát és komikumát. A katonakaland során nagyon pontosan érzékelteti a szerepjáték kettősségét: a kéretés és ajánlkozás hullámzó dinamizmusát. Ennek a lelkiállapotnak a jelzése elsősorban az arckifejezés és az intonáció révén jut érvényre. A takarítónő két jelenetét összevetve, Pap Vera az eltérő státusú partnerekhez kialakított eltérő viszonyról nagyon pontos képet ad. Mindkét esetben jelzi azonban, hogy már a szituáció kezdetén tisztában van a végkifejlettel: a cél ugyanaz, csak az odavezető út más.

Eszenyi Enikő a fiatalasszony szerepében előbb a szakítani akaró, de a szeretőnek ellenállni képtelen nőt, utóbb az engedelmes házicicát, a naiv káderfeleséget formálja meg. Előbb hisztérikus és affektált, utóbb szolgálatkész és odaadó. Mindkét jelenetben előhívja a figurában és a helyzetben meglevő komikus vonásokat. Zsíros Ágnes is alakváltozáson megy keresztül két egymást követő jelenetében: a nyalókázó, sportos kamasz édes kislányból, aki bácsizza a vele kikezdő pártvezetőt, a következő képben céltudatos - bár az előbbinél sokkal butább - nőstény lesz, aki ugyanazért toppan be ismeretlenül az íróhoz, hogy az készítse föl a színi főiskolára, de a bekerüléshez való eljutás módjáról egészen pontos, célratörő elképzelése van. Zsíros Ágnes beszédstílusban, viselkedésben, mozgásban, gesztusokban dokumentumértékű felvételt ad egy típusról. Alakításának pontossága nagyfokú megfigyelő- és beleélő képességről tanúskodik.

Igó Éva, akinek színésznőként színésznőt kell játszania, az öltözői jelenetben anyailag bánik epizódbeli partnerével, az íróval, és ironikusan ábrázolja a művészi

Kern András és Igó Éva a Vígszínház előadásában (Ikládv László felvételei)

allűröket. A milliomos megjelenésekor pedig egyetlen pillanat alatt leleplez egy látszatvilágot: azzal az ostobasággal szembesít, hogy sokan - helyzetük adta erényükből és méltóságukból kivetkőzve - egy felvillanó lehetőségért csapot-papot odahagynának. Igó Éva a tekintetével fejezi ki, hogy megérezte és elfogadta a darabbeli író vágyát, hanghordozása árulkodik arról, hogy a milliomos nyakába szeretné varrni magát. Kútvölgyi Erzsébet az utcalány vázlatszerű, néhány vonással megrajzolt szerepében nem tud eredeti lenni, a darab sztereotípiája itt színészi sztereotípiával párosul.

A Kornis által is alegnagyobb (ön)szeretettel megírt alak, az író szerepében Rudolf Péter nemcsak a férfialakítások, hanem talán az egész előadás legjobbja. Az önéletrajzi ihletésű és számos valós elemből összegyúrt figurát a produkció küllemében is *a Körmagyar* írójához hasonlítja. Rudolf teljes örömmel, odaadással, felszabadultan játszik. Egész magatartásának meghatározó vonása a játékosság, mely időnként gyermeki, időnként komikus, időnként önironikus. „Vetkőzőszáma", melyet a Beatles együttes *Oh, Darling* című száma alatt előad, az előadás egyik csúcspontja. Ez a (talán a legszeretetteljesebb pillanatként meghatározható) csúcspont mindössze két jelenettel követi Szombathy Gyula első epizódját - az előadás politikai csúcspontját. A szünet előtti jelenetben a férj (közelebbről a pártfunkcionárius) előbb a szobai tréningbiciklin erősíti magát, majd belefog (neo)sztálinista nagymonológjába. Szombathy Gyula ezúttal nem komikus, hanem félelmetes. Nem teszi nevetségessé ezt a hatalmat bitorló bürokratát, hanem azzal a színészi mértéktartással jeleníti meg a figurát, ami szükséges ahhoz, hogy az alak ijesztővé váljék. Kornis, a rendező és a színész, persze, nem riogatni akar, s a közönség ezen a jeleneten is jól elszórakozik. De itt az elvtárs fölötti tréfálkozás mélyén más mélységek nyílnak, mint az előadás többi jelenetében. Es ez Szombathy Gyula alakításának köszönhető.

Szarvas József katonája a két epizódban nem sokat változik. Eléggé nyers, durva, direkt ez a figura, aki a darab férfiszerepeinek sorában a legkevésbé kifinomult eszközökkel közeledik a nőkhöz. Velük való célja is rövid távú és egyértelmű - Szarvas József felismerhető és ismerős típust formál meg, jól és kifejezően. Seress Zoltán a fiatal elvtárs szerepében ugyancsak egy elterjedt emberfajtát mutat be. Alakításában a két epizód figurája a párkapcsolat módját és formáját tekintve élesen elválik egymástól, a típus gondolkodásmódját és szemléletét tekintve viszont a változatlanságot hangsúlyozza. Egy-két gesztus elegendő Seress számára, hogy érzékeltesse a kezdeményezés szándékát vagy a kudarc tényét (második epizódjának ágyjelenetében). A milliomost megformáló Kern András az író figurája mellett a másik alak, aki kívülről látja ezt a Körmagyarban ábrázolt magyar valóságot. Kern a tárgyilagos játékmódnak és a helyzetek komikumának ellentétére építi játékát. Kimért, halkan ironikus stílusával jól egészíti ki az előadás többi szereplőjének alakítását.

Az összkép, az összjáték a nézőben jön létre. Az epizódokból felépülő egész, a szemekből összekapcsolódó füzér a befogadóban kapcsolódik körré, *Körmagyar*rá. S a vígszínházi előadás ennek a körképnek a megrajzolásában - noha nem elég mély, mégis - elég pontos és kidolgozott.

Kornis Mihály: Körmagyar (Vígszínház)

Díszlet: Csikós Attila. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Zene:* Presser Gábor. *Mozgás:* Krámer György. *Rendezte:* Horvai István.

Szereplők: Kútvölgyi Erzsébet, Szarvas József, Pap Vera, Seress Zoltán, Eszenyi Enikő, Szombathy Gyula, Zsíros Ágnes, Rudolf Péter, Igó Éva, Kern András.

NÁNAY ISTVÁN

Kísértet-csárdás

Bemutató a Radnóti Miklós Színházban

Zavarbaejtő előadás. Mások - talán a nézők többsége - botrányosnak minősítik.

Nem sok olyan bemutató lehetett az elmúlt években, amelyről annyian távoztak a szünetekben, mint erről. S nem elsősorban azért, mert rossz produkciót láttak, hanem mert sértve érezték magukat. „Szégyen, miként űznek gúnyt Petőfiből!" - hangzott a vád az első szünetben; „Felháborító az a cinikus, kozmopolita magyarság- és nemzetellenesség, amely a darab minden sorából, az előadás minden pillanatából süt!" - hallatszott a második szünetben.

Mi az, ami ilyen indulatokat képes kiváltani a langyos semmitmondáshoz, a középszerűséghez és unalomhoz szoktatott közönségből? Egyeseket a darab szerkezeti problémái, másokat a színmű mesterkélt nyelvi világa, megint másokat a szituációnélküliség vagy a nemzeti színek gyakori s nem csupán fennkölt tartalmú használata s egyéb „apróságok" zavarnak, de ami mindenkit meghökkent, az az egészből áradó keserűség, az álértékek, az álságos viselkedésmódok, a társadalmi cselekvést lehetetlenné tevő múltba nézés leplezetlen gyűlölete, a manapság oly ritkán felvállalt alkotói düh.

Kell-e bizonygatni, mily fontos egy jó mű megszületéséhez ez a bizonyos alkotói düh? Ugyanakkor nyilvánvaló az is: önmagában a düh nem elégséges. Mint ahogy ezt a Radnóti Miklós Színházban bemutatott darab is igazolja. Ugyanis a *Kísértet-csárdás* nem jó darab. A Kompolthy Zsigmond álnéven író szerző rendkívül sok mindenről akart beszélni, ettől a színmű minden szempontból heterogén lett.

A darab műfaja: recitatív népszínmű három felvonásban. Már ez a meghatározás is ellentmondásos, mert hogy mi a népszínmű, arról van elképzelésünk, de hogy mit takar a „recitatív" jelző, arról alig. Mindenesetre az előadás zenei kíséretének szerzői előírása ad némi eligazítást: a zenekarnak „a régi operák recitativo kíséretének modorában, amolyan Schönbergbe-Bartókba-Kurtágba hajló magyarnóta-stílusban" kellene játszania. A szintén álnéven, Mélyatsay Vilmosként szereplő zeneszerző lényegében és szellemében pontosan követi a szerzői instrukciót. Mindazonáltal az előadás műfaji megnevezése zenés népszínműre egyszerűsödött, amely persze pleonazmus, hiszen a népszínmű a műfaj természeténél fogva zenés darab.

A történet - ha egyáltalán lehet drámai értelemben vett történetről beszélni - valamikor 1849 és 1867 között játszódik; „pontosabb meghatározása nem lehetséges és nem is szükséges" - közli az író. S ez nem egyszerűen kényelmes, divatos írói fogás, hanem annak a jelzése, hogy semmiképpen nem történelmi vagy áltörténelmi műnek olvasandó a darab. Bár a történet középpontjában az ál-Petőfik leleplezésének szándéka, illetve az igazi, a mindent túlélő Petőfi keresése áll, egy tizenkilencedik századi mentalitás túléléséről s az ebből következő mai vagy közelmúltbeli írói-értelmiségi magatartásmód-torzulásokról szól a mese.

A darab külső szerkezete szimmetrikus: az első és a harmadik felvonás há rom-három, a középső egy jelenetből épül fel. A belső szerkezet viszont semmiféle szabályosságot nem követ. Az első jelenetben - Előjáték - egy Maximilian nevű besúgómester Hektor Viktor Dammer ifjú besúgónak továbbítja a „felsőbbség" új utasítását: ál-Petőfiként kell leleplezniе a lázadó elemeket, a nádasokban s egyebütt bujkáló másként gondolkodókat, azt „á magyarnak nevezett buta népséget, amelynek csak legenda kell, amely nem törődik a tényekkel, s csak azt látja, amit látni szeretne".

A második és harmadik jelenetben három vándorló költőt ismerünk meg - Tarisznyai Jolán Tibort, Kukkoneki Andrást és Eskórossy Attila Jánost -, akik egy útszéli csárdában készülődnek arra, hogy leleplezzék a környéken „elszaporodó" ál-Petőfiket, de titkon abban is reménykednek: valamelyik ál az igazi lesz. S amikor betoppan közibük egy ál-Petőfi, a legnagyobb riadalomban vannak, azt hivén, a hatóságok provokátorával állnak szemben. Állandóan indulni készülnek, de csak sírva vigadva esznek, s főleg isznak - és maradnak. Kétségtelen az analógia: magyaros *Godot-ra várva*-parafrázisról van szó.

A második felvonás új helyszínt és új szereplőket mutat be: özv. Kandúr Mihályné falusi portáján a ház asszonya, Mariska néném - „akinek birsalmasajtja boszorkányos hírű" - mos, két leánya, Juliska és Zsuzsika, Petőfiről és Tarisznyairól ábrándozva színpadszéles nemzeti színű leplet hímez, Tócsa bácsi, a költő és hivatásos pacsirta pedig tolókocsiban ülve költeményeket ír, s borozgatás közben emlékezik. Végül megjelenik a postamester - aki nem más, mint az álruhás Maximilian besúgómester -, és elújságolja: a közelben látták Petőfit, mire mindannyian felkerekednek, hogy találkozzanak a lánglelkű poétával. Az egész felvonás betét jellegű, de ezen belül is több olyan rész van, amely még a felvonás egyéb jeleneteihez sem illeszkedik, mindenekelőtt Tócsa bácsi hosszú monológja a feleségéről, annak viharos életmódjáról és haláláról.

A harmadik felvonás ismét a csárdában játszódik. A három költő csak nem tud elindulni, egyre vadabbul tivornyáz-nak, majd a közelgő látogatók hírére berezelnek, azt hivén, hogy a rendőrség jön értük. Kiderül, hogy a második felvonás kompániája érkezik meg. A leányok és a két népi költő között azonnal gyengéd szálak szövődnek, újabb nagy evés-ivás kezdődik, majd összefogódznak, s kezdődik a nagy kísértetcsárdás, miközben előbújik rejtekhelyéről Hektor Viktor Dammer is, de hiába „recitálja" a leg-

Nemcsak Károly (Kukkoneki András) és Mihályi Győző (Tarisznyai Jolán Tibor) a **Kísértet-csárdás** **című előadásban**

híresebb Petőfi-sorokat, senki nem figyel rá, csak járják a táncot.

Mint látható, a besúgószál csupán laza keretként funkcionál, lényegi dramaturgiai szerepe nincs. De még c keretformában is hatástalan, mivel a besúgó-Petőfi megjelenése, szövege és szituációja rendkívül erőtlen. A keretjelenet, illetve -epizód közötti darabot két egymástól telje-sen független rész alkotja, s bár e két rész végül egy dramaturgiai ötletből kifolyólag összetalálkozik, nem forr egységbe. Legfeljebb abban a közölni kívánt gondolatban, hogy a magyar történelemben egyetlen közös platform létezik: a sírva vigadásba torkolló eszem-iszom.

A darab nem körülhatárolt, egymásból következő szituációkban bomlik ki, nem a szereplők közötti viszonyokból, azok változásaiból következnek a közlendők, hanem direkten, a szövegből. Ez a szöveg sokszoros stílparódia. Az alapszövete egy sehol nem beszélt, stilizált népies nyelv, amelyben az őzés, az ízés, a diftongusos ejtés stb. egyszerre van jelen: „A véröm-re nöm lehet panasz. Mer' néha majd a guta út mög! Mer' amiko azt írja a piszkos körmű újdondász, hogy igönis látták OT a környéken, mög hogy tán ebbe a csárdába járta a csürdöngölőt, hát majd a lelköm szakadt ki a nagy dührohanatban. Hazudsz, nímöt, hazudsz! Galádság mindön szavad! Mer' meghalt 0, az áldott, mer' föláldozta magát a világszabadság ótárán, azt akarják évitatni TÜLE! Ha eszembe tódul, hogy a bestye kozák a pikájával mögböké - megint rajtam van a zokogás. Mer' *magyar vagyok*, na, végzetösen magyar! Egy tűz a lelköm!" (Tarisznyai szövege az első felvonásból.)

Ezt a népies nyelvet átszövi egy múlt századot idéző, keresetten választékos nyelvi réteg, s mindebbe rengeteg idézet, verssor, sortöredék, szólás, illetve mai politikai frázis, zsargon vegyül. Konkrét idézet vagy stílusjáték formájában egymás mellé kerül itt Vörösmarty és József Attila, Petőfi és Ady, Kölcsey és Juhász Ferenc, Madách Imre és Tandori Dezsőhogy csak a költőket említsem. Jól példázza ezt a nyelvi réteget Maximilian és Tócsa bácsi egy-egy szövegrésze: „Szomorú vagyok. Szeretném, ha most beszélne, szeretném hallani a hangját, az ifjúság kócsagtollas oboajátékát akarom felidézni ebben az elkoszlott vendégszobában. Ma éjjel láttam izmai szabad hullámjátékát. Az ön vadállati fiatalsága könnyű kábulatot árasztott meszes csontjaimban. Hajdanvolt férfikorom sólyomnapjait, lányok susogása a holdfényes parkok lugasaiban, vajas keblek langy illata a levelek réseiben..." Illetve: „iszonyatos augusztusi napok! Vértengerben,

Csíkos Gábor (Vándorlegény) és Nemcsák Károly a **Radnóti Miklós Színház előadásában**

lángözönben botorkáltunk valami csömörig zsúfolt tömegsír felé. A nyárközépi hőség roppant zsíros dunyhákban feküdt a félájult városon. Az utcák üresek voltak; mint a fényérzékeny rovarok a repedésekbe, mindenki szobája legmélyébe rejtette magát. A házfalak ziháltak, kisebesedtek a napsugarak merőleges, könyörtelen lándzsáinak döféseitől. Mindenki elnémult, az üvöltések befelé szakadtak. Egy dögtetemben éltünk, a rothadástól tápláltatva. Szinte hallhatóan, nagyokat cuppogva emésztettek a sikamlós emberi belek. És a tántorgás, a dadogások az éjben, egy végnapjait számláló város panaszhangjai..."

Ez a túlburjánzó, a kifogyhatatlan leleményekben tobzódó nyelv a dráma megjelenési formája, az írói szemlélet, a mű stílusának hordozója, de ugyancsak ez a nyelvi világ a tényleges dráma létrejöttének legfőbb akadálya is. Alapjában véve ez lírai megnyilvánulásokkal, reflexiókkal teli epikus szöveg, amelynek epikusságát olyan játékos ötlettel is erősíti a szerző, hogy a szereplők igen gyakran utalnak magára az íróra, Kompolthyra, annak készülő regényére, arra, vajon mit szólna, gondolna az adott pillanatban stb.

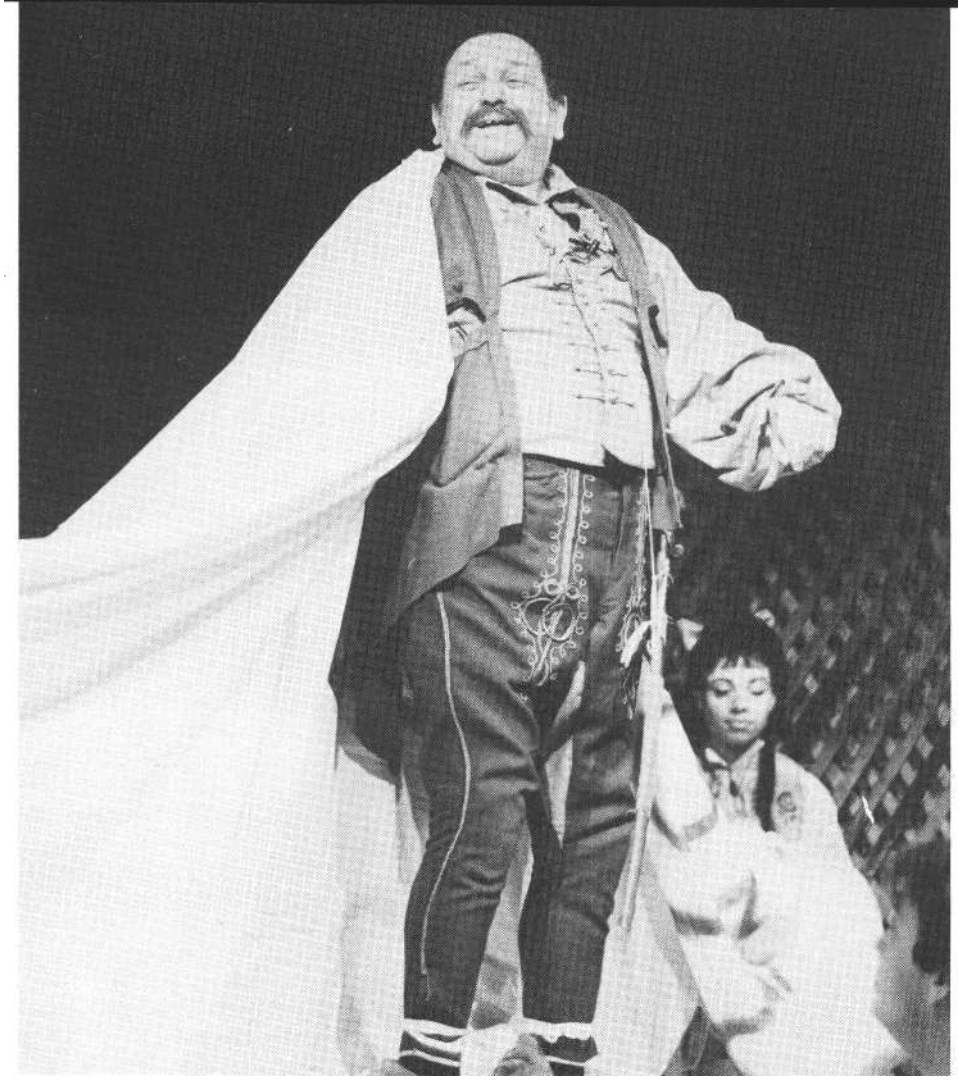
Ebből az epikus jellegű, dramaturgiailag és stilárisan egyenetlen szövegmasszából Schlanger András rendező irányításával élvezetes, ízléses, egységes stílusú színházi előadás született. Abban, hogy ez így történt, minden bizonnyal nagy szerepe volt Zsótér Sándor dramaturg értelmező munkájának. Ezúttal nem elsősorban a hagyományos értelemben vett dramaturgiai rend megteremtése lehetett a feladata. A színházi alkotók láthatóan nem a meglévő dramaturgiai sémák valamelyikéhez akarták igazítani a művet, hanem arra törekedtek, hogy a szöveg megjelenéséhez világos, a textushól következő, azt értelmező színpadi szituációkat találjanak. Művészi-értelmező munkájuknak köszönhetően, úgy tűnik, mintha egy jól megcsinált dráma előadását látnánk.

Az előadás stílusát - amely természetesen a darabéból következik - az idézőjeles technika, a karikaturisztikus vonások túlhangsúlyozása, a groteszk stilizálás határozza meg. Mindez a látványban, a zenében és a színészi játékban egyaránt megnyilvánul.

Menczel Róbert díszletének lényege: a színpadot egy, a nézőtér felé lejtő második színpaddal megemelte, hangsúlyozandó, hogy ami itt történik, az egy nyomatékosan művi világ része. Egy olyan világé, amelyben a játékosság, a perszifláz, a szatirikus gúnyrajz dominál. Ezt a világot jól jellemzi például, ahogy az előjáték ágyából néhány mozdulattal x-lábú asztal és lócák lesznek, vagy ahogy néhány díszletjelzéssel hangsúlyozódik a környezet népi jellege. Az viszont teljes melléfogás, hogy az első és harmadik felvonásban néhány nézőt felültetnek a színpadra, a csárda emeletére. Ez persze csak kis részben írható a díszlettervező számlájára, ez alapvetően téves rendezői elképzelés.

Csík György jelmezei, a nemzeti színű pántlikák sokasága, a rokolyák, a csizmás, zsinóros-mellényes férfiviseletek, a pörge kalpagok, a szablyák, fokosok, a tarisznyák mind egy árnyalattal hangsúlyosabban jellemzik viselőiket, mint ahogy ez akár egy hagyományos népszínműben is helyénvaló lenne, s így válik a jelmez is a stílusjáték részévé.

Az előadás karakterének igazi megtestesítői természetesen a színészek. A legtöbbjüknek csak egy-egy jellemvonás kibontására, felnagyítására, túlzására nyílik lehetősége. Ez mindenekelőtt a színésznőkre vonatkozik, akiknek szerepével a szerző igencsak mostohán bánt. Dőry Virág (Mariska), Kerekes Éva (Juliska) és Sajgál Erika (Zsuzsika) a honleányok három jól karakterizált típusát villantják fel. Csíkos Gábor Vándorlegénye erőteljes, tiszta szerepformálás, valószínűsíti azt is, amitől megrettennek a költők, már tudniilik, hogy ő a hatalom embere, de azt is, hogy ő a nagy költő. Ugyanakkor minden mozdulatával el is árulja magát, a túlzott magabiztosság, a szerepjátszás kliséi leplezik le az ál-Petőfit.



Miklósy György (Tócsa bácsi) Kompolthy Zsigmond darabjában (Szoboszlay Gábor felvételei)

Miklósy György kedélyes, joviális figurát kreál Tócsa bácsiból; második felvonásbeli emlékidéző betétjelenetét nem oldhatta meg, nem tudhatta hitelesíteni. Márton András kettős szerepében roppant mulatságos, ugyanakkor veszélyes figurát ábrázol. Maximilianja fölényes, cinikus, élvezi csöppnyi kis hatalmát; Porti Ferkében pedig Márton annak a színésznek a kettős szerepjátszását mutatja be, aki Maximilianként a postamestert alakítja, s a népies stílus karikatúráját tudja megmutatni.

A három költőt Nagy Sándor Tamás, Nemcsák Károly és Mihályi Győző alakítja. Nagy Sándor Tamás játssza Eskórossy Attila Jánost, a szenvedő misztikust, költőt és esszéistát, aki minden szabad percében félrevonultan szenved és ír, s aki a legkevésbé népies. Ő inkább a polgárság fia, aki népfrontos alapon került a népi írók közé. A színész különösen akkor jó, amikor Eskórossynak a hatalomtól, az ellenzéki írókhoz tartozástól való kóros rettegését mutatja meg.

Nemcsák Károly: Kukkoneki András, költő és esszéista, díszkarddal. Ő az, aki állandóan tovább akar indulni, aki a legelszántabban leplezné le az ál-Petőfiket, de aki az érkezők hírére nyomban kijelenti: „Legalább egy éve nem írtam alá semmit... mindenütt terjesztettem, leírtam, elszavaltam: még a legrosszabb jó rendszer is jobb, mint a legjobb rossz rendszer." Ezt a kívül karakánnak látszó, belül gyenge figurát Nemcsák minden külsődleges megoldást elvetve ábrázolja; alakítása azonban - éppen a belülről építkezés miatt - ebben a külsődlegességet nem elvető, karikírozó stílusú produkcióban némiképpen elüt a többiekétől.

Az előadás középponti figurája Tarisznyai Jolán Tibor, akit Mihályi Győző elementáris erővel játszik el. A sokáig koránál fiatalabb figurák, ifjú hősök skatulyájába kényszerült színész a Radnóti Színházban tálentumát kibontó, különböző típusú feladatokat kapott, ezek közül a legszélsőségesebb karakterű figura ez a „népköltő fokossal, árvalányhajas kalpagban". Mihályi él leginkább a karikatúraszerű elrajzolással, de úgy, hogy egy pillanatra sem válik bántóvá, közönségessé ez a löttyös indulatú alak. Borotvaélen egyensúlyoz a színész; ha egy cseppet többet adagolna a trágárságból, a részegségből, a tájszólásosságból, a mulatozásokból, menthetetlenül ízléstelenné válna az alakítása. De mindig tudja, hol a határ.

Schlanger András rendezésének is az a legnagyobb érdeme, hogy elkerüli e mű színrevitelét igencsak fenyegető ízléstelenség veszélyét, miközben kialakította s az adott lehetőségeken belül a legszélső határig tágította a darab kínálta stílust. Egységet teremtett a különböző kifejező-eszközök között, egységbe játszatta a Godot-parafrázist és a népszínmű-persziflázst, a kifogyhatatlan szövegpoénok mellé azokkal többnyire egyenrangú játékgageket párosított. A darab szerkezeti következetlenségén, túlírtságán azonban nem tudott segíteni, a második felvonásbeli betétek kimerevített, a „reális" jelenetekétől eltérő világítású beállítása csak még inkább kiemeli e részek dramaturgiai megoldatlanságát. A túlburjánzó szöveg, no meg a sok játékötlet következménye, hogy az előadás - legalábbis a bemutatón - tempótlannak s helyenként ritmustalannak tűnt.

A Kísértet-csárdást - mint *az* eddigiekből kitetszhetett - kevésbé jó darabnak, mint előadásnak tartom. Mindentől függetlenül azonban - sokak véleményével ellentétben - rendkívül fontosnak tekintem a mű megszületését és bemutatását. Végre történt valami. Végre indulatokat kavart valami ebben az általában véve unalmas, a középszerűséggel megelégedő színházi életben.

Ez az előadás nem Petőfiről szól, és nem nemzetgyalázás. Sem szándékában, sem végeredményében nem az. Egy olyan felfokozott indulatokkal terhes, felgyorsult közéleti eseményekkel teli korban, mint amelyben élünk, s amelyben létkérdés a nemzeti egység, a produkció a nemzeti gondolat és érzés különböző partikuláris érdekek és célok érdekében történő kisajátításának, a szalmaláng-lelkesedésnek, a magyarkodásnak az ősi veszélyére figyelmeztet - áttételesen és keserű komédiába ágyazva.

Kettős értelemben is fontos tehát a Radnóti Miklós Színház bemutatója, de igazán hasznos akkor lehetne, ha a darab és az előadás kvalitásai vitathatatlanok lennének. Akkor ugyanis nem lehetne az elvi-eszmei ellenszenveket, a sértődéseket esztétikai kifogások mögé bújtatni, akkor egyértelmű lenne: kit érint és kit nem mindaz, amiről *a Kísértet-csárdás* szól.

Kompolthy Zsigmond: Kísértet-csárdás (Radnóti Miklós Színház)

Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmez:* Csík György. *Zene:* Mélyatsay Vilmos. *Dramaturg:* Zsóter Sándor. *Koreográfus:* Szöghy Csaba. *Szcenikus:* É. Kiss Piroska. A *rendező munkatársa:* Balák Margit. *Rendezte:* Schlanger András.

Szereplők: Mihályi Győző, Nemcsák Károly, Nagy Sándor Tamás, Miklósy György m. v., Márton András, Csíkos Gábor, Dőry Virág, Kerekes Éva, Sajgál Erika f. h., László Zsolt f. h., Nagy Adrienne f. h., Berzsenyi Zoltán.

FÖLDES ANNA

A Vidravas csapdájában

Levél a Szerkesztőséghez

Amikor örömmel vállaltam, hogy kritikát írok Galgóczi Erzsébet *Vidravas* című drámájának nemzeti színházi bemutatójáról, az általános szakmai érdeklődésen, a szerző és a rendező személyébe vetett bizalmon kívül az önigazolás szándéka is vezetett. Azok közé tartozom ugyanis, akik évek - sőt lassanként már évtizedek - óta makacsul hittek abban, hogy a különleges konfliktusérzékkel rendelkező, feszült helyzeteket és szikrázó dialógusokat teremtő novellista nem kerülheti el a színházat. Hogy a kivételes drámai érzékkel elemző író robbanást ígérő prózája megfelelő - és Galgóczi esetében diplomával is igazolt - dramaturgiai felkészültséggel súlyosabb irodalmi, pszichológiai veszteség nélkül azonos értékű drámává transzponálható. Es még ha a szerző mondandója kifejezésére nem is elsőrendű műfaja, témái természetéből fakadó formája a dráma - szószéknek és közvetítőnek neki is szüksége van a színházra, nem is szólva arról, hogy a magyar színháznak mekkora szüksége van Galgóczira.

Az első, Kecskeméten tartott premier - *A főügyész feleségének* 1970-ben készült színpadi adaptációja - némi csalódást okozott, de még meghagyta illúzióimat. Az eredeti kisregényhez részleteiben, cselekményvezetésben hűséges színpadi változat gyengeségeit - másokkal együtt - az első drámás szerző dramaturgiai járatlanságával magyaráztam. Abba kapaszkodtam, hogy az író regény-hősei gondolatait szavakra fordítva némileg szimplifikálta jellemüket, és innen ered a már-már romantikusan egysíkú látásmód, ezáltal roppan meg a jól felépített (regénybeli) szituációk eresztéke, csökken a drámai összecsapások feszültsége, hitele.

Hét évvel később *a Kinek a törvénye?* című kisregény dramatizált változata díjat nyert a győri Kisfaludy Színház pályázatán, ám a bemutatót követő csalódás - amely nemcsak az enyém volt, ha-nem az új magyar dráma sok sürgető hívéé is - megismétlődött. A kisregény-ben életteli, felkavaró erejű történelmi szembesítés a színpadon példázattá vékonyodott. S bár az olvasott igazság a színpadon is igazság maradt, szuggesztivitását, megrendítő és meggyőző erejét lényegében elvesztette. Ennek a második kudarcnak az anatómiáját már nem lehe tett úgy vizsgálni, hogy fel ne tegyük a kérdést: vajon mi oka lehetett Galgóczinak arra, hogy díjnyertes drámájának kéziratát a döntő periódusban, a bemutató előkészítése idején idegen kezekre bízza? Hogy történhetett, hogy a végső korrekciós-dramaturgiai munkálatokat - Galgóczi helyett vagy mellett - a megyei lap egy, a drámaírás területén még nála is járatlanabb munkatársa végezze. Annak idején (a SZÍNHÁZ 1977. májusi számában) számba vettem a lehetséges válaszokat, a legkézenfekvőbbtől, az író más irányú elfoglaltságától kezdve a feldolgozott téma- és problémakörtől való eltávolodásig, az írói szuverenitás veszélyeztetettségétől tartó szerző kiútkereséséig, de végül is egyetlen érdemi következtetésre jutottam. Arra, hogy a színháznak (egyelőre?) nagyobb szüksége van Galgóczira, mint Galgóczinak a színházra. Visszatekintve az író film- és tévésikerekben gazdag pályájára, úgy tűnik, nem tévedtem. Sajnos olyannyira nem, hogy tizenkét esztendővel ezelőtti megállapításom érvénye azóta sem változott.

Erre utal az a tény is, hogy több mint egy évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy Galgóczi nevét viszontlássuk színházi plakátokon. Ezúttal azonban a drámaírás kísértésének, kényszerének elhárítása még nyilvánvalóbb. Galgóczi egyszerűen *átengedte Vidravas* című regényét a Nemzeti Színháznak, ahol Böhm György dramaturg készítette el a nagy hatású prózai alkotás színpadi változatát.

Folytathatnám tehát az 1977-ben megkezdett elmélkedést azzal, hogy Galgóczit ezúttal talán egészségi állapota is gátolta az átdolgozásban, hogy a felgyorsult történelmi időszakban már túlságosan messzire sodródott a nyolcvanas évek elején annyira izgalmas, őt feszítő problémáktól, hogy merész és magányos hajdani szólistaként nem akart kórustaggá válni a múltat leleplezők mind népesebb karában. De sokkal valószínűbb, hogy ő maga a színházi embereknél - rendezőknél, dramaturgoknál, kritikusoknál - is pontosabban ismeri saját tehetségének természetét, erényét, korlátját, és azt is felismerte, hogy mindaz, amit ő íróként az egyes ember életét is meghatározó vagy legalábbis erőteljesen befolyásoló társadalmi mozgatóerőkről kíván mondani, nem annyira a résztvevőket szembesítő helyzetekben, inkább hosszabbrövidebb folyamatokban - tehát kisregényben, novellában - ábrázolható.

Alighanem ez magyarázza, hogy Galgóczi, bár visszatérő vendége a képernyőnek is, tudatosan ódzkodik a színháztól. S ha így van, akkor milyen jogon veti szemére a tartózkodását lényegében igazoló fogyatékosságokat az írót majdhogynem tehetsége megerőszakolására biztató kritikus? Megtehetném azt is, hogy kizárólag vagy elsősorban Böhm Györggyel vitatkozom, aki a legjobb szándékkal és meglehetős dramaturgiai rutinnal vállalkozott egy szakmába vágó feladat ellátására, abban a meggyőződésben, hogy az elmúlt évek egyik legfontosabb és legsikeresebb irodalmi alkotásának útját egyengeti, ma is lényeges mondanivalóját közvetíti, amikor a *Vidravart* színpadra alkalmazza.

Csakhogy a közönség és az utókor számára a *Vidravas* mégiscsak Galgóczi-dráma marad...

Természetesen vállalhatnám még a filosz-kritikusok hálátlan és színházi szemmel szakszerűtlen szerepét is, az eredeti

Galgóczi Erzsébet: Vidravas (Nemzeti Színház). Juhász Róza (Rév Orsolya) és Rubold Ödön (Smukk Tóni)

és az adaptált mű részletekbe hatoló összevetését. Akár azzal a belső indítékkal, hogy gondosan preparált cédulákkal bizonyítsam, hol sikkadtak el a lehetőségek, az árnyalatok és a részletek, hogy mit és hogyan vesztett el esztétikai értékeiből Galgóczi regénye, amíg sikerült rengeteg hőse sorsát egy színházi előadás térben-időben meghatározott keretébe gyömöszölni. Vagy vizsgálhatnám a látottakat azzal az esztétikai közelítésmóddal, amire már rányomja bélyegét az eredeti regény megjelenésekor is elhangzott, kritikában is megfogalmazott fenntartások sora. Való igaz, fél évtized kurta távlatában is érdekes és tanulságos, hogy a regény körül már annak idején is összecsaptak a nézetek. Én magam a regény tényfeltáró értékeit sokkalta lényegesebbnek tartottam a jellemrajzokból kiszorult árnyalatoknál; a mű információtartalma és gazdagsága annyira megfogott, hogy nem éreztem a regényt sem túlzsúfoltnak, sem szétesőnek. Ezt a véleményemet még akkor sem kívánom utólag módosítani, ha az adaptáció gyengesége visszamenőleg sokak szemében megkérdőjelezheti az öt év előtti lelkes fogadtatást.

Még hozzá sem fogtam a kritikaíráshoz, máris kelepcébe kerültem. S mivel a felsorolt változatok közül egyikhez sem fűlik a fogam, marad a meghátrálás. Hogy jómagam is, akárcsak Galgóczi, egészségi állapotomra, más irányú elfoglaltságomra való hivatkozással lemond-jak a hálátlan megbízatás teljesítéséről. Csakhogy szerkesztőségi ember lévén tudom: a színházi szakma folyóiratából nem hiányozhat a Nemzeti Színház ez évi legfontosabb új magyar bemutatójának értékelése. Nem hiányozhat a tárgyilagos, szókimondó bírálat.

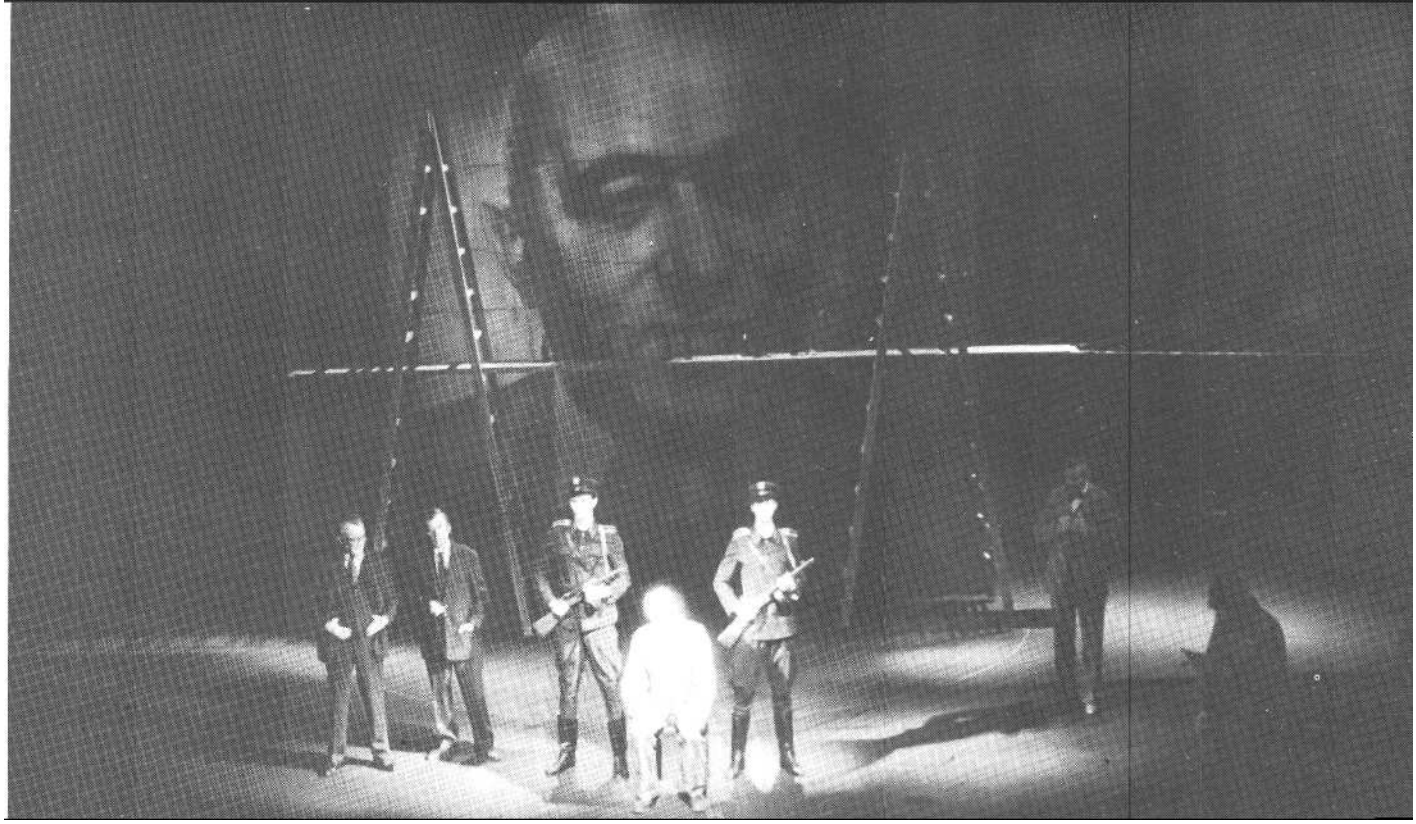
Mit tehet tehát a *Vidravas* csapdájában vergődő kritikus, akinek az állásfoglalása méghozzá előreláthatólag hetekkel, hónapokkal a vitatott bemutató után jelenik csak meg? Ha szerencséje van, legalább vitába bocsátkozhat az övét megelőző írásokkal. Nem azért, hogy utólag magának követelje a döntő szót, ellenkezőleg, hogy bekapcsolódjon az előadás kiváltotta vitába. Csakhogy a *Vidravas* esetében erre sincs esély. Kénytelen vagyok tehát a Tisztelt Szerkesztőséggel előre közölni: nincs okom és érvem az érdemi vitára sem, mert egyetértek azokkal a bírálókkal, akik mind élesen és többé-kevésbé egybehangzóan fogalmazták meg ellenérzéseiket. Akik mind arról számoltak be, hogy a nemzeti színházi *Vidravas* semmilyen szempontból nem mérkőzhet az 1984-ben revelációt ébresztő regénynyel.

Ízelítőül néhány, írójának állásfoglalását félreérthetetlenül sejtető kritikacím: „Színház kelepcében" (Esti Hírlap, III. 13.), „A főszerepben: Rákosi" (Magyar Hírlap, III. 18.), „Pamflet a panoptikumban" (Népszabadság, III. 28.) és végül „Meddig még?" (Film Színház Muzsika, IV. 1.). A címek általában kifejezik a lényeget. Hogy a kritikusok elutasítják az előjelek puszta felcserélésével komponált sematikus társadalomképet (Barabás Tamás), az esztétikumon inneni leleplezést (Koltai Tamás), a Vidravasból született hivalkodó politikai színházat (Mészáros Tamás), az ismert elemekből szerkesztett közhelytemetőt (Almási Miklós) és azt a túlzott didaxist, amely az egész dramatizálásra rányomja bélyegét. A félresiklott dramatizálással együtt bírálják a plakátszerű rendezést is, amelyben az alakok helyett jelzésekkel, a konfliktus helyett patentekkel, a struktúra helyett sémával találkozunk. (Ismét Almási Miklós.) A kritika meglehetős indulatosan veti Ruszt József szemére a külsődleges eszközök eluralkodását, az illusztratív technikát, az előadásban túlburjánzó kabarételjesítményeket, a játék hazug hangsúlyait, az ironikus sormintákat és a képregénykellékeket, a történelmi show-műsor valamennyi aránytévesztését. Ot kárhoztatja azért, mert nemcsak a dramatizálás, az előadás is szétesik, és a jellemrajz mélységeitől megfosztott szerepek a színészeknek sem teremtenek igazi lehetőséget az emberábrázolásra.

Azt hiszem, érthető, hogy mindezek után nincs igazán kedvem tovább fejtegetni a már megfogalmazott fenntartásokat. A dramatizált Vidravasnak a jó szándékot visszájára fordító hiányosságai túlságosan nyilvánvalóak ahhoz, hogy a szándék nemességével, a téma fontosságával, az állásfoglalás indulatával próbáljuk mentegetni akár a bemutatóhoz ne-vét adó szerzőt, akár az átdolgozót vagy a rendezőt. Hiszen ha így tennénk, visszakanyarodnánk oda, ahonnan Galgóczi oly messzire jutott: a cselekmény időpontjában érvényes (és megkövetelt) sematizmus korszakához, amikor a téma politikai időszerűsége, az állásfoglalás elkötelezettsége kiiktatta vagy legalábbis elhalványította a művészi megoldás kérdőjeleit.

Hiszen való igaz, a MAORT-per hátterének, következményeinek rajza 1984-ben még majdnem szenzációszámba ment. Majdnem, mert Mocsár Gábor Az *égő arany* című munkájával megelőzte Galgóczit. A *Vidravas* azonban több volt egy koncepciós per történeténél. A magyar olajbányászat európai rangú tudósának meghurcolása, a fejére kimondott halálos ítélet meghatározott feltételekkel történt módosítása, a börtönből végzett irányító-termelő munka groteszk valósága csak egyetlen (bár lényegi) szála a történetnek. Elválaszthatatlanul hozzátartozik az a társadalomkép, amelyben a koncepciós perek megfogantak és bonyolódtak. Hozzátartozik a hős kitelepítésre ítélt feleségének kálváriája, a kulákbélyeget viselő, tehetséges parasztlány, a szerző alteregójaként ábrázolt Rév Orsolya históriája és megannyi, a maga sorsát beteljesíteni kárhoztatott mellékalak útja. A freskó színei közt egyaránt fontos az orvosper tervezett, kijelölt áldozatának megingott biztonsága, a hatalmi elitbe tartozó, később pedig saját börtönébe zárt ávós tiszt végzete is. A *Vidravas* társadalmi keresztmetszetet ígér, s torlódó epizódjaival, a cselekményt keresztező anekdotákkal és jelenetekkel többé-kevésbé be is váltja ezt az ígéretet.

Akár dramaturgiai bravúrnak is tekinthető, hogy elvben legalábbis, minden szín és szál jelen van az új színpadi konstrukcióban. Jelen van torzítás nélkül, majdnem szó szerinti verbális hűséggel. Az adaptáció az elképzelhető legnagyobb mértékben, hosszú passzusokon keresztül szó szerint követi Galgóczi Erzsébet dialógusait. Mozzanatok, fejtegetések persze áldozatul esnek a tömörítés-nek, de a szövegek - és ez bizonyítható - hitelesek. Olyannyira, hogy nem egy esetben vissza is kerestem a regényben. A színpadi szöveg hallatán tudniillik nem hittem a fülemnek; nem hittem el, hogy egy-egy szereplő bántóan sematikus megnyilatkozása magától Galgóczi Erzsébettől származzék. Hogy az ávós Smukk Tóni húga valóban ilyen naiv és demagóg módon dicsekedjen bátyja előbbre jutásával, hogy az orvosper terve ilyen direkt publicisztikai módon kerüljön egy szépirodalmi alkotásba. A nézőtéren ülve egyszerűen képtelen voltam felidézni magamban az olvasottakat, és elfogadni, hogy a Simon Pál temetésén elhangzó agitációs szöveg, a múlt bűneinek ez a látványos számonkérése 1984-ből és Galgóczitól származik. Csak amikor a mondatok, szavak regénybeli lelőhelyére ráakadtam, akkor kezdtem el azon töprengeni; vajon hogyan változhatott meg ennyire a szavak akusztikája. Es arra a következtetésre jutottam; a regényben a gazdagabb életanyag folyamatos megjelenítése lehetővé teszi, hogy a részletek mozaikjait is megfelelő távlatban, egységben szemléljük, míg a színpadon a motívumok elkerülhetetlen szelekciója révén a rostán fennmaradt monda-



Jelenet a Nemzeti Színház Vidravas című előadásából (Iklády László felvételei)

toknak önmagukban, az élőbeszéd követelményei szerint kell megfelelniük. Az a levél, ami a regény lapjain szervesen beilleszkedik a cselekmény szövetébe, monológot helyettesítő magánszámként zavaróan direkt és magyarázkodó, előadása pedig még le is lassítja a cselekményt.

Galgóczi Vidravasában a kuláklistára került paraszt-iparos család értelmiségivé lett lánya a kezdeti idegenkedés után különös, mélyen emberi barátságba kerül a nála több nemzedékkel idősebb úriaszszonnyal, a letartóztatott Simon Pál mérnöknek az ő házukban meghúzódó feleségével. Ez a sajátos, mindkét felet közel hozó, jellemeket árnyaló, bensőséges kapcsolat a színpadon szinte elsikkad. Mint ahogy nagyon kevés marad abból az érthető bakfisrajongásból is, amit Rév Orsolya Smukk Tóni iránt érez. Megmarad az érzelmi-politikai kiszolgáltatottság, de nyoma sincs annak a többletnek, ami a kapcsolat egyenlőtlensége ellenére is árnyalt tartalmát hitelesíti. A darabban túl szimpla és túlságosan ármányos Smukk Tóni trükkje, hogy nyalka tiszt létére szerelmet hazudik az ugyancsak kívánatos falubeli lánynak, csak azért, hogy a szervezet fortélyos parancsának érvényt szerezzen, és a lányt rábírja a levélhamisításra. Informáltságunk mai szintjén a színpadi tanmesét látva már azt sem egészen értjük, hogy mi szüksége van a Hatóságnak Orsolya bevonására, s még kevésbé azt, hogy hogyan győzi le a lány a maga erkölcsi gátlásait akkor, amikor a hazugsággyár eszközévé lesz.

Az előadás optimális időtartama nyilvánvaló ökonómiára, húzásra, tömörítés-re kényszeríti a regényadaptációk szerzőit. Galgóczi szövegére azonban ezúttal még a lehetségesnél is kevesebb idő maradt: a színpadi percek túlságosan nagy hányadát kötik le a korfestő külsőségek, és a regény hősei - Simon Pál, Rév Orsolya, Smukk Tóni és a többiek - elől el-szívja a levegőt Rákosi Mátyás és az ő ha-talmi propagandaapparátusa. Van vala-mi igazsága Mészáros Tamásnak, aki - némi iróniával - az előadás főszereplőjének tekinti Rákosi Mátyást. A hatalmas vászonra vetített Rákosi-portré nem pusztán üzenethordozó kulissza, hanem szinte az Úr hangjának színpadi reprezentánsa. Ez a vetített virtuális Rákosi hol gigantikus portréalakot ölt, hol ágáló árnykép, máskor valóságos szereplő, groteszk maszkos panoptikumfigura. A három Rákosi nemcsak jelenlétével nyomasztja az előadást, de folytonos szónoklataival is. Nem szerepet teremtettek számára, hanem lehetőséget arra, hogy bölcs tanítónk eredeti szövegeit prezentálja, méghozzá erősen torzított, retorikus hangfekvésben. Rákosiról köztudott, hogy szónokként sem rendelkezett Kossuth Lajos orátori képességeivel. De a *Vidravas* centrumában metafórikus szerepet betöltő vezér valamiféle soha nem hallott idegen akcentust használ, méghozzá oly módon, hogy Rákosi beszédmódját - gondolom, a történelmi szerep meghatározó erejét hangsúlyozandó - Kádár Jánoséval párosítja. Ez a színpadi fogás megint csak túlságosan szájbarágóan didaktikus. Nagy haj van akkor, ha egy, az ötvenes években játszódó új magyar darab történelmi érvényét, a sztálinizmus továbbélését ily módon kell az idő-ben kiterjeszteni, napjainkhoz közelíteni. Kétségtelen, hogy Rákosi a korszak etalonja volt. De formailag nagy gonddal, leleménnyel konstruált, tartalmilag viszont meglehetősen egysíkú színpadi megidézése - ilyen mennyiségben! - már nem a kort stigmatizálja. Kétségtelen, hogy Ruszt József teátrális korképe valós tényeket, fakuló emlékeket is idéz, stilizál és karikíroz. Még akkor is, amikor Rákosi hatvanadik születésnapján lengő búzatábla közepén, statiszták és harsány hangkulisszák kíséretében parádézik. Az adaptáció nemcsak korabeli idézetekkel és beszédrészletekkel „hitelesíti" a kort, Simon Pál és Rév Orsolya világát, de karikatúraként ható korabeli csasztuskákkal, a feledés homályából előásott mozgalmi dalokkal és édeskés slágerekkel is. Mindezekből azonban kevesebb - bizonyára több lenne...

A hangulatfestő betétek skálája a zakatolástól a vörös revüig ível, mindvégig szigorúan a leleplező szándék, a politikum jegyében. Csakhogy ezek a nagy gonddal válogatott, harsány „korfestő" rekvizitumok valójában mindenre alkalmasabbak, mint a Galgóczi által felidézett és tudatunkban, zsigereinkben még nagyon is élő antivilág hitelesítésére. Mert csak fecseg a felszín, ám hallgat a mély... A valóság sokkal komolyabb és komorabb volt, és még a marionettfigurákként mozgatott emberek habitusa, magatartása is bonyolultabb. A Nemzeti Színház színpadán egy végsőkig leegyszerűsített világ jelenik meg, ahol jók és rosszak, angyalok és ördögök szembesül-nek. A sémavilágban magától értetődő, hogy az ávós Smukk Tóni szeretőnek is aljas, a káderkörökbe bejáratos professzorné unalmában, félelmében konyakkal vigasztalódik. A Hatóság kutyáját hogy is hívhatnák másként, mint Titónak? S ami a szavakba nem fér, azt kipótolják a képek, a színek. Ezért a nemzeti hősként eltemetett Simon Pál koporsójára trikolórszínű virágokat helyez a rendezői igyekezet... Az ilyen és hasonló részletekből összeálló színpadi közhely-

fesztivál azután, sajnálatos módon, végleg maga alá temeti a drámát.

Premier előtt azt olvastam Galgóczi Erzsébet egy nyilatkozatában: az előadással kapcsolatos aggodalmait hamar leszerelte az a tény, hogy Ruszt József vállalkozott a darab megrendezésére. Megértem az írót: Ruszt József az én számomra is abszolút garanciának tűnt. Hiszen Ruszt pályája csúcsán, a kecskeméti években, akkor is merészen politizált, amikor csak közvetetten, klasszikusok tolmácsaként foglalhatott állást. Minden, előadásra választott darabhoz megteremtette azt a színpadi formát, amelyben a látvány az írói gondolat legérzékletesebb megjelenítését szolgálja. A *Vidravas* előadásakor ezt a vizuális fantáziát éreztük a beállványozott és két cigarettázó, söröző építőmunkás élő szobrával keretezett Rákosi-portré első megjelenésekor. A szocializmus építésének ez az ironikus emblémája még a régi eszköztár kimeríthetetlenségét, megújulásának lehetőségét ígérte. Az egymástól élesen elkülönülő jelenetek láncolata is először az epikum koncentrációját sejteti, később azonban csak egymástól elszakadó képek összeférceit kollekcióját kapjuk, s ez a lánc már nem alkalmas a közönség rabul ejtésére.

A premierközönség életkorát tekintve alighanem idősebb a hétköznapokon a nézőteret megtöltők átlagéletkoránál. De még ez a nem kis részben kor- és sorstársakból, túlélőkből verbuválódott közönség is (az előadás nagyobb részében) hidegen, helyenként már-már cinikusan figyelte az eseményeket, nemegyszer idétlen nevetéssel is kommentálva azt, amin - a szerző intenciói szerint - meg kellett volna rendülnie. És én nem hiszem, hogy a közönség a hibás!

A nézőtér közönyéért nem Galgóczi Erzsébetet, hanem az előadás disszonáns effektusait teszem felelőssé. Mert lemérhető volt az is, hogy ahol a dráma legalább percekre igazán felforrósodott - például Simon Pál és felesége börtönbeli beszélőjén -, ott a közönség, Sinkovits Imre és Hámori Ildikó mindenek ellenére is átélt játékának köszönhetően, csendben, sőt megrendülten követte az írói hitelű dialógust. Ebben a jelenetben ott lüktetett a dráma lényege, s érződött az is, milyen érték sikkadt el a szimplifikáló dramatizálás és a szájbarágó megjelenítés következtében.

Az előadás atmoszférájának általános hiteltelensége, a figurák sematikus rajza, magatartásuk motiválatlansága olyannyira megnehezíti a színészek dolgát, hogy már-már méltánytalannak érezném elmarasztalásukat. Hiszen Sinkovits Imre és Hámori Ildikó bebizonyították, hogy képesek lennének a hősök drámájának megragadására. A fiatal és Szolnokon oly sokat ígérő Juhász Rózát csak sajnálni tudom, hogy Rév Orsolya életútjának itt vázolt epizódjaiból nem kerekedett olyan főszerep, amely méltó bemutatkozása lehetett volna. Rubold Ödön (Smukk Tóni) és Zolnay Zsuzsa (Révné) játékának harsánysága pontosan megfelelt a jellemábrázolás szintjének.

Csoda, hogy mindezek után a Galgóczi Erzsébet és Ruszt József tehetségét egyaránt nagyra tartó, Böhm György közvetítő igyekezetét értékelő kritikus is úgy érzi magát, mint akit csapdába szorított a *Vidravas?*

Kritikám írásakor tudtam, utaltam is rá, milyen nehéz helyzetbe kerül a kritikus, ha bírálata hetekkel, hónapokkal a bemutató után kerül csak az olvasó kezébe. Azt azonban nem sejthetem, hogy a kegyetlen sors és a nyomdai körülmények áldatlan alakulása folytán már az író sem lesz közöttünk.

A színházi produkció értékelésén ez a tény, a beteljesült tragédia sem változtatott volna, de *búcsúzni* szebben, méltóbban szerettem volna az írótól. A nemzeti színházi bemutató kudarcát a következő évadra már elfelejtjük, de a Vidravas regénye, Galgóczi Erzsébet drámai tartalommal telített, konfliktusgazdag prózai életműve velünk marad.

Galgóczi Erzsébet: Vidravas (Nemzeti Színház)

A színpadi változatot készítette: Böhm György. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Játékmester:* Gergely László. *Rendezte:* Ruszt József.

Szereplők: Sinkovits Imre, Hámori Ildikó, Juhász Róza, Rubold Ödön, Fonyó István, Béres Ilona, Trokán Péter, Vereczkey Zoltán, Zolnay Zsuzsa, Tahi József, Botár Endre, Szokolay Ottó, Peremartoni Krisztina, Bősze György, Somogyvári Pál, Versényi László, Mezey Lajos, Várnagy Kati, Miklósy Judit, Károlyi Irén, Pataky Jenő, Bagó Bertalan, Fáy Györgyi, Rajna Mária.

SZÁNTÓ JUDIT

A pozitív zsaroló és a többiek

A Nóra a Radnóti Színházban

A nagybeteg, bizonyára láztól didergő Rank doktor távozás előtt még fázósan megmelengeti kezét Helmerék kandallójánál, s ezzel kissé még el is odázza a szeretett otthon elhagyását; a dráma ismerői már itt ráérezhetnek híres búcsúmondása - „Köszönöm a tüzet" - előízére. Ismerős eredetű részletfinomság: a Sztanyiszlavszkij-kánon szellemében fogant, mint a belső közérzetet alkotó módon kivetítő fizikai cselekvés. Csakhogy - legalábbis nálunk elterjedt változatában - e módszer segítségével egyértelmű jellemek - negatívak, pozitívak vagy legföljebb az egyik pólus felé egyértelműen hajlók - egyértelmű igazságait fejezték ki nagy részletgazdagsággal. Valló Péter *Nóra*-rendezése most úgy támasztja fel teljes pompájában ezt a ma ritkán használt módszert, hogy az emberi jellemek és kapcsolatok bonyolult, ellentmondásos sokrétűségét világítsa át segítségével.

Amint mondani szokták: az ajtócsapásba, mellyel Helmer Nóra távozott a „babaházból", Európa minden polgári otthona beleremegett.

Amint mondani szokták: ezt ma már elég nehéz átélni. Európa-szerte nincs olyan teremtett lény, aki vagy maga is ne lett volna már Nóra, vagy ne ismerne legalább tucatnyit fajtájából. S bár újabban megpróbálták a Women's Lib kulcsdarabjának tekinteni a színdarabot, az elgondolás nem bizonyult termékenynek.

Valló Péter rendezése, az évad egyik legjobb előadása meg se próbálkozik ezen aspektus fölvetésével.

A Radnóti Színházban nem egy asszony drámájával, még csak nem is egy házaspáréval konfrontálódunk, hanem egy embercsoportéval, melynek létszáma se több, se kevesebb, mint a színmű szereplőgárdája; *a Nóra* itt nem a női emancipáció drámája, hanem a bonyolult és soha semmilyen kinyilatkoztatással meg nem oldható emberi kapcsolatoké. Nagy teljesítmény ez, ha meggondoljuk, hogy Nóra minden fő- és címszerepek legabszolútabbika, ami.. abban is kifejeződik, hogy az egy Krogstad-Lindéné jelenetet kivéve mindvégig színpadon van.

Nem ismerhetem Valló Péter felké-

szülésének stádiumait; nem tudom, miképp kapcsolódott egymáshoz a darab mai érvényéről formált átfogó látomása azon nagyon is jelentős részletkérdések elemzésével, melyek a művel kapcsolatban már kezdettől felmerültek. Így például már az első perctől vitatták a kritikusok a Nóra által megtett út túlságos meredekségét, nehezen tudták megemészteni a háromgyermekes családanya tinédzsertempóit, nem hitték el, hogy Nóra kilenc hosszú éven át mit sem gyanított amúgy eléggé átlátszó jellemű férje igazi természetéről, s még aki a csalódást s az ebből következő szakítást elfogadta, az is tiltakozott a három kisgyermek hűtlen elhagyása ellen. Felmerültek kérdések még Rank doktorral kapcsolatban is: ugyan miféle barátságot érezhet ez a művelt, kifinomult értelmiségi a vaskalapos filiszter Helmer iránt, hogy lehet az, hogy már rég ne tudná, milyen ingatag talajra épült ez a házasság, és - immár a cselekmény ideje alatt - miért nem lát át Nóra dilemmáján, holott az asszony nem is igen titkolja azt előtte. Ám a bírálók számára ezek mégis részletkérdések maradtak, melyek jelentősége szemükben eltörpült a mű alapgesztusához: az emancipációs-feminista komplexushoz, Nóra minden más meggondolást elsöprő végső lépéséhez képest; a bemutatók és reprízek kritikusai úgy érezték, mindenek-előtt e kérdésben kell állást foglalniok.

Másfelől: bár a kritika (s minden bizonnyal a közönség is) igen változatosan viszonyult ehhez az alapkérdéshez, a színre vivők viszonya nagyjából egyértelmű volt: ők kiálltak Nóra mellett, hiszen azért is vitték színre a művet, hogy ennek az állásfoglalásnak hangot adhassanak; egy olyan előadás, amely elítéli Nórát Helmer elhagyásáért, alig is képzelhető el, hiszen ahhoz az egész darabot hamisítással felérően kellene átértelmezni - ez pedig már csak a fáradságot sem éri meg. Bár például a XIX. század végi magyar előadások kapcsán Salgó Ernő a prostituált Gautier Margittal vetette össze Nórát („A bukott leány sorsa a tengődés, és a férfi nélkül tengődő asszony sorsa a bukás), és Feszl Gézának a Budapesti Naplóban „Különvélemény Nóráról" címen kellett a hősnő tisztaságának védelmére kelnie, azért Márkus Emília, a hazai bemutató Nórája eszményi hősnő volt, mint ahogy az volt később Bajor Gizi és közelmúltunk leghíresebb Nórája, Tolnay Klári is, de ugyanez mondható el a külföldi Nórákról is Dusétól Claire Bloomig: egy tiszta, sugárzó, elragadó fiatal nő hagy el mélységes csalódásában egy hozzá méltatlan, korlátolt, paragrafusszívű nyárspolgárt (az újítás legföljebb az volt, hogy ezt, mint Rudolf Noelténél Nyugat-Berlinben, nem hűvösen, hanem zokogva tette).

Tulajdonképpen nem is lehet ez másképpen addig, amíg az előadás a női alávetettségről és az emancipáció perspektíváiról szól

Valló Péternél azonban - és meglehet, hogy a darab színpadi életében először - nem erről van szó. A külső körülmények természetesen azonosak: egy úgynevezett polgári házasságot látunk, melyben a férfi dolgozik, és eltartja a nőt, aki ennek fejében fészket bélel neki (de hányan álmodoznak ma is ennek visszaállításáról!). Ám ez csak a külső keret; ezen belül ki-ki saját jelleme és érdekei szerint mozog és próbál önmagából minél többet megvalósítani, s így pontosan az történik a fiktív 1879-ben, mint történnék-történik ma: mindenkinek a saját boldogulása a legfontosabb, s a másikhoz annyiban s addig ragaszkodik, amennyiben s ameddig az ebben segíteni tudja. Ez biztosítja a kapcsolatok ideiglenes harmóniáját, ez őrzi a status quót, s ennek érdekében ki-ki hajlandó a másikat akár hamis tudattal is szemlélni: idealizálva, amíg a kapcsolat fenntartása érdekében áll, érdemén alul sárba rántva, ha a kapcsolat terhessé válik. Csúnya dolog? Igaz dolog. S így lesz a *Nóra* a női emancipáció egyoldalú s egy adott korra redukált tézisdrámájából az elidegenedésnek minden szereplőre kiterjedő drámájává.

Ehhez persze mindenekelőtt Nóra alakját kellett átértelmezni, s Takács Katalin Nórája a színházi évad pirosbetűs színésznői munkája. Ez a Nóra kezdettől végig meghökkentően egységes jellem, mivelhogy alapvető meghatározója az önzés. Polgári házasságot kötött, igaz, de eszébe sem jutott azt megkérdőjelezni; jól akarta magát érezni az adott keretek között. Ám ez az önzés - akár az előadás minden jellembéli mozzanata - csöppet sem szimpla; ez a Nóra sem azért menti meg beteg férjét a cselekmény kezdete előtt, hogy el ne veszítse majdani eltartóját, de nem is csak azért, mert annyira imádja; a könnyelműen romantikus gesztus hozzátartozik a választott életszerephez. Lényének egyik aspektusától valóban nem idegen a madárka-mókuska-játék; másfelől viszont tudatosan fogadja el, sőt, rá is játszik: ha ez kell az ő Torwaldjának, hát kapja meg, neki igazán nem sokba kerül. Van szép otthona, cselédsége, tisztes társadalmi pozíciója, fényesedő kilátásai; Nóra jól érzi magát a

Ibsen: Nóra (Radnóti Miklós Színház). Takács Katalin (Nóra) és Bálint András (Helmer)

bőrében, s ezt Takács Katalin a rendelkezésére álló rövid idő alatt - vagyis Krogstad első jelentkezéséig - tökéletesen kifejezi. Mint ahogy belejátssza Helmerről való véleményét is: átlát ugyan rajta, fölösleges macerának érzi feddéseit-tiltásait, sőt, mulat is rajta (teheti, hiszen évek óta sikeresen csapja be), de abszolút bízik a férfi iránta érzett abszolút szerelmében, s ezért hajlandó megfizetni a viszonylag nem túl magas árat.

A fenyegetettség aztán egyre jobban felszínre hozza a karmoló önzést, az empátia teljes hiányát. Amiben eddig sem volt hiány: ezt a cukorhabzsolás leplezetlen élvetegségével éppúgy elárulja Takács Katalin, mint azzal a kíméletlenséggel, ahogy jómódjával és gyönyörű gyermekeivel kérkedik a szegény és gyermektelen Lindéné előtt. Később azonban ez az önközpontúság egyre gátlástalanabb lesz. Mert őt már foglalkoztatja a gyermekeitől való elszakadás, könyörtelenül tép fel az öreg dadusban egy hasonló jellegű régi sebet. Jó barátja és hódolója, Rank doktor betegségéhez addig is játszin viszonyult (remek rendezői ötlet, mi-kor Rank tabesét Krisztinának ecsetelve ínyencül szopogat el egy szem, a karácsonyfáról csent szaloncukrot); a továbbiakban viszont már valósággal brutálisan megdöbbentő, ahogy elsiklik a haldokló nem is oly néma könyörgése fölött, sőt, nem is leplezi megkönnyebbülését, mikor kiderül, hogy Rank nem róla tudott meg terhelő adatokat - mindössze csupán haldoklik, mint ahogy indulatát sem leplezi, mikor a doktor kínos szerel-mi vallomása meghiúsítja pénzkérési tervét. S az sem véletlen, hogy a három aranyos kisgyermek felé csak a kis szoba-lánynak van egy őszinte szeretetről tanúskodó mozzanata, mikor a gyerek-szobából kijövet még ott fénylik arcán az ellágyult mosoly. Nórának a három gyerek: konvenció. A világ előtt lehet kérkedni velük - odahaza rábízandók a dadusra meg a szobalányra. Szerepéből kibújva Nóra az anyaságból is kibújik, egymás mellé teszi majd ad acta a férjet s a gyerekeket.

Itt persze felötlik az emberben: vajon Ibsen, aki lényegében ilyennek alkotta hősnőjét, nem volt tisztában mindezzel? Lehetséges, hogy ne vette volna észre az általa kirakott áruló jeleket? Nos, bizonyára igen, de bizonyos fokig Ibsenben is „hamis tudat" munkálhatott: alighanem kész volt mindezt betudni a babaotthon torzító hatásának, melyet a naiv gyermekasszony szinte öntudatlanul asszimilál, s talán úgy vélte, a férje házát elhagyó, megigazuló Nóra az elkényeztetettség reflexeitől is megszabadul majd. Es hát az ő számára -mint majd kritikusai számára is - az volt a legfontosabb, amiről *a Nóra* akkor szólt: a kitörés mítosza egy archetipikus helyzetben. De akárhogy is van: a mű tökéletesen hajlik a jelen rendezői elképzeléshez is, hiszen épp ettől halhatatlan: a tendencia alatt eleve is emberek rejtőztek.

Rendező és színésznő közös munkája eredményeképpen ugyanakkor e bámulatosan homogén Nóra, bármily ádázul énközpontú, nem ellenszenves; igaz, túlságosan rokonszenvesnek se mondható. A figura színpadi igazsága oly teljes, hogy elfogadjuk szuverén emberként; nem azonosulunk vele, de minden rezdülését megértjük. Igy a befejezést is, melynek során Nórában valóban minden összeomlik, csak nem annyira a Helmer iránti határtalan szerelem, mint sokkal inkább a gondosan kiépített életforma stabilitásába vetett hit. Hiszen ha Helmer szerelme nem abszolút, akkor ő soha többé nem érezheti magát biztonságban, akkor kár lopva nyalakodni, kár mókuskát játszani, kár tűrni az elszámoltatást: a cserébe nyújtott védelem bármikor megszűnhet-hiszen, íme, tud ővele Helmer-együttélésük során először - felnőttként is bánni: felnőtt bűnözőként. Ez a Nóra ezért ábrándul ki jóvátehetetlenül Helmerből.

Kétségtelen, hogy az utolsó jelenet Takács Katalin alakításában a szerep legőszintébb, legemelkedettebb fázisa, hiszen önzése itt legalábbis alárendelődik egyéb tényezőknek: nem vitatható, hogy áldozatot hoz, megpróbáltatásoknak megy elébe. (Lefogadnám például, hogy mindjárt az első lépésnél csalódás várja: Egri Kati Krisztinája rendkívül barátságtalanul fogadja majd.) Az sem véletlen, hogy itt mutat először őszinte együttérzést Rank sorsa iránt, mely most valahogy aláfesti az ő nehéz helyzetét. Ám ugyanakkor a játékból az is kiderül, hogy Nóra igen elégedett magával, sőt csodálja magát; újabb szerepkörben mutatkozhat be önmagának is, és Helmer, aki nem tudja követni e szerepkörváltást, most már csak idegesíti. Az író elképzelésével némiképp ellentétben ennek a Nórának nem fontos a végső kimagyarázkodás, inkább csak túl akar esni rajta; alig várja, hogy eljusson az önmegvalósítás következő fázisához. Koltai Tamás méltatta az évődő (de egyszersmind ingerült) gesztust, ahogy egy ujjal ráüt a férj feléje nyújtott kezére; később már nyílt bosszúsággal üti el a könyörgő kezet. Ezt az érzéketlenséget már ismerjük; ahogy korábban Rank, most Helmer sem létezik számára többé; igaz, addig is csak abban a szerepben létezett, melyet Nóra ráruházott.

S hogy mi lesz Nórával később? Mint tudjuk, e kérdés szinte valamennyi elemzőben felmerült. Latolgatták, mi történik a kis babaasszonnyal a zord norvég hétköznapokban, visszatér-e családjához és mikor (egyesek szerint már aznap éjjel, hiszen úgysem bírja ki édes kisgyermekei nélkül). Azt hiszem, Valló Pétert ez kevéssé érdekli. Nóra távozásával lezárult, ami őt foglalkoztatta: egy emberi kapcsolat élveboncolása.

Annál inkább sejthető, hogyan alakul a darab másik párkapcsolata, az, ami nem lebomlik a szemünk előtt, hanem felépül: Krogstadé és Linde Krisztináé. Valló Péter és Egri Kati közös munkája igényben és színvonalban megfelel a Valló-Takács-féle együttműködésnek. Lindéné visszatérő jellemzője a kritikákban az „áldozatkész", a „sokat próbált", az 1954-es magyar repríz kapcsán „verdeső lelkű" és „mindig másokért élő"; egy derék hölgy, aki mindent elkövet, hogy megmentse barátnője boldogságát, s igazán megérdemli, hogy közben, csodaszerűen, ráleljen a magáéra. Egri Kati Linde Krisztinája eleve azért állít be a Helmer-házba, hogy a maga sorsán lendítsen, ami egyébként csöppet sem elítélendő, mindössze ténykérdés. Nóra sorsa persze valóban érdekli, mint ahogy mindnyájunkat érdekel gyerekkori barátaink sorsa, és ha módjában áll, valóban kész is segíteni, ugyanakkor persze hasznos tagként beépülni a jómódú háztartásba; éles szemű nőként ezért figyel mindenre, mint aki minden információnak még hasznát veheti. Ám attól kezdve, hogy elhatározza Krogstad megkaparintását, Nóra sorsa egyre kevésbé érdekli, s mikor szerelme révbe jut, már jószerivel lerázza magáról esdeklő barátnőjét. Igaz, azt mondja, épp a dolgok őszinte tisztázása mentheti meg Helmerék házasságát, s kijelentése: „De azóta eltelt egy nap, és hihetetlen, minek voltam ebben a házban tanúja" - a mű egyik legdrámaibb s legigazabb ítélete. Ám a figurát teljes bonyolultságában feltáró Egri Kati azt is eljátssza, hogy Krisztina magában hozzáteszi: és ha mégsem fordulnak jóra a dolgok, hát bumm, engem már az se érdekel. Es közben ez a Lindéné őszintén, sugárzón boldog (revelatív, ahogy Egri Kati átbújik a mindig játszó karácsonyfa mögött, majd előreszökell, némán ujjongó diadallal); de azt is pontosan tudjuk, hogy a megkötendő házasságban ki viseli majd a nadrágot: ez a Krisztina jócskán keményebb házizsarnok lesz Helmernél, és abban a kapcsolatban Krogstad küzdhet majd az emancipációért.

Hasonló metamorfózison ment át Rank doktor alakja is. Vallót külön elis-

merés illeti a vendégművész ihletett megválasztásáért: Kern András remekel a „jó doktor" komplex lényének minden oldali felmutatásában. A korábbi Rankok szelíd mélabúval felhőzött sztoikus méltósággal viselték szörnyű sorsukat, és Nóra dilemmáján azért nem láthattak át, mert imádottjukról fel sem tudtak volna tételezni ily kínos titkokat. Ez a Rank, akár a többiek, de ezen belül a nagybetegek speciális módján, szintén önző. Nem gáláns szeméremmel beszél halálos kórjáról, hanem kicsit exhibicionistán, nyűgös önsajnálattal, figyelmet és részvétet zsarolva; és ha okos ember létére nem látott és nem lát át se Helmeren, se Nórán, ez azért történt, mert a legfontosabb számára, kényszerű társtalanságában, a meghitt családi otthon illúziója volt, s most azért folytatódik, mert immár, érthetően, csak saját sorsa foglalkoztatja igazán. Kern igen finoman eljátssza, hogy Rank, aki állandóan mohón figyeli-lesi Nórát, csak a részleteket látja meg, s azokból próbál valami biztató jelet, részvétet, rokonszenvet, netán vonzalmat kiolvasni, hasztalan persze - az, hogy mi zajlott s mi zajlik a Helmer-házban, nem érinti meg. (Íme, az előadás sajátos válasza a dráma egy további, folyton vitatott problémájára.) S miközben mindezt tudtunkra adja, ugyanakkor valódi együttérzést is kelt bennünk a haldokló iránt, épp mert ez a Rank tudatosan és ironikus éllel játssza el a haldokló szerepét önmaga és a világ számára - a fizikai gyengeség megnyilvánulásait úgy olvasztja egybe hol a pózzal, a száraz, gunyoros csettegésekkel, botja lóbálásával (melyet ugyebár szégyenlő-sen dugdoshatna is), hol a részegség jeleivel, hogy közben keservesen mulat magán, s ugyanakkor elismerést követel hősiességének. Külön bravúr a híres s annyi szentimentalizmusra csábító búcsúmondat, a szállóigévé vált „Köszönöm a tüzet". A halálba induló itt már nem áltatja magát; Kern kifejezi, hogy ami Rank számára a szenvedély lángja volt, az Nórának valóban csak a szivar meggyújtásának gyakorlatias gesztusa. S végül: az alakítás kitűnően leplezi a figura dramaturgiai lazaságát, azt, hogy Rank szerepének a drámában csak hangulati valőrje van; Kern játékában a doktor mint egy, az emberi énközpontúságról és elidegenedésről nyújtott további esettanulmány szervül az összképhez.

Furcsa módon Torvald Helmerről kevés új gondolata van Vallónak. Nem mintha Bálint András játéka minőségben nem lenne méltó az említettekhez; ezernyi apró, groteszk színt talál a figura jellemvonásainak elmélyítésére, minden megnyilvánulása eredeti és szellemes,

A címszerepben: Takács Katalin

színpadi élete éppoly teljes és természetes, mint társaié, de lényegében az örök, jól ismert Helmer ő, akit Valló nem akart - vagy tán nem tudott - kiforgatni, belülről is megmutatni: a száraz, pedáns, képmutató és karrierista, önmagától elragadtatott pojáca. Az önzés, a másokhoz való elidegenedett, hamis tudattól vezérelt viszony Helmer esetében eleve evidens; tán épp ezért vártuk volna, hogy most róla is kiderül valami új, valami más.

Kiderül viszont Krogstad ügyvédről, aki Kiss Jenő ábrázolásában a dráma legrokonszenvesebb szereplője lesz. (Ha eltekintünk a kis szobalánytól, akinek Tóth Ildikó f. h. játékában minden aprócska színpadi pillanata eleven és rokonszen-

Takács Katalin és Egri Kati (Lindéné) a Nórában (Iklády László felvételei)

ves. Miközben igyekszik árnyékszerű maradni, szegényke önkéntelenül is részt vállal rá sem hederítő gazdái minden örömében-bajában; felragyog a gyerekektől, diszkréten suhan, ha Nóra és Rank Léte-á-Léte-lét kell egy pillanatra megzavarnia, rebbenve riad meg Krogstad sűrű látogatásaitól. Szegényke valóban azt hiszi: ha csak cselédszinten is, de otthon van - holott gazdái, ha elmenne a háztól, másnap már a nevére sem emlékeznének.)

De visszatérve Krogstadra: a szereplők közül ő az egyetlen, aki nincs hézagtalanul megelégedve magával, aki pontosan tudja, hogy a szükség és a nyomor milyen sötét utakra sodorta, s szenved is tőle. Ha Helmer negyedannyit foglalkozna Nórával, negyedannyira ismerné az asszonyt, mint a zsaroló, akkor a házasság soha nem jutna csődbe. Krogstad valósággal gyengéd Nórához, boldogan megmentené, ha ezzel ő sem menne tönkre; minden lényegeset tud Nóráról is, Helmerről is, és iszonyúan gyötrődik amiatt, hogy bajt kell hoznia rájuk. Korábbi előadásokon megborzongtunk, valahányszor feltűnt a végzetes árnyék; itt valósággal szánjuk a szegény mumust állandó veszszőfutásáért. Megható-szépen fogadja Kiss Jenő a váratlan boldogságot is a Lindénével való jelenetében: mordul, gyanakodva, szüntelen félrenézve, fizikailag is elhúzódva a csábító, de bizonyára hazug reménytől, majd lassan, szégyenlősen oldódva; látszik, azt hiszi, nem érdemelte meg ezt a kincset. Mi ugyan sejtjük, mi vár rá- de lehet, hogy e megtiport Krogstadot pont az ilyen kardos boldogság üdvözíti, s örömest vezekel majd az új házasságban minden bűnéért.

Ritkán látni színpadainkon ennyire sűrű előadást, melyben minden mozzanat nemcsak tökéletesen megkomponált, de egyszerre hihető s meghökkentően eredeti; ahol, pillanatnyi üresjárat nélkül, a térben állandóan vibrálnak a nyílt és rejtett igazságok, egymást kiegészítve, egymásnak ellentmondva; melyben a színészek nemcsak egyszerűen megértették és elfogadták, de alkotón tovább is fejlesztették a rendező koncepcióját és minden gondolatát. Ha a női emancipációról nem is, de az emberi együttélés titkairól és gyötrelmeiről sokkal többet tudunk meg általa.

Henrik Ibsen: Nóra (Radnóti Miklós Színház)
Fordította: Németh László. *Díszlet:* Szlávik István. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Novák János *Rendezte:* Valló Péter.
Szereplők: Takács Katalin, Bálint András, Kern András m. v., Egri Kati, Kiss Jenő, Náray Teri, Tóth Ildikó f. h.

TARJÁN TAMÁS

Bohóskodás

Shaw-bemutató a József Attila Színházban

1

Fegyvert s vitézt énekel 1894-es datálású - mint Egri Péter megállapítja: „könnyű kézzel felvázolt, játékos és kalandos" - komédiájában George Bernard Shaw, hiszen eredetileg nagyjából ezt jelenti a mű címe: *Arms and the Man.* Tehát, a shaw-i szatirikus világszemlélethez szegődve, annyit máris tudunk: se fegyver, se vitéz. Jelenünkre (és a vígjáték később elemzendő lokális vonatkozásaira) gondolva ez a fölismerés lehetett a József Attila Színház darabválasztásának egyik oka. A Király Színház 1904-es ősbemutatója, Moly Tamás fordítása is ironikus értelemben használta a mára már félretett *Hősök* címet (némi ódon báj, hogy ott még Peskoff Pál őrnagy, Szoranoff Szergiusz őrnagy és Bluncsli kapitány szerepeiben lépett föl Vágó Béla, Thury Elemér, Papp Mihály); idézőjeleket akart kitenni Hevesi Sándor címvariánsa, *A hős és a katona is.* Mindkettő a múlté, Zrínyi Miklós eposzára véletlenszerűen és ok nélkül rájátszó *Fegyver és vitéz,* ám azért célszerű fejben tartani e szerény jelentőségű darab föltűnően sok címváltozatát, mert ha például Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* című munkájában, a magyar kritikatörténetben vagy újabb szakkönyvekben kívánunk olvasni róla, mindenütt másként mutatkozik. Hevesi elegáns kis Shaw-breviáriuma szerint az angliai premieren Shaw is „le volt fegyverezve" az osztatlan sikertől: „nem volt ellenzéke". A Bluntschlit játszó Mr. Yorke Stephens emlékezete mégis ehhez az alkalomhoz köti a híres anekdotát: „Mindössze is egy ember tiltakozott - a karzaton. De ez elég volt ahhoz, hogy Bernard Shaw visszanyerje önmagát. Fölnézett a harcias szellemű tiltakozóra, s lekötelező mosollyal mondta: Barátom, én teljesen egyetértek önnel - de mit tehetünk mi ketten annyi ellen?"

Ha az író meghajolt volna most az újabb budapesti bemutatón, valószínűleg hiába tekingetett volna a karzat felé. A József Attila Színház halványan közepes előadásának, tapasztalatom szerint, „nem volt ellenzéke" (bár akadt, aki az első szünetben elinalt. Rosszul tette: a színmű a harmadik felvonásban a legjobb). Réz Ádám hűvösen nagyvonalú, tapintatosan kaján fordítása a tartalom szerint leghívebb *A hős és a csokoládékatona* címmel látta el a darabot. A hős sokkal kevésbé hős, mint amennyire a csokoládékatona csokoládékatona; a könnyű, játékos és kalandos vígjáték pedig azért jóval kevésbé *csoki* annál, semhogy csemegézve fogyasztható édes árut kellett volna készíteni belőle.

2

Az előadás létrejöttének - bizonyos aktualitás és a kétségtelen sikerkeresés mellett - indoka lehetett Iglódi István rátermettsége Bluntschli szerepére; bár a figura ismeretében itt *rátermetlenséget is* kellene mondani. S valóban, a fő vonzerő Iglódi nem problémamentes, de meggondolkodtató és mulatságos alakítása.

Az első felvonás szerint a svájci illetőségű, a bolgárok és a szerbek háborújában az utóbbiaktól zsoldot húzó botcsinálta katona, Bluntschli, végveszélyben mentve a bőrét, betámolyog az előkelő bolgár leány, Raina hálószobájába - ahol a legnagyobb becsben egy fénykép áll. A hős Szergejnek, Bluntschli legfőbb ellenségének a fényképe. Az éppen diadalmaskodó hős vélhetőleg hamarosan benősül e házba, melynek feje a bolgár hadakat vezénylő papa.

Pikáns francia vígjátéknak is díszére válna ez a nyitány. Az ellenség már a hálószobában van; de az ellenséget el kell dugni az ő ellenségének (meg a kedves mamának, meg a szolgálónak) a szeme elől, mert nemes a lelkünk, s mert az ellenség némiképp kezd tetszeni nekünk. Iglódi antimilitáns föllépése, nyiszlett, csetlő-botló antikatonasága azonnal a vesztes és azonnal a civil oldalára állít. Kemenes Fanny, aki különben ízlésesen kihasználta a jelmezekben a balkáni művészet ornamentikus és színkavargását, népi - és nemcsak népi - tarkaságát, s a nyalkától a nevetségesig a katonaruhák adta jellemzési lehetőségekkel is élt, a kétbalkezes kapitányra olyan öltözéket adott, amely a maga jellegtelen egyszerűségével semlegessé, mindenki mástól különbözővé, a szőnyegek, függönyök, takarók drapériái közt pedig vadidegenné tette Bluntschlit.

A színész a harsányságig technikás gesztusrendszerrel, a sulykot el nem vetve karakterizálja a szánalmas, ám kedves és szellemes, sőt sejthetően okos fickót. Késleltetett reakciói - „spétjei" - hibátlanul működnek; mesterien rogyadozik, dülöngél, cidrizik; ha megesküszik, hogy nem alszik el a fáradtságtól, akkor az átmenet fokozatait pontosan betartva, kijátszva zuhan a hortyogásba.

Érintkeznek a clownsággal ezek a megoldások. A bohóc - ezúttal a háború

bohóca - mindig megnyeri szívünket. Különösen, midőn egy szinte filozófiai bohócmutatványra kerül sor. Aminthogy a cirkuszi bohóc puskájában is csak vízlövedék, ágyújában pingponglabda rejlik, Bluntschli is bonbonokat hord a tölténytárában. E hasábokról is ismerős egyik kitűnő színészünk vallomása: ő a nehéz időkben nem ellenállt, hanem ellenivott. A csokoládékatona elleneszik. Nem a háború ellen tiltakozik így, hiszen - hogy bonyolultabb legyen a kép - abból él. Helyzetének képtelenségéről mond (illetve szopogat) véleményt az édesszájúsággal: mire menne ő, a tüzér, néhány aprócska golyóbissal? Vagy megbízhat az ütegeiben - ahogy nem bízhat meg, mert azok bedöglenek, s ellenfele, a hős éppen ezért vezényelhet sikeres, vakmerő lovasrohamot, mely normális ágyúállapotok mellett a bolgár sereg öngyilkossága lenne csupán, és Raina gyászszalagot köthetne ostoba parancsot kiadó imádottjának fényképére -, vagy inkább a csokoládéban bízik, noha abban is hiába, mert épp a legrosszabbkor kifogyott a készlet. Lehet, hogy perceken belül lepuffantják, és tessék, nincs nála egy szem bonbon! Iglódi izgatottságába, idegességébe beleremeg a páratlan shaw-i komédiásság: jó, jó, kényelmetlen, ha agyonlövik az embert, de az kibírhatatlan, ha édességéhében ugrál a vércukra!

A József Attila Színház vendégrendezője, a darabbal nem először találkozó Kapás Dezső kellemetlen és érthetetlen meglepetést tartogat arra a pillanatra, amikor a megszeppent bolgár úrilány desszerttel kínálja a követelőző jövevényt. Itt teli szájjal kellene falni a cukrot, csokoládét (vagy bármit, amit annak hihetünk). Ehelyett Iglódi orrig belehajol egy hitvány kis dobozba, ügyetlenkedve és imitálva matat, papírokkal zörög. Játszhatná azt, hogy szinte legeli a csokirétet; ízlelgethetne, mint igen jó *milchschokoládékhoz* szokott svájci; hirtelen rálegyinthetne: ha már megvan, akkor nem is kell olyan nagyon; és főleg ehetne mámorosan, ehetne az életéért, a csokoládéfilozófiáért, vagy mert tán valóban szereti a desszertet. Ehelyett kapjuk az elkapkodott, tisztázatlan pillanatot, a szituációtörmeléket. Nem egyetlenként az előadásban. S ettől olyan az egész, mint a csokoládéfigura: kívül formás, ígéretesen édes - és belül üres.

A harmadik felvonás - számos félreértés és fordulat, főleg többszereplős szerelmi bonyodalom után - ismét a győztes bolgár főkatona hajlékában találja a barátta és tanácsadóvá lett, kiurasodott Bluntschlit. Az újabb epizódok színhelye a (természetesen nem -létező) műveltségére és európaiságára büszke „Peskoff Pál" könyvtárszobája. Azt még elfogadhatjuk az előzőekben is vázlatos és összevissza díszleteket tervező Fehér Miklóstól, hogy alig néhány darab könyv árválkodik a polcokon - ám ahogy e polc és a többi berendezési tárgy fest! Fölsorolásuktól, zűrzavaruktól tekintsünk el. Attól is, hogy a bútorok, kellékek odavetett, egymással kapcsolatot nem tartó, „utcás" elrendezését (a förtelmes háttér előtt) elvi magyarázattal mentegessük. Azt azonban mégsem lehet szó nélkül hagyni, vajon miért jutott a bolgár zabszállítás ügyein és egyéb tennivalókon dolgozgató Bluntschlinak olyan szék és asztal, amelyet legjobb esetben is a délutáni tűzvédelmi oktatásról hordtak le a díszletmunkások? S mindez egy-két „hamisítatlan" balkáni berendezési tárgy és szőnyeg szomszédságában.

G. B. Shaw: A hős és a csokoládékatona (József Attila Színház). Radó Denise (Raina) és Iglódi István (Bluntschli)

Ettől függetlenül Iglódi, akinek néhány mókás és jellemző játékát is majdnem tönkreteszi a díszlet, nagyvonalúbb ura a harmadik felvonásnak, mint az elsőnek. Ott technikából és slemilségből megcsinálta a halálveszedelembe jutott katonácskát, akit mégsem kell nagyon félteni, és személyében is, stílusában is behozta a színre az idegenséget. Ez az idegenség mostanra mássággá, a másság pedig erkölccsé és életfölfogássá válik. A darab szellemi, etikai rétege, az erre koncentráló s a végső tanulságokat leszűrő harmadik rész sokkal inkább kedvez Iglódinak, mint az első bujkálással, el-vágódással, rogyadozással, horkolással, evészettel teli fiziológiája.

Bluntschli egy csomó szállodát, istállót, óriási vagyont örököl hirtelen az apjától: most zsebre vághatná összes vendéglátóját, sőt talán fél Bulgáriát (arra Shaw-nál sem találunk egyértelmű, azaz meggyőző választ, miért ment szerb zsoldosnak az otthonról oly jól eleresztett fiú). Iglódi finoman érzékelteti az újsü tetű pénzembernek a jó neveltetésből és a nyugat-európai kultúrából is eredő fölényét, egyben azt a fanyarságot, amelylyel e pénz s e fölény értékét szemléli. Tudja, és tudják róla, hogy egykori megmenekülésében és a Rainával bimbózó szerelemben rajta is számon lehet kérni egyet s mást. Számon is kérik, hogy a darab elnyerje az olcsóságig tetszetős kifej-letét: a svájci milliomos feleségül veszi az előkelő, szépséges és nemes lelkű bolgár leányt, akinek hőse sem árválkodik a fényképkeretben: hősségéből pár gradusnyit leadva a derék és öntudatos szolgálólányhoz köti a sorsát. Ezt a procedúrát Iglódi szarkasztikusan visszafogott, öniróniával nem takarékoskodó, a tanulságok csöndes hangsúlyait mindig jókor kitevő játéka vezényli. Talán nem puszta belesejtés Kapás Dezső itt fölívelő rendezésébe, hogy Bluntschli számára kevésbé veszedelmes helyzet volt az első felvonásbeli fej- és csokoládévesztett menekülés; és esetleg az sem, hogy ez a hűvösen független svájci két évtizeddel később a szállodák és a lovak helyett a hadiiparban és a fegyverkereskedelemben lát majd üzleti fantáziát.

3

Harsányi Kálmán, a Nemzeti Színház Kamaraszínházában 1926-ban tartott, Hevesi Sándor fordította és Horváth Árpád rendezte bemutató kritikusa, aki sosem tüntette ki rokonszenvével az írangol írót, ezt vetette akkoriban papírra: „...csak komikus helyzetek és bohóskodások halmozódnak egymásra... Shaw a vitézséget állítja pellengérre... Shaw gyáva ember, nem merte a vitézséget az angolokon keresztül kicsúfolni - mint merte volna hős ír elődje, Swift, aki mindent mert -, kiválasztott tehát két kicsiny balkáni népet, s azok bőrére csúfolódott. Megrágalmazta a szerbet és a bolgárt,

hogy ostobán vitézek és bután katonák... A vitézséget pedig az európai kultúra szabadságharcosain keresztül kicsúfolni - még Shaw-tól is sok. Művészi mentsége sincs, mert ugyanezt a nemes emberi tulajdont egy képzeletbeli ország katonáin keresztül is kicsúfolhatta volna."

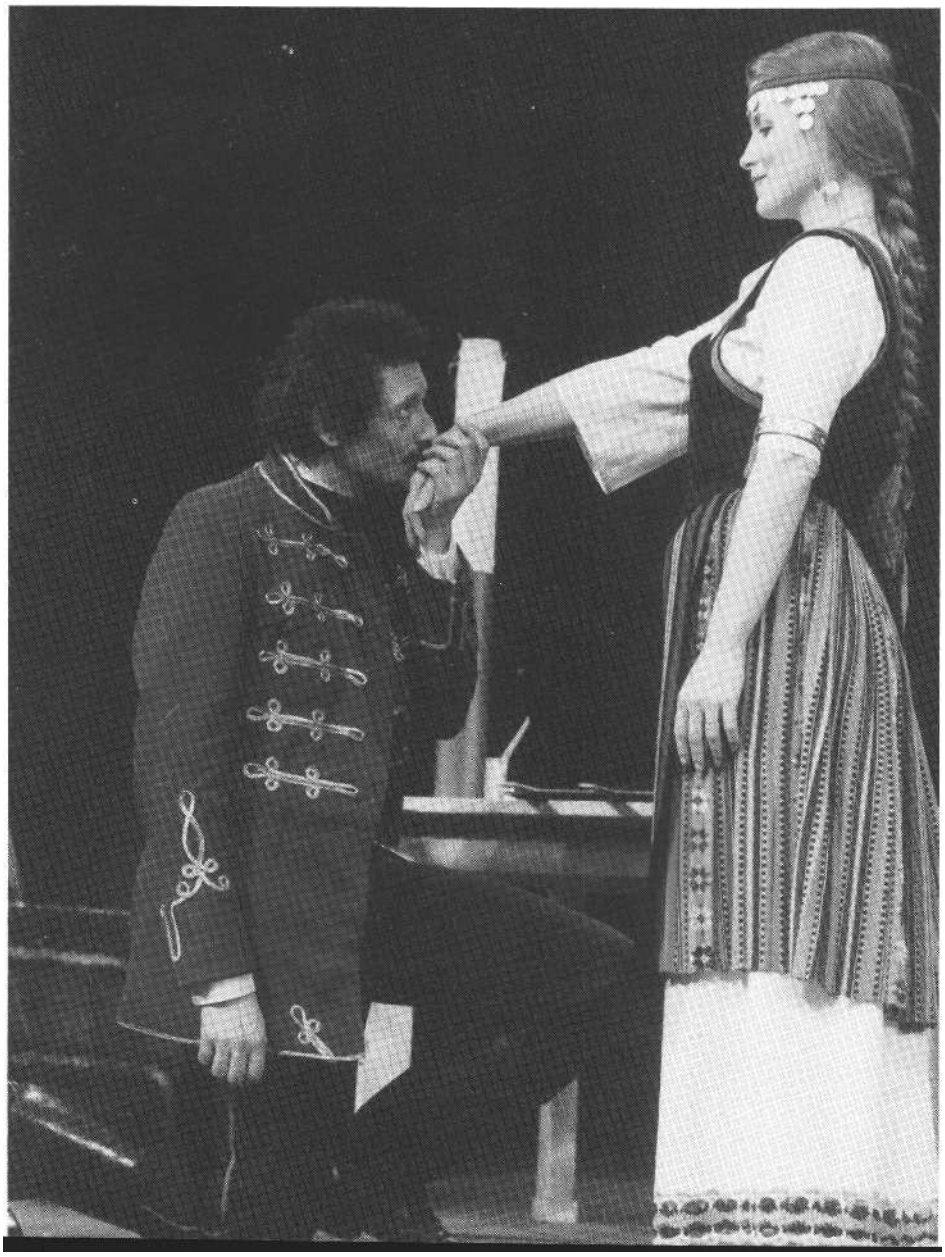
Harsányi a továbbiakban már „egy derék és igen jóravaló kis nemzet", a bolgár *úri rendjéért* emel szót - hogy velük szemben, egyszerű shaw-i „fejtetőre állítással" a cselédek persze finomak, eszesek, társalkodók. Ezen az úton már nem követhetjük az egykori bírálót, a Balkán említésével viszont mégiscsak kimondott valamit, még azt is, hogy a térség vitézei *„velünk egyetemben"* verték vissza, Európát védve, Ázsia hadait. Vagyis Harsányinak nem tetszik, amit ír úr ír, és hősiesség dolgában együttesen követeli vissza bolgárok, szerbek, magyarok katonai becsületét.

Szerencsénkre Kapás Dezső egyáltalán nem erősítette meg a közönség valószínűleg önmaga elől is tagadott, bizonytalan ismereteit arról, hogy a nyugateurópai s főként a szigetországi számára, ha tudatlan és rosszindulatú is rá-adásul, a legutóbbi időkig Magyarország-nál kezdődött a Balkán: a külső és belső életnek az az elhanyagoltsága, riasztó állapota, amelyre valóban pejoráló célzások történnek a darabban. S be kell vallanunk: van is mire, nem kevésre célozni. De Kapás számára - a korrekt és kíméletlen Shaw szellemében - nem a „kis magyar Balkán" volt a célpont. Az legföljebb a külső kör. Nem a földrajzi hely, a hozzátapadt nehéz történelmi szerep és az előnytelen kulturális képzet a döntő. Hanem a viselkedésmód. Az önismeret, az önkritika, a realitásérzék, a tenni akarás és tenni tudás teljes hiánya. A tetszelgés, amely folyton a persze nem lebecsülendő vitézség tükrében illegeti magát, elhitetvén, hogy hősleg minden megoldható.

Dramaturgiailag nyilvánvaló, hogy képzeletbeli országok ábrázolásával Shaw (1894-ben) közelítőleg sem érhetett volna el olyan hatást, mint azzal, hogy jó messzire nézett a kontinensre. Egészen odáig, ahol az analfabetizmusból alig kikecmergett urak könyvtárral hivalkodnak; s az analfabetizmust ne csak a betűvetésre és az értelmesen leírottak józan fölfogni tudására vonatkoztassuk. Egészen odáig, ahol a tintaitató tapper a modern technikai csodák megbámult hírnöke - talán még nagy utakra is kerekednének egy még modernebb tapperért. Egészen odáig, ahol a mellébeszélés, a szószátyárság és a hazudozás úgy összekeverednek egymással, hogy már nem is érdemes keresni, melyik melyik.

Jó lenne visszapostázni George Bernard Shaw-nak mindazt, amit (1989-ben) a mi címünkre föladott. Ingerült sorok kíséretében: miért nem a saját portáján söpört! Valami mégis azt súgja: ha az író nem is volt nagyvonalú ebben a „balkánkodásban", tudta nagyon jól: ez a jelképes Balkán Anglia, Irország s valószínűleg minden ország térképén rajta van. Mindenütt akad család, csoport, közösség, osztály, nép, amely épp csak kijutva a szabad levegőre, mindjárt azzal kezdi, hogy lehetőleg mások elől is elszívja az oxigént. Shaw - mint ír - bizonyára nem kis népet, kis népeket akart sérteni, hanem törpe figurákat gúnyolón kritizálni. Melléjük megkereste azokat, akik iránt több-kevesebb bizalmat táplált, s - megint csak bizonyítva kivételes dramaturgiai érzékét - kulcspozícióba egy svájcit állított. A független, a szabad polgárt, aki az, aki; ám a lét fintoraként nem egészen az, ami.

Vitai András (Szergej) és Fehér Anna (Luka)



4

A hős és a csokoládékatona csak akkor él meg a színpadon, ha van hős, és van csokoládékatona. Iglódi István személyében Kapás Dezső őreá épített rendezése meglelte az utóbbit: az uniformisba bújt pipogyát, aki azonban, ledobva az álruhát, okos, határozott racionalista és tisztességes férfi; hibákkal is, és a hibáiról való tudással is.

Sajnos, teljesen fölbillen a szerepek

egyensúlyrendszere attól, hogy hős - nincs. Nyílt titok, hogy a Szergej Szaranov alakjára és az alak „kifordítására" egyaránt alkalmatos tehetségű Szakácsi Sándor, játszotta volna Bluntschli ellenlábasát. m közbejött, amit finoman „előnytelen diszpozíciónak" szokás nevezni, és a József Attila Színház vezetése (azaz elsősorban maga Iglódi István?) úgy döntött, hogy - ebben az évadban már nem először - szerepátosztással teszik lehetővé a bemutatót.

Igy lépett be a darabba egy tiszt epizódfigurájában Zsolnay András, és lépett elő hirtelen tisztből őrnaggyá, epizodistából hőssé: *a* hőssé Vitai András. Derekas a vállalás és az elszánás - de Vitai nem-csak életkorban, színészi fölkészültség-ben is évtizeddel Iglódi mögött jár. Játék-skálája nem elég tágas, egyetlen szerep-körben, típusban sem edzhette még hoszszasabban magát. Ezért elvész, miként ébred rá a dagadó keblű hős önmaga valóságos értékére, miként zsugorodik - előnyére - hősbábból hétköznapi emberré. A csokoládékatona „fejtetőre áll"; a hős nem.

Ha Iglódi *lélekben, játékmódban* „svájcias", Vitai daliássága ellenére sem „szlávos". Megoldásai előre kiszámíthatók és nem változatosak. Egy vonást viszont kétségtelenül hozzátesz a rendezéshez, és Kapás Dezső elképzelése ennek hasznát látja. Szergej Szaranov által él a színen az operettesség. Shaw-nak erről a színművéről - inkább burkoltan, mint nyíltan - többen állították már, hogy szerkesztésében, történetszövésében, a figurapárosok és a figurakonfliktusok működésében egy zene nélküli operettre hasonlít. Amit az a bizonyos „könnyű kéz" ebben a darabban megírt, azt Vitai András egy „könnyű műfaj" által próbálja képviselni, s bár a snájdig, bókoló - s mellesleg a cseléd szoknyája alá nyúlkáló - katona-tiszt megformálásával még nem hozza létre a mű címe által jelzett és megkívánt viszonylatot, nemegyszer akadnak kedves, operettesen sodró, a humorral jól bánó percei.

5

Radó Denise Rainája a kislányosságtól a házasságra készülődő asszonyiságig jár végig jól követhető érzelmi utat. Ha kell, durcás, ha kell, *fifikás,* ha kell, selymeskedik, ha kell, elkerekíti a szemét. E tekintetben kész - mert teljes alak - a rátarti, szép ifjú hölgy. A ravaszdibb shaw-i színjátszásból, a körüludvarolt lány értelmi ébredezéséből viszont jóval kevesebbet látunk, és meg sem pendül, aminek pedig a darab megírása után száz évvel

Radó Denise, Bánffy György (Petrov) és **Szabó Éva** (Ekaterina) a Shaw-darabban (MTI-fotó - Pintér Márta felvételei)

(és ebben a szerepkiosztásban) meg kellene: néhány év, s nem fog-e Bluntschli óvatosan kopogtatni a nejénél - vehet-e egy szemet a bonhonból?

Raina anyját és atyját Szabó Éva, illetve Bánffy György játssza. Szabó Éva lassan alig valamit tehet hozzá ahhoz a szerepsémához, amelybe a József Attila Színház belekényszerítette. Ő az ereje teljében levő, bőbeszédű, családján uralkodó mama, aki után még megfordulnak a férfiak, és aki megfordul a férfiak után. A színvonal nem kifogásolható - a meglepetések hiánya és a beskatulyázás igen.

Bánffy György váratlanul harsány, tőle teljességgel idegen eszközöket alkalmazva esett neki a bolgár Napóleon szerepének. Hogy nekiesett, az rendben van, hiszen ez a meglehetősen primitív harcos nem minden siker nélkül átzúg az életen, az élet pedig teljes sikerrel átzúg az ő - díszegyenruhát nyűtt háziköntösre cserélő, pipázgató - alakján. A mozgás, a megoldások a hangsúlyok nyersesége, összerendezetlensége, a rögtönzés és a tétovázás közt ragadó félmegoldások, olykor a kabaréhumor erőltetése arra enged következtetni, hogy a színésznek vagy a szerep nincs ínyére, vagy intellektuálisabb alkata levedlette a szerepet.

Iglódi mellett Fehér Anna az előadás legjobbja. Ő, a cseléd - és párja, az inas, akihez nem megy feleségül - az életét megtervező ember a darabban. Nem nyer véletlenül csatát, nem örököl szállodákat és istállókat, nem verődik ide-oda, nem fürdőzik a semmittevésben. Járásától a hajviseletéig minden méltóságot áraszt. Igazi shaw-i alak, aki némi erkölcsi engedményekre is hajlandónak látszik, éppen hogy kikezdhetetlenül tisztességes, maga akarta, szabad életet élhessen. A színésznő jól osztotta be határozott, váratlan, akaratos, a figyelmet mindig magára rántó fölbukkanásait és néma, figyelő suhanását, csöndjeit is. Szergejnek nem hisszük el, hogy Rainát (és a vagyonát) feledve Lukát veszi feleségül. Lukának, a cselédnek elhisszük, hogy mert így akarja (és mert szereti), feleségül kéreti magát Szergejjel.

Újréti László Nikolája hajlékonysággal, feltétlen szolgálattal kívánja elérni ugyanazt a szabad, ám sokkal kisszerűbb életet, amit a leány hajlíthatatlansággal és öntörvényű munkájavégzéssel. Ezért sem találkozik össze az útjuk férjként-feleségként az álmodott saját kis holtocska ajtajában. Újréti mindig látnivalóan, megmutatottan munkálja ki a figurát, s ez most jó, hisz Nikolának azzal telik az élete, hogy vigyáz magára, hogy óvakodik a hibáktól, hogy mindig ugrásra kész. A színész remekül behozza Shaw (egyik) slusszpoénját az örök lakájtípusról: hibátlan eleganciával a nyugat-európai nyelvek tudoraként áll elő, mert ha Bluntschli úr szolgálata a jövő, akkor ez a villámgyors átváltozás sem lehet akadály.

6

A Shaw-rajongó Hevesi Sándor 1910-ben londoni otthonában kereste föl az írót, és nem győzött csodálkozni, mily „megdöbbentően hasonlít ahhoz a bronz képmáshoz, amely Rodin munkája, s az íróasztala fölött van elhelyezve.

- Amikor először gyúrta ki a mellszobromat - beszélte Bernard Shaw -, szakasztott olyan volt, mint egy XVIII. századbeli *dandy.* Rákövetkező nap megváltozott, de megint csak egy idegen úr volt, akinek semmi köze sem volt hozzám. Mondhatnám, hogy Rodin mindennap újra csinálta. Sohasem volt megelégedve a munkájával. Egész történelmi fejlődésen ment keresztül ez a szobor, de azt hiszem, hogy lassanként beleköltöztetett."

Elnézve az 1988/89-es évad változatos Shaw-bemutatóit, állíthatjuk, hogy a gyúrás és a költöztetés egyelőre folyik. S ez így lesz még egy jó darabig.

George Bernard Shaw: A hős és a csokoládékatona (József Attila Színház)

Fordította: Réz Ádám. *Díszlet:* Fehér Miklós m. *v. Jelmez:* Kemenes Fanny m. *v. Rendezte:* Kapás Dezső m. *v.*

Szereplők: Iglódi István, Vitai András, Radó Denise, Bánffy György, Szabó Éva, Újréti László, Fehér Anna, Zsolnay András.

PÁLYI ANDRÁS

A Szolidaritás kísértete

Széljegyzetek
Drago Jancar drámájához

1

A pszichiátriával való visszaélés minden bizonnyal a század nagy bűnei közé tartozik, ha ugyan nem ez a legsúlyosabb vagy legalábbis leginkább antihumánus vétség az emberi nem ember volta ellen. Olyannyira, hogy az újabb amerikai antipszichiátria már voltaképp az orvosi beavatkozás létjogosultságát is kétségbe vonja. A nácizmus elől az óceánon túlra emigráló Erich Fromm pedig a negyvenes évek elején első New York-i könyvében *(Menekülés a szabadságból)* abban látta a legfőbb veszélyt, ha „a külvilág túlereje láttán" az egyén „lemond saját integritásáról", ezzel nyilvánvalóan arra (is) rá kívánván mutatni, hogy az autonómiáját „önként" feladó ember mintegy megteremti a talajt a - mai kifejezéssel élve - totalitáriánus hatalomgyakorláshoz. Azaz, ha egy társadalom döntően olyan egyedekből áll, akik nem tartanak igényt személyi autonómiájukra, akkor egyúttal alkalmatlanná válik a hatalom ellenőrzésére, és elkerülhetetlenül asszisztálni fog a legelképesztőbb visszaélésekhez, így adott esetben a fasiszták „emberkísérleteihez" is. Ez meg is történt. (Egyébként ennek a folyamatnak hátborzongató és modellértékű, drámai elemzését nyújtja Ingmar Bergman a hetvenes évek végén készített, nálunk is játszott filmjében, A *kígyótojásban.)* Másrészt a sztálini korszakban és a hetvenes-nyolcvanas évek posztsztálinizmusa idején a Szovjetunióban és más szocialista országokban gyakorolt pszichiátriai „kényszergyógykezelések" is itt említendők, noha e kérdésről még ma is meglehetősen keveset tudunk.

Vlagyimir Bukovszkij, a mintegy másfél évtizede nyugaton élő szovjet ellenzéki volt az, aki először tárt leleplező adatokat a világ elé azokról az elmegyógyintézetekről, amelyek belügyi felügyeletét a Szovjetunióban például csak nemrég szüntették meg (a Magyar Nemzet erre vonatkozó híradását A *nagy briliáns valcer* veszprémi műsorfüzete 'is tartalmazza). Bukovszkij, az egykori komszomolista ugyanis 1967 szeptemberében Alekszander Ginzburg és Jurij Galanszkov letartóztatása miatt tüntetést készült szervezni, bár erre nem került sor, mert őt magát is őrizetbe vették, s amikor kihallgatóinak fennen hangoztatta, hogy nem tett egyebet, csupán a szovjet alkotmányban biztosított jogaival élt, sőt kiszabadulása után is élni kíván velük, egyszerűen elmebetegnek nyilvánították, és hároméves kényszergyógykezelésre „ítélték". Bukovszkij pedig, amikor szabadult, már nem tüntetéseket szervezett, hanem egy vaskos dossziét igyekezett publikálni, amelyben nyolc ismert „kényszerkezelési" eset dokumentumait gyűjtötte össze. Az anyag az ő neve alatt, sokatmondó címmel jelent meg 1971-ben Párizsban: *Új elmebetegség a Szovjetunióban: az ellenzékiség.* A kötet élén Bukovszkij drámai hangú „nyílt levélben" fordult a XXIV. szovjet pártkongresszushoz és a pszichiátriai világszervezethez (ahonnan az ügy továbbgyűrűzése következtében jó pár év múlva a Szovjetunió kilépett, habár jelenleg, mint tudjuk, tárgyalások folynak tagságának helyreállításáról): „Ép elméjű ember számára nincs iszonyatosabb sors, mint az, ha kénytelen elmegyógyintézetben tölteni az életét." E szavakat akár mottóul is írhatnánk Drago Jancar Veszprémben most bemutatott drámája, *A nagy briliáns valcer* fölé.

Drago Jancar: A nagy briliáns valcer (veszprémi Petőfi Színház). Fazekas István (Simon Veber) és Pásztor Edina (Ljubica)

2

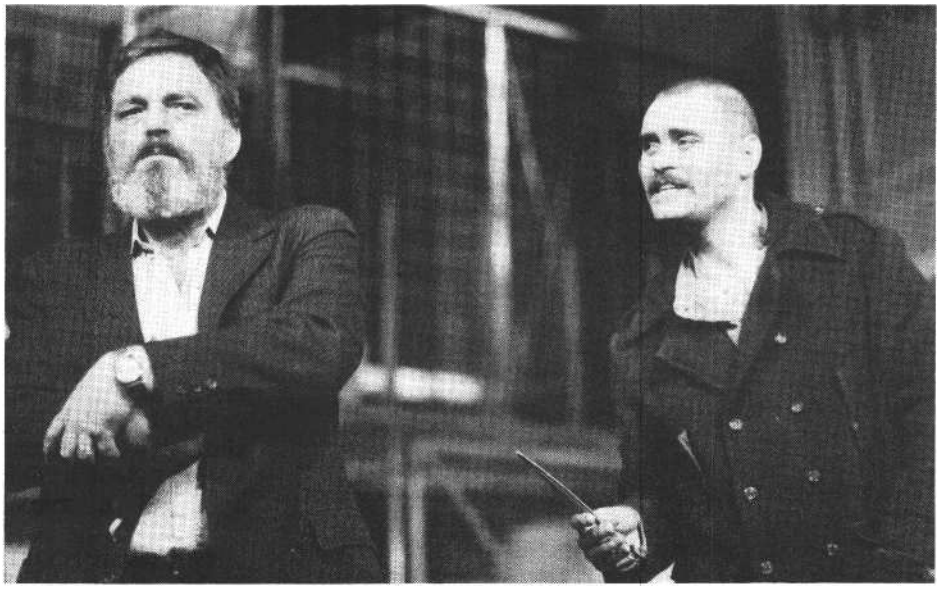
Igaz, első látszatra a Bukovszkij-jelenség inkább csak ürügy volt Drago Jancarnak, amikor a nyolcvanas évek elején megírta *A nagy briliáns valcert,* hisz a darabnak sokkal aktuálisabb politikai vonatkozása is volt: az a lengyel kísértet, amely ez idő tájt bejárta Kelet-Közép-Európát, és többnyire félelemmel vagy legalábbis rossz közérzettel töltötte el a hatalom birtokosait. Amikor az 1980-as sztrájkok után magasra szökött a független lengyel szakszervezet csillaga, e térségben a hivatalos hírközlő szervek több helyütt is - így például nálunk, de Jugoszláviában még inkább - több-kevesebb rokonszenvvel kezelték a lengyelországi fejleményeket; a Szolidaritás-mozgalomból akkor lett kísértet, amikor Lengyelországban (ma már tudjuk, nem utolsósorban a hatalom provokációi következtében) a frontok megmerevedtek, majd bevezették a hadiállapotot. Némileg paradox módon ekkor, tehát a mozgalom erőszakos letörése idején vált nyilvánvalóvá, ami ma úgyszintén politikai közhelynek számít: nevezetesen, hogy a sztálini-posztsztálini tekintélyelvű társadalmakban a nép nevében gyakorolt hatalom korántsem jelentett néphatalmat. A tömegbázisát végképp elvesztő lengyel politikai elit zsákutcájának emlegetése azonban így merő absztrakció, csupán tételes kijelentés; ám az, ami akkora lengyeleknél történt a nemzeti tudat „színpadán", drámai-lélektani-nemzeti katarzist ígért. Túl sokan álltak a barikád egyik oldalán és túl kevesen a másikon ahhoz, hogy. a politikai helyzet „kényes egyensúlyát" hosszan fenn lehetett volna tartani, azaz ekkor már bármely pillanatban

elhangozhatott a „meztelen a király!" kiáltás, amit a hatalom, elemi érdekeire hivatkozva, meg akart akadályozni. Így következett be 1981 decembere, amikor a társadalmi erőket aktivizáló nemzeti katarzis helyett a romantikus nemzeti mártírium, a passzív rezisztencia köszöntött be Lengyelországban - és Kelet-Európában elindult különös, jelképes bolyongó körjáratára a Szolidaritás kísértete.

A helyzet politikai elemzése messzire vezetne, nem is tartozik ide. Az egyszerűség kedvéért inkább a nyolcvanas évek két, többé-kevésbé ismert kultúrpolitikai „ügyére" szeretnék utalni: az újvidéki Új Symposion és a szegedi Tiszatáj szerkesztőségének adminisztratív leváltására. A hivatalos szervek annak idején mindkét esetben lényegileg „közléspolitikai hibákkal" indokolták lépésüket (noha ez a bürokratikus szóvirág szegedi találmány), s mindkét folyóirat bűnlajstromán szerepelt egy bizonyos lengyel szám, amely a Szolidaritás képviselte szellemiséghez közel álló írásokat tartalmazott. A különbség csak az, hogy a Tiszatáj lengyel száma 1981 nyarán jelent meg, amikor a független szakszervezet csillaga még magasan állt, az Új Symposioné viszont 1982-ben, a lengyelországi internálások idején. A példa jelzi az akkori jugoszláviai és magyar nyilvánosság közti különbséget: amikor nálunk központilag elnémíttatott minden olyan hang, amely a Szolidaritással szimpatizált volna, Jugoszláviában a mi központi sajtóirányításunk híján ez lehetetlen is lett volna. Ott csak utólagos felelősségre vonás létezett. S bár ez a körülmény nem gördített akadályt az elé, hogy mindkét említett folyóirat hasonló sorsra jusson (sőt az elé sem, hogy nagyjából ugyanabban az időben, a közelmúltban kerüljön sor rehabilitálásukra), a különbség számunkra itt, most - Drago Jancar drámájáról szólva - lényegbevágó. Tudniillik *A nagy briliáns valcer* olyan színháznak íródott, amely a nézőtér politikai aurájából (is) táplálkozik, reflektál rá, építkezik belőle, kesztyűt dob a publikumnak, azaz vérbeli politikai színház kíván lenni.

3

Miközben látszólag egyáltalán nem az. Elegendő kissé felszínesebben pillantanunk rá, s máris inkább afféle történelmiáltörténelmi játéknak, „keleti" abszurdnak tűnik, amiben természetesen illik meglátnunk a groteszk parabolát, sőt a fonákjára fordított lélektani drámát is. De hát mindez már valójában következmény, a Jancar-féle politikai színház dramaturgiai maskarádéja.



Czikéli László (Saulus-Paulus) és Borbiczki Ferenc (Volodja) a Jancar-darabban (MTI-fotó-Ilovszky Béla felvételei)

Gállos Orsolya, a darab fordítója a műsorfüzetben „jellegzetesen közép-európai írónak" nevezi a szerzőt, s Drago Jancar valóban az. Nemcsak azáltal, hogy minden művében eredendően túltekint szűkebb pátriája határain, és nemcsak azért, mert aki e térségben lett íróvá, jól tudja, hogy a színház, csakúgy, mint bármely más művészet, bizonyos áttételesség, képletes kifejezésmód, parabolák vagy példázatok útján általában hatékonyabban tud politizálni, mint „egyenesben", hanem azért is, mert tisztában van vele, hogy ezen az égtájon a politika mindig több önmagánál, itt mindannyiszor elemi kérdésekről van szó: nemzeti identitásról, erőről és gyengeségről, életben maradásról és pusztulásról. Maga Jancar egy magyarul is olvasható esszéjében épp e vonatkozásban idézi Milan Kundera Közép-Európa-esszéjét, amelyre egyébként mostanság nálunk is szokás hivatkozni, noha ez az esszé magyarul legalábbis nehezen hozzáférhető (csak az emigráns sajtóban és szamizdatban jelent meg), de amelyet, jegyzi meg *A nagy briliáns valcer* írója, „Ljubljanában úgy olvastunk, mintha szlovén szerző írta volna". Kundera a kis népek hazájának látva ezt a régiót, megállapítja: „Kis nép az, amelynek puszta léte is bármelyik pillanatban kétségessé válhat, egy kis nép eltűnhetik, s ezt tudja is. Egy franciának, orosznak vagy angolnak eszébe sem jut, hogy kételkedjék népe fennmaradásában. Himnuszaik csak nagyságról, örökkévaló nagyságról szólnak. A lengyel himnusz viszont így kezdődik: »Nincs még veszve Lengyelország...«" Jancar szerint az, amit Kundera mond, minden szlovén értelmiségi fülének „egyszerű és pontos", minthogy „valószínűleg egyetlen ember sincs köztünk, aki előbb vagy utóbb ne tett volna fel kérdéseket e konok kitartás értelméről". *A nagy briliáns* valcerben is erről faggatja önmagát és korát az író.

A darab cselekménye „A Szabadság Szabaddá Tesz" elnevezésű különleges intézetben játszódik; az író felfedezhetően szándékosan kerüli, hogy ennél több konkrétumot áruljon el a helyről és az időről, de hisz a mű történelmi meghatározottságát úgysem a színlapon közölt adatok szabják meg, hanem a történet irodalmi és színpadi szövete, s ez nem hagy kétséget afelől, hogy mikor és hol járunk: egy olyan közép-európai kis nép földjén, ahol létezik a Bukovszkij dokumentálta kényszergyógykezelés, továbbá ahol egy történész - bizonyos Simon Veber - gyanússá teheti magát azzal, hogy az 1830-as lengyel nemzeti felkelés bukása után elbujdosó és a jelek szerint épp e tájra elvetődő forradalmár esete után nyomoz, minthogy e múlt századi Drohojowski sorsa számos rejtélyt tartalmaz (például megállapíthatatlan, hogy elüszkösödött lábát levágták-e, s ha nem, hogyan maradt életben, vagy ha igen, akkor hogyan jutott tovább stb.), ami valóságos szakmai izgalommal tölti el a történészt, ám tökéletesen érthetetlen az őt körülvevő közeg számára, amely csakis a renitens lengyel szellemiség importálását sejtheti meg furcsa szenvedélyében.

Maga a cselekmény ott kezdődik, hogy Simon Veber mögött becsapódik a cellaajtó - és egy nagyszabású intézeti bállal zárul, amely a felettes szervek előtt is - pontosabban szólva, csakis őelőttük - igazolni kívánja, hogy a különleges intézet rászolgált a nevére. A szabaddá válás e sajátos kényszerútja hősünk esetében nem egyebet jelent, mint hogy bizonyos sokkhatás alatt azonosul azzal a vággal, amit a konstrukciós perek logikája szerint a nyakába varrtak: nevezetesen hogy azért került intézetbe, mert valamiféle „személyiségzavar" folytán azonosította magát a múlt századi Drohojowskival. Doktor, az intézet igazgatója, aki állítólag ki akarja gyógyítani kényszerképzeteiből, megfenyegeti, hogy levágja a lábát; Volodja, a főápoló, készpénznek véve a fenyegetést, mindjárt amputálja is

a történész lábát, ám ez az iszonyatos és morbid „tettlegesség" meghökkentő fordulatot von maga után: Simon Veberből valóban Drohojowski lesz. Őrzőinek legnagyobb ámulatára lengyelül kezd beszélni, sőt ettől fogva a nemesi forradalmár felsőbbségével kezeli őket. Igazi felsőbbrendűségét azonban az a szolidaritásérzés adja meg, ami közte és a szintén „ápolt" Ljubica között ébred.

Az író megengedheti magának, hogy könnyedén túllépjen a pszichológián, s eszébe se jusson a lélektani hitelesség szálait bogozni. Utóvégre nem hőseinek belső fejlődésrajza foglalkoztatja, hanem a megjelenített intézmény organizmusa. Maga az intézmény természetesen modell, bizonyos társadalmi mechanizmus képletes rajza, amelyben a privilégiumait védő hatalmi elit minden társadalmi devianciában politikai ellenfelet sejt, s ahol az atomizálódott társadalom „önként" elfogadja az egyéni integritás megbélyegzését. Így függ össze Jancarnál a társadalomtól elidegenedő hatalom, a személyi autonómiára törekvő „deviancia" kényszergyógyítása, a konstrukciós perek technikája és a társadalmat atomizáló „szalámitaktika". Az önkény e hideg és kegyetlen világán egyedül az emberi együttérzés „metafizikája" üthet rést, de ez is csupán akkor, ha ez az egyébként összkomfortos rendszer nem működik tökéletesen. A drámai vétséget valójában Volodja főápoló követi el, amikor amputálja Simon Veber lábát: ez a „túlkapás" nyitja meg az emberi együttérzés csatornáit a történészben, aki ekkor már „lengyel", és Ljubicában, az anglista festőben. A lelki „fertőzést" tehát nem a lengyel kísértet terjeszti, hanem épp fordítva, a kelet-közép-európai kisemberek „lengyel" mivolta ott szunnyad minden csonka méltóságú, megalázott lélekben, s mint egyszerre kiderül, ez bármikor felébredhet. S ha megtörténik, akkora Szolidaritás - de mondható így is: a szolidaritás - kísértete feltartóztathatatlanul átlépi a határokat; utóvégre a Szolidaritás (a szakszervezet) is a szolidaritásból (az együttérzésből) született, s ez éltette a legutóbbi időkig, amikor is Lengyelországban, mint tudjuk, újra hivatalosan engedélyezett szervezetté lett.

Ez azonban már nincs benne Jancar darabjában, amely egy sokkal sötétebb kontúrokkal megrajzolt képletet sugall. Jancar csak a kísértetről beszél, mely hívatlanul is feltűnik a különleges intézet falai közt - azaz az elemi emberségétől megfosztott társadalom keretei közt -, s bár itt magától értetődően el kell buknia, bukása mégis paradox diadalt jelent: az antihumánus erők törvényszerű szövetségével szemben a humánus erők eredendő egységét tanúsítja. Jancar arra épít, hogy a nézőtéren szép számmal ülnek olyanok, akiket kilel a hideg a „lengyel kísértet" megjelenésétől, s ezt beépítette a drámai hatásba. Nyilván így is történt annak idején a ljubljanai ősbemutatón: a dráma pontosan ezeknek a nézőknek dobott kesztyűt, a báli jelenet, a címben is idézett nagy briliáns valcer kimerevítésével. De ez az effektus köti legerősebben térhez-időhöz a darabot: a nyolcvanas évek Jugoszláviájához - Szlovéniájához -, ahol a nomenklatúra ugyanúgy félt a Szolidaritás kísértetétől, mint a térség bármely más országában, ám itt legalább a fejükre lehetett olvasni a saját félelmüket. Es ettől a finálában, a drámának ebben az egyszerre mitikus és katartikus percében nyilván nemcsak a színpadon, hanem a nézőtéren is megdermedt a levegő.

4

Veszprémben ez a hatás nem működik, nem is működhet. Ezért a legkevésbé a színház vagy a rendező hibáztatható. A mi nyilvánosságunk nehezen viseli a tabusértést, ami pedig mindig is a katarzis ősi eleme volt. Ha jól tudom, Paál István már korábban színre akarta vinni *A nagy briliáns valcert*, csakhogy azok, akik ebben illetékesek voltak, nem engedték meg neki, hogy létező tabukat sértsen. Most, amikor 1989 februárjában színre kerülhetett a darab, a tabuk már nem léteznek: a jancari dramaturgia Veszprémben kénytelen a tegnapi beidegződésekkel és félelmekkel operálni, s noha ez elég eleven még ahhoz, hogy hasson, mégsem elementáris. Nem mintha nem érződnének a mai magyar társadalomban - s így a színházak nézőterén is - bizonyos félelmek, épp ellenkezőleg; ezeket azonban nem feltétlenül a „lengyel kísértettel" kell szembesítenünk ahhoz, hogy eljussunk a katarzishoz. Időközben ugyanis előléptek a homályból a saját múltunk kísértetei.

Paál István rendezésének mindenképp javára írható, hogy nem akarja e politikai klímaváltozáshoz hozzáidomítani - ha úgy tetszik, „aktualizálni", „radikalizálni" - a darabot, hanem arra törekedett, hogy az eredeti művet a lehető leghitelesebben tolmácsolja. Végül is a darab, akármennyire kötődik születése helyéhez és idejéhez, másutt és máskor is életképes, mint minden jelentős alkotás; ezt bizonyítja, hogy az elmúlt években számos nyelvre lefordították és előadták (a lengyeleknél is, de nyugaton, így Washingtonban is). Utóvégre Jancar valóban nem a napi politika szintjén politizál, hanem a mitikus rosszról beszél: az ember személyi integritásából fakadó szabadságvágyának meggyalázásáról. Érezhetően Paál veszprémi rendezése is erre a mélyebb, általános érvényű igazságra koncentrál, s teszi ezt színpadilag ökonomikusan Árvai György kiválóan funkcionáló játékterében, az első rész itt-ott kissé lassú tempójától eltekintve jó ütem-ben. A szereplők közül feltétlenül ki-emelhető az ávós lelkű Volodját megjelenítő Borbiczki Ferenc, Pásztor Edina törékeny Ljubicája vagy Sashalmi József megkapó, extrém epizódfigurája (Emerik zongorista).

Két kulcsszerepe van a darabnak. Kőmíves Sándor az intézeti igazgató (Doktor) figuráját, sajnos, csak jelzésszerűen, külső jegyekkel állítja elénk, minden belső hitelesség nélkül. Természetesen nem a hagyományos lélektani motivációt kérjük rajta számon, mert ez csak tévútra vezetné, inkább azt a „funkcionális igazságot", amivel a megjelenített társadalmi modell ruházza fel az alakot. Fazekas István viszont - Simon Veber történész és Drohojowski lengyel felkelő kettős szerepében - tökéletesen érzi, hogy mitikus hőst kell színpadra vinnie, láthatóan érti és birtokolja is a színészi játéknak azt a „nyelvét", amelyen itt meg kell szólalnia. Csak a népmesék hősei tudnak ilyen magától értetődően egyszerre köznapian természetesek és fantasztikusan irracionálisak lenni, mint Fazekas Veber-Drohojowskija. ő a lelke ennek a mélyen elgondolkoztató és emlékezetes veszprémi színházi estének.

Drago Jancar: A nagy briliáns valcer (veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Gállos Orsolya. *Díszlet- és jelmeztervező:* Árvai György. *Mozgástervező:* Horváth Irén. *Rendezőasszisztens:* Varga Katalin. *Rendezte:* Paál István.

Szereplők: Fazekas István, Hullan Zsuzsa, Kőmíves Sándor, Lukács József, Várnagy Zoltán, Borbiczki Ferenc, Nyirkó István, Bicskey Lukács, Pásztor Edina, Sashalmi József, Czikéli László, Joós László, Éltes Kond, Lang Rudolf, Tóth Edit, Homoki Magdolna, Simon Aladár.

ERDEI JÁNOS

Színészünnep

Két egyfelvonásos Egerben

Mint a címből is sejthető, Füst Milán A zongorájának és Szép Ernő Májusának Szőke István rendezte bemutatóján olyan felszabadult és virtuóz, ugyanakkor elmélyült színészi játéknak voltak tanúi a nézők, amilyen nemcsak Fráter Kata és főként Gáspár Tibor eddigi pályáján egyedülálló, de magyar színpadon is ritkaságszámba megy. S akkor még nem szóltam Bregyán Péter - hozzájuk mérhetően elementáris, valamint Román Judit sodró erejű alakításáról!

„Ez az élet melódiája"

A zongora története a lehető legegyszerűbb: egy feleség mindenáron zongorát akar. Mivel ez meghaladja anyagi lehetőségét, a kiterjedt rokonságon kezd cl „zongorázni". Olyan hazugságözönnel igyekszik azokat kész helyzet elé állítani, hogy ez a viharos gyorsasággal kiépülő s a zongora megszerzéséhez vezethető labirintusrendszer már-már a *Feleségem történetéből* ismerős sűrű és áthatolhatatlan hazugsággá áll össze. A szöveg ugyanakkor nem különösebben szellemes, a szó társalgási értelmében még poén is alig-alig akad benne. Ráadásul a meglehető-sen nehézkes expozíciónál is nagyobb haj, hogy a mű gyakorlatilag nincs befejezve. Hogyan születik ebből az anyagból lebilincselő két óra'?

A szociálpszichológia csak valamikor a hatvanas évek végén jutott el a interperszonális viszonyokban kialakuló „játszmák" leírásához. Ezeknek a másik ember manipulálásához vezethető technikák-nak, az alakoskodásoknak olyan tárházát bontja ki az 1925-ben keletkezett szövegből a feleséget játszó Fráter Kata, hogy a játékától vezérelt színpadi valósághoz képest (például) az egyébként méltán híres Albee-darab, *a Nem félünk a farkastól,* durva, ámde butácska emberek önpusztító játékának tűnik. Ez a némber ugyanis túl rafinált ahhoz, hogy játéka ne csak mások, de önmaga számára is életveszélyes legyen. Oly hidegfejű, hogy a legkiélezettebb pillanatokban is tud vigyázni magára. S még valami, a színésznő teremtette figura úgy ördögi, hogy minden egyes váltása nemcsak játszmáit tekintve szükségszerű (az akkor és ott egyetlen lehetséges és éppen ezért nens fejleménye is. Nem egyszerűen kiszámítottság tehát, hanem a figura karakteréből következő lépés. Milyen is ez a karakter'?

Paradox. Alaprétege a nyomorúságból van kikeverve. Egy szerencsétlen teremtés, aki három gyermekkel és egy alkoholista férjjel megáldva-verve mindenáron integrálódni szeretne férje nagypolgári(bb) családjába. Ezt a szociális különbséget Fekete Mária - ki tudja, hányadszor írhatom már ezt le - csodálatos ruhái maradéktalanul eljátsszák, s így e tekintetben tehermentesítik a színésznőt. A vékony és lágy pasztelokba öltöztetett sógornő (Bókai Mária) mellett Fráter Kata selyemruháinak tarkasága nemcsak enyhén közönséges, de annyira azért a színésznő javára is billenti a képzeletbeli mérleg nyelvét, amennyire az ember inkább vonzódhatik a nyárhoz, semmint az őszi hervadáshoz. Csakhogy a sógornőnek van egy lánya is (Kőszáli Ibolya), s erre a dramaturgiailag fölösleges figurára olyan, élénksárgától uralt, szintúgy selyemruhát adat a jelmeztervező, hogy itt semmivé foszlik az az előny, melyet a Fráter Kata formálta figura sógornőjével szemben a sajátjának tudhat. Görcsös parvenű. Hiába azonban a láthatóan nemcsak görcsös, de már-már emberfeletti erőfeszítéssel fenntartott asszimiláció látszata, mint a darab egy adott pontján szövegszerűen is kiderül (addig pedig metakommunikatív akciók sora jelzi), a család nemcsak hogy nem fogadja be és el őt, de mindent elkövetnek, hogy férjét cl is válasszák tőle. S ez az a kettős szorítás, mely rég ízzé-porrá zúzta karakterét. Alapkaraktere tehát - paradox módon - a karakter nélküliség, ami azonban itt azt jelenti, hogy lélektani értelemben meztelen. Egy rettegő és szorongó lélek, aki szüntelenül védekezésre és elhárításra van kényszerítve, akinek minden a jelenlétében elhangzott szó és minden rá vonatkozható mozdulat szinte fizikai fájdalmat okoz. Ő azonban már rég megtanult együtt élni ezzel a kínnal. A színésznő tehát egy olyan felfokozott, láthatóan hiperérzékeny állapotból indítja a figurát, mely nem egyszerűen a nagyon súlyos neurózis és a kezdődő pszichózis közötti határon csúszkál, de színészileg is rendkívül termékeny.

A színházba járók általában szerencsés előadásoknak is csak a végén lehetnek olykor tanúi ilyen pillanatoknak, amikor a színész az átélt és már elháríthatatlanul közelítő tragikus végkifejlet feszültségétől mintegy „kinyílik, nevetés és sírás hömpölyöghet arcán akár negyedpercenként is váltakozva, ugyanakkor a legnagyobb természetességgel. Ott és úgy kezdődik tehát ez az előadás, ahogyan és ahol még szerencsésebb esetekben is más darabok a legtöbbször legfeljebb ha végződni szoktak. Ez az állapot tévesthette meg a Vasárnapi Hírek kritikusát, aki harsánynak vélte az előadást. Holott a darabban éppen hogy ennek az állapot-nak a nagyon-nagyon finom fokozatokon keresztül történő visszavonása, leépítése történik meg. Ha úgy tetszik, a máskor és másutt és mindenkor győzedelmes végzet kicselezése. Ez magyarázza, hogy a drámának a szó hagyományos értelmében tulajdonképpen nincs, mert nem is lehet lezárása, hiszen éppen az hárul el, ami más darabokban diadalmasan közelít, a végzet. Dramaturgiailag tehát érthető, hogy a szerző *a* Catullusnál is jobban megtagadta ezt a művét. Hogy ezen a le-tagadhatatlan dramaturgiai gyöngeségen nem botlik el az előadás, az egyértelműen a rendező Szőke István érdeme. Előző rendezésekor (Osztrovszkij *Tehetségek és* tisztelőkjéről írva) már utaltam arra a mélységes kötődésre, mely az általa rendezett előadásokat Richard Wagner színpadával rokonítják. Ez a rokonság itt és most tovább mélyül. Ennek az elő-adásnak ugyanis zenei zárlata van. A jeleneteket elválasztó szünetekben, az át-díszítés alatt ugyanis nem függöny ereszkedik le, hanem olyan félsötét, melyben még éppen láthatók mind a díszítőknek, mind pedig a színpadról le- illetve fölsietőknek a zene ütemére mozgó árnyai. Az utolsó kép után a sötétség áthatolhatatlan, és az akkorra már megszokott, újra felcsendülő, rendkívül invenciózus Simon Zoltán szerezte zene végén rendkívül frappáns zárlat hangzik el. Ennél egyértelműbben és hiánytalanabbul kevés elő-adást láttam befejeződni.

Ahhoz azonban, hogy ez a rendkívül finom befejezés „üljön", az szükségeltetik, hogy az egész előadás zeneközelben legyen. Elsősorban és eleinte ezt Fráter Kata „áriái" biztosítják. A darab első feleharmada - ebben az előadásban - nem más, mint az ő megállíthatatlanul áradó monológjainak sorozata s az azokra adott, olykor szintúgy áriává dagadó re-akciók egymásutánja. Ez a legalább tizenkét szint teljes mélységében és magasságában végigskálázó hangözön (mely hol eszelős Médeiát idézve ront sógornője fiára, hol a halálra készülő Desdemona ártatlanságát ragyogtatja, máskor diadalmas Lady Macbethként vezényli el férjét annak testvérétől, hol pedig Cordeliaként bocsát meg és nyugszik bele mindenekbe) előbb-utóbb mindegyik szereplőt kihozza a sodrából, s ha ők vissza is térnek ebből a Fráter Kata sugározta fel-fokozottságból, személyiségük már nem

Füst Milán: A zongora (egri Gárdonyi Géza Színház). Fráter Kata (Módi Johanna), Bregyán Péter (Mühlstadt Arthur) és Bókai Mária (Neumanné)

nyerheti vissza eredeti normalitását: a Fráter Kata formálta Johanna elültette gyanú úgy szorongatja őket, ahogyan Johannát önnön nyomorúsága. Mert egy itt megszülető női Jago minden alattomossága is a néző arcába fröcsköl. Ezek a pillanatok azért érdemelnek külön is említést, mert még ebből a bravúrsorozatból is kiragyognak. Rögtön az ötödik kép elején az épp megdolgozni akart Lórikának mondja Johanna: „Nézd, Lórikám, ezt úgy kell tekinteni... Az én apám mindig azt mondta: Isten adta, Isten elvette..." Lórika azonban nem reagál, s Johannából csak folyik-folyik tovább a panaszár, egészen addig, míg ennek az egész darab egytizedét (!) kitevő, látszólag szabadon csapongó szóáradatnak a végén még egyszer elmondja a fentebb idézett mondatokat, de ekkor már Lórika korántsem azt mondja, amit az imént („Egészen okos beszéd..."), hanem Johanna túlzott jóságát ostorozva, valójában Johanna eszközeként rohan el fiához.

Hogy ez a szerepálmok sokaságának nagyjeleneteiből gyúrt figura nem hullik elemeire, hanem lélektanilag nemcsak hitelesnek hat, de ráadásul pokolian szórakoztató, három mozzanatnak köszönhető. Johanna gyakorta emlegeti férjét, „Tutyikát". S az, ahogyan ezt a nevet hol Istennek kijáró rajongó elragadtatottsággal, hol pedig *a Három nővér* Natasájának „Bobik" iránti elfogódottságát megidézve kiejti, nos, ez a néző számára a napnál is világosabbá teszi, hogy itt az önbecsapásnak s a tények teljes áthazudásának olyan fokával állunk szemben, mely szükségképpen robbanás-hoz kell vezessen. Hogy a magánpokol tűrhetetlen feszültségei épp egy zongorán - ahogy a pszichológusok mondanák - fixálódnak, az ugyan esetleges, de tökéletesen hihető. Ezen lélek számára a zongora a már elviselhetetlen ellentété-nek szimbólumaként funkcionál. Ez a - ha úgy tetszik - pszichopatológiás építkezés hitelesíti mindazoknak az elképesztő hazugságoknak az elhangzását, melyekkel Füst Milán nem takarékoskodott. Ugyanakkor a néző számára azonnal átlátható mindaz, amit a színésznő lendülete a többi szereplőt megtévesztővé fokoz fel. (Ekkorákat ugyanis egyszerűen nem lehet hazudni.) Igy a valódi tragédiák peremvidékén tántorgó mindennapi kutyakomédiáink szinte teljes és éppen ezért pokolian mulatságos katalógusát jeleníti meg az előadás. S végül a harmadik tényező, amitől ez az eszeveszett őrület véres valóságként hat: a Bregyán Péter formálta Tutyika.

A nevetségességnek s a mindenre elszánt fenyegető agresszivitásnak olyan zseniális ötvözeteként lép színre, hogy csak az utóbbi alapján is azt kell írnom, korántsem veszett kárba *a Haramiák* Spiegelbergjébe fektetett iszonyatos munka. Tutyika tekintete ugyanis öl, de úgy, mint azé a világból kivonult embergyűlölő alkoholistáé, akitől a békés tompaság nyugalmát vették éppen el. Az alkohol tompította delíriumos indulatok elszabadulása előtti pillanat ez. Tutyika éppen visszatérni kényszerült a világba, de ezt a visszatérést -jól látható módon - még a csecsemők is megbánják. Hogy az alkoholról lehet szó, arra a színész testtartásából következtethetünk. Ugyanis gyakorlatilag semmije sincs a helyén, se a válla, se a keze, se a melle, se a lába; semmije. Elképesztő torzó. Ámde ez a torz szörnyeteg nem is szobormereven, de egyenesen szoborként áll: még annál is gyorsabban ölni kész (lehet), mint amilyennek a tekintete mutatja. Ez a Tutyika tehát a teljes szétesettségből kapta össze magát, hogy ennyire soha többé ne essék szét. Olyan ez a belépő, mint egy épp a nullponton lévő ingának a kimerevített képe. Innen még továbblendül, azután ismét vissza, azután tovább, azután vissza, de már egyre kevésbé távolodva el önnön, a belépőben felvillantott centrumától. Szívesen írnám azt, hogy századmilliméterre kiszámított a színész játéka, de ilyen pontossággal egyszerűen képtelenség számolni, s még kevésbé lehet ennek eredményét estéről estére reprodukálni; ehhez mindenestül Tutyikává kell átalakulni. Maradéktalan és tökéletes metamorfózis ez. S ráadásul ez a Tutyika nem egészen azonos a Füst Milán írta figurával. Ez a Tutyika ugyanis kilengései közben egyre világosabban látja át az őt körülövező és éppen kiépülő labirintusrendszert, de amikor nővérével folytatott beszélgetése során azt is átlátja, hogy számára nincs kiút, hiszen ha enged családja vágyainak, és elválik Johannától, a „látszat miatt" továbbra is együtt kell maradniuk: vált. Egy kétségbeesett kitörési kísérlet során nemcsak eljátssza - felesége addigi eszköztárának teljességét mozgósítva - a családirtó szörnyeteget, de ennek lezárásaként azt is felesége értésére adja, hogy kiismerve annak összes játszmatípusát, kiszáll. Az inga tehát megáll: ebben az előadásban a ház megszületett ura tűri kegyesen, hogy az előadást záró pillanatokban felesége kioldozza cipőjét. S a zongora megszerzésébe

Bregyán Péter és Fráter Kata A zongora című darabban

Szép Ernő: Május. Gáspár Tibor (Egy vak) és Román Judit (Egy leány) az egri előadásban

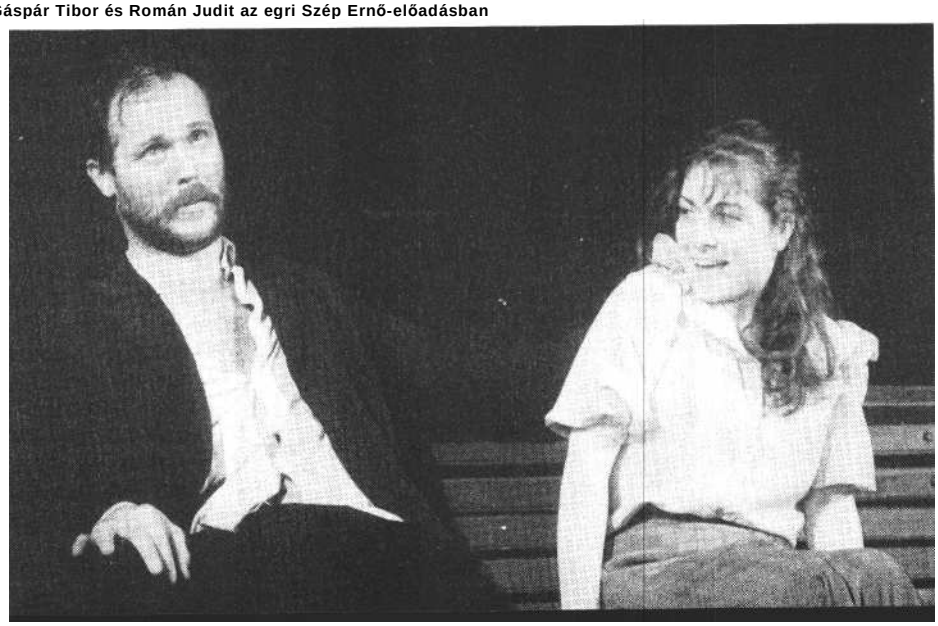
sem azért egyezik bele, mert a csapda bezárult, s egy eszelős, de diadalmas nő örökös foglyaként lesz kénytelen tűrni annak klimpírozását, hanem sokkal inkább azért, mert belátta, ezzel az élethossziglan adott cellatárssal nemcsak kijönnie lenne érdemes, de ráadásul meg is szánja feleségét; ha meg tudja szerezni, hát legyen meg a zongorája. Ha azt nem is hitetheti el az előadás, hogy az élet szép, és abban boldogok lehetünk, kitörölhetetlenül belénk vésődik, hogy a szép, sőt boldog pillanatok lehetősége nem teljességgel lehetetlen. Mert bármennyire is a ház ura a záróképben a Bregyán Péter formálta Tutyika, azt még Füst Milán sem tudhatta, hogy mire képes akár már másnap Johanna. Különösen, ha Fráter Kata játssza.

Külön kell szólni a Gáspár Tibor formálta Gerőről, aki Johanna észveszejtő hazugságait elszenvedvén, látható módon és színészileg rendkívüli biztonsággal kimunkálva, valóban elveszíti az eszét. Nemcsak kijön a sodrából, de úgy is marad. Egyszerűbb szerepében hasonlóan intenzív színészi jelenlétről ad bizonyságot a hibbant környezetvédő tanárt játszó Mikula Sándor. A gyakorlatilag hibátlan munkát végző társulatból külön említést érdemel még Urbán Andrea dörzsölt szobalánya. S szólni kell arról is, aminek sosincs éppen ideje, de valamikor szóvá kell tenni ezt is. A segédrendező Szarka Jánosról van szó. Hogy az egyre összecsiszoltabb színészi munkákból összeálló Szőke-rendezésekben mennyi a szerepe, kívülről fölmérhetetlen, de nem lehet kevés, ha sorozatban együtt dolgoznak. Ugyanitt kell szólni a hangosítást sorozatban hajszálpontosan, olykor pedig, mint a *Tehetségek és tisztelőkben*, egyenesen bravúrosan megvalósító Baranyai Balázs munkájáról is. S ugyanígy, a Kerényi József tervezte díszlet lassan már obligát dicsérete mellett, legalább egy-szer szólni illik a nemcsak szép, de tartalmas műsorfüzetről is, mely ismét - mint eddig valamennyi egri bemutatón - Lökös Ildikó dramaturg munkája.

Túl Sztanyiszlavszkij módszerén

E lap olvasói között aligha akad olyan, aki ne ismerné szinte betéve Szép Ernő *Májusát*. Igy csak a feketébe burkolt színpadon zajló történések kiemelkedő pontjainak felidézésére szorítkozom. A darabot nyitó gyufaáruló kisfiú Csathó Csaba, noha aligha lehet 10-12 évesnél idősebb, vagy máris egészen kiemelkedő drámai tehetség, vagy Szőke István rendező talált valami egészen különleges kulcsot a szívéhez. A gyermekszínészekre jellemző modorosságnak még az árnyékát is kerülve, nem megható, de szívbemarkoló. S ez a Szép Ernő-előadásoknál már-már megszokott „édesség"-et nélkülöző, komor, a szociális nyomorúságot felkavaró élességgel exponáló hangütés nemcsak folytatódik, de infernálissá mélyül. Bicskei Kiss László cipősuvickolójánál szánandóbb nyomorulttal az ember aligha találkozhatott. Ugyanő adja a csibészt is, korántsem véletlenül. Mert a cipősuvickoló monológját záró „álom" („Most vacsorálok, szafaládét hagymával, megiszok egy krigli dupla kőbányait, ledöglök") durva közönségessége már arról az elállatiasító nyomorról tanúskodik, mely a csibész fenyegetően undorító alakjában már belga revolverről álmodik. Hogy mik és kik kényszerülnek állattá lenni, azzal Ali Attila angyali szelídségű messenger boya szomorítja a néző szívét. Amikor pedig Nemesházy Beatrix kétségbeesett szelídséggel kínálgatja az első sor nézőinek megszikkadt pereceit, az ember már rég meg van győződve arról, amit eddig inkább csak becsületszóra hitt el, hogy a huszadik századnak valóban az a legnagyobb tragédiája, hogy így élnek emberek. Hogy emberek élnek így. Ha pedig ez igaz, ugyan kit is érdekelnek esztétikai megfontolások, kit érdekel és főként zavarhat az, hogy ezeknek a megidézett figuráknak nincs hagyományos szerkezetű tragédiává fűzhető történetük. Másuk talán van?! Az indító képek erejét jelzi, hogy a virág-árus asszonyt játszó Fráter Kata, illetve az őrként színre lépő Bregyán Péter nem jobb (és természetszerűleg nem is roszszabb) az imént felsoroltaknál, akikhez még feltétlenül hozzá kell számítania rikkancsot játszó Mikula Sándort. A nyomorral és a nyomor keltette megnyomorodással való szembesülés - nyugodtan leírhatom - döbbent csendjében a néző-tér jobb hátsó sarka felől cipőcsikorgás hallatszik. Fekete öltönyben, kigombolt nyakú fehér ingben nagyon lassan, nagyon csikorgó léptekkel érkezik az ön-gyilkost játszó Gáspár Tibor. Nem cammogó, de nem is tétova ez a járásmód. Úgy lépked, mint akinek egyre erősödő szél ellenében kell mennie, de gondja nagyobb annál, semhogy akár csak tudomásul venné a szelet. Ugyanezzel az ólmos lassúsággal a színpad bal hátsó falán be-nyúló gallyhoz lépked, felugrik rá, és megkapaszkodva kipróbálja. Visszahup-

Gáspár Tibor és Román Judit az egri Szép Ernő-előadásban



pan, áll, majd ugyanabban a tempóban leoldja a nadrágtartóját, s átveti a fán. S ebbe a halálos súlyú gondtól uralt, hihetetlen erejű színészi jelenléttel megteremtett térbe, a nézőtér jobb hátsó sarkából, akár egy mozdonysíp, női sivítás hasít. A színpadra robban Román Judit, nyomában pedig a vágytól már elborult tekintetű Megyeri Zoltán trappol. Az öngyilkosnak épp csak félrelépni van ideje. Nincs ebben semmi különös, semmi mesterkélt, csak éppen azt nem érti az ember, hogy miért nem mindig így látta ezt a darabot. Gáspár öngyilkosa ugyanis a legkevésbé sem különc, semmi különös, semmi extrém nincs benne, olyan, mint bármelyikünk lehetne, ha ilyen helyzetbe kerülnénk. Maga a helyzet különös, ugyanakkor szinte minden életvitel mélyén otthonosan lappangó. S ez a nagyon egyszerű, de csak igen intenzív színészi jelenléttel kibontható lehetőség adja ennek az előadásnak az egészen különleges erejét. A Román Judit és Megyeri Zoltán között zajló szerelmi kutyakomédia ugyanis itt a szó legszorosabb értelmé-ben a halál árnyékában zajlik. A néző már látta felvillanni a nyomornak azt a kaleidoszkópját, mely hitelesíti azt az önpusztítássá kristályosodó elhatározást, mellyel Gáspár Tibor a színház falaitól határolt tér egészét besugározta. Idegesítően tudatlanok és ostobák hát ezek a fiatalok, ámde a tér most mégis nekik adatott, s ők tökéletesen bejátsszák azt! Megyeri szinte jobban akar, mint amenynyire színészeink színpadainkon akarni mernek. Tekintete egészen elborult, az orgazmusküszöbön hörög és vonaglik. Pillanatokra kitisztul, majd visszazuhan ismét. Román Judit azonban úgy és főként olyan kihívó fölénnyel söpri őt le, hogy hangjában szinte mindazoknak a megaláztatásoknak a lehetősége ott vibrál, melyet férfi egyáltalán szerelmi élete során elszenvedhet. S ez az ambivalens, mert a vágyat egyszerre szító s annak el-len is álló fölény megérdemel néhány elemző mondatot. Ugyanis színészvezetés és szerepépítkezés ritka harmóniájának megnyilvánulásáról tanúskodik. A vágytól újra és újra - a fiút játszó Megyeri Zoltánhoz hasonlatos módon - elragadott leányzót játszó Román Judit váltásai ugyanis újra és újra azoknak a regiszte-reknek a közelében szólalnak meg, amelyeken majd az öngyilkosnak való önfeltárulkozását adja elő. S abból a monológból majd egyértelműen kiderül az, ami az előadásnak ezen pontján csak érzékelhető: a vágynak való engedelmesség, ami mindig és mindenkor a beteljesülés ígéretét hordozta, itt és most, ebben a színpadon megjelenített és napjainkat idéző világban a lezüllés, az önelvesztés jóvátehetetlen kezdetét jelenti. Önmagával és önmagáért küzd tehát ez a meghasonlott, mert az embereket öngyilkosságba kergető világban vergődő gyermeklány! (A pereces nézőkhöz könyörgő megszólalása után ez az a második pont, ami előkészíti a darab tulajdonképpeni csúcspontját, azt, ahol majd az öngyilkos a nézők arcába vágja embergyűlöletének jól megalapozott szavait.)

Ez az egyre beláthatóbb módon a végtelen felé tartó fokozás, ahol az egyre elhatalmasodóbb vágy a lány vágyat szító ellenkezését növeli, lépteti elő az öngyilkost. Ideges, de nem csupán azért, mert feltartották, hanem főként és látható módon azért, mert ennek a gyötrelmes élveboncolásnak volt kényszerű tanúja, mert eközben Megyeri Zoltán egyszerre játssza el a semmibevétel okozta újabb megaláztatást s az elhagyatottság fájdalmát. Mígnem színre lép a rendőr. S ez a színészvezetés és színészi játék újabb remeklése. Bregyán Péter ugyanis nem egyszerűen egy rendőrt alakít, de pontosan azt a rendőrt, aki ennek a darabnak az egyik szereplője. Miközben szövegét mondja, megszólalásról megszólalásra enyhül az öngyilkossal s durvul a fiúval szemben. Ezáltal az akkor még csak alakuló nézői állásfoglalást előlegzi meg. A szó legszorosabb értelmében eltakarítja a fiút, s ezzel alkalmat teremt arra, hogy az általa figyelemre sem méltatott lány megmenthesse az öngyilkost. Mindezt pedig hangszínnel, tartással s rendkívül takarékosan adagolt (hiszen mord rendőrt játszik) gesztusokkal érve el. Azért érdemes ezen ponton elidőzni, mert itt egy viszonylag egyszerűbb s éppen ezért átlátható példáját láthatjuk annak, ahogyan miskolci éveik alatt Szőke István és bizonyos értelemben Csiszár Imre is, színészeikkel megteremtettek egy, a Sztanyiszlavszkij-módszeren talán, de a sültrealizmuson mindenképpen túllépő játékmódot. Olyat, melyben a felidézett realitásnál sokkalta erősebben determinálja a színészi játékot a felidézés módja, tehát az előadás egésze. S ez a szereplők egymáshoz való viszonyaiba, az előadás egészébe való illeszkedés azután egy adott ponton át is töri a realitás kereteit, öntörvényű játék születik. Ezen az előadáson akkor, amikor az öngyilkos a fiú és a lány önnön monológban történő feltárulkozásának ritmusára szétvetett karral tántorog körbe és körbe. Olyan halál-tánc ez, melynek életünk valósága csak töredezett és tökéletlen mása.

A színre lépő rendőr tehát eltakarítja a fiút, s a lány egyedül marad az öngyilkossal. S ez, ebben az előadásban elsősorban a lány számára, páratlan lehetőség. Román Judit hihetetlen biztonsággal közelíti megszólalásait a már említett kitöréshez, melyben ki is mondja azt, amit játéka addig egyre nagyobb erővel érzékeltet: hiába fiatal, szép és ártatlan ő, élete már befejeztetett: egy kurváét kell elkezdenie, születése ugyanis ennyire nyomorulttá tette őt. Ám most váratlanul kapott az élettől egy rövidke és mulandó sanszot. Még nem kell kurvává lennie, előbb még megmentheti ezt az életunt szerencsét-lent. Bizony itt alaposan megfordul (pontosabban helyreáll) a darab más előadásaiban megszokott értékrend. A lány kapaszkodik itt az öngyilkosba, az öngyilkosénál is jóval nagyobb kétségbeeséssel. S valami egészen gyomrot próbálóan igaz, ami a két remek színész döbbenetes erejű játéka nyomán megelevenedik. A rafinált kurtizánok és a rajongó odaadó hitvesek minden eszköztárát mozgósítva csikar ki a lány újabb és újabb mondatokat az öngyilkosból. S erre a sorjázó mondatok egymásutánjából kikerekedő szaggatott monológra - Gáspár Ti-bor elementáris játékának köszönhetően - egyáltalán nem túlzás a „pokoljárás" kifejezés használata. A lány kétségbeesés szülte kíváncsisága szinte motívumról motívumra vizsgáltatja újra a férfival mindazokat a tényezőket, melyek nyomán az öngyilkosságig kilátástalannak vélte az életet. S vélekedése sajnos igaz-nak tűnik, Gáspár játéka a nyomorúság-nak s a reménytelenség színeinek ritka pontosságú katalógusát eleveníti meg. Mintegy a szó legszorosabb értelmében újraélni látszik mindazt a gyötrelmet, amelyik az általa életre keltett figurát az öngyilkosság peremvidékére hajszolta. Olyasfajta (ezen a pompás estén már a negyedik vagy az ötödik) színészi átlényegülés ez, mely lélektani hitelességénél fogva már a néző szégyenérzetét hozza működésbe. A kudarcnak és főként a nyomorúságnak olyan foka, mely (ismeretlennek hazudva azt) nem elhárítható, hanem a színpadon feltáruló iszonyatos valóság(ként hat). A két színész játéka nyomán nem túlzás azt mondani, hogy ez a Román Judit formálta szerencsétlen teremtés mielőtt alámerülne az utcasarkok lélekroncsoló poklába, arra kényszerül, hogy szembenézzen azzal az iszonyattal, melynek az utcasarok csak az egyik szegmentuma. Szőke színészvezetését dicséri, hogy ezekben a Gáspár Tibor egészen ki-vételes intenzitású, ám mégis hajlékony játékától uralt pillanatokban Román Juditot látszólag szinte kivonja a játékból. Ritkuló megszólalásai egészen elhalkul-nak, szinte csak a szeme játszik: ezeken látszik befogadni azt a lélekgyilkos, egé-

szen a téboly határáig hajszoló mérget, melyet a férfi szavai árasztanak. Az utcasarok előtt tehát látszólag adatott ugyan számára egy kurta esély, ámde ennek megjátszása közben egyenesen azt kényszerül belátni, hogy az öngyilkosnak van igaza. Immáron tehát nem is személyiségét, de életét fenyegeti egy nem is olyan távoli, mert az öngyilkosban testet öltő veszély, a szinte kényszerű önpusztításé. Mivel a férfi, intellektusa által képviselt, tapasztalatai a lány számára jószerivel legyőzhetetlenek, a férfit kell legyőznie mármár önnön életben maradását igazolandó! A férfi érvei ugyanis cáfolhatatlanok, no de ha érvénytelenek?! S ez a lassan és észrevétlenül megszülető lehetőség pontosan olyan, mint a szerelem, sőt éppenséggel az! Önmagáért küzd ugyanis ez a teremtés, de csak a másikkal együtt arathat diadalt! Ha van értelme a szóösszetételnek, hogy „kétségbeesett szépségű", úgy ezekre a színpadi pillanatokra feltétlenül igaz! A lány kétségbeesése és kétségbeesés szülte odaadása ugyanis szinte lépésről lépésre olvasztja fel a férfi dermedtségét. Gáspár Tibor ugyanis a halál megidézett közelségétől s a halál-hoz vezető belátások dermesztő erejétől még sokáig oly merev, mint egy farönk. Riadtan ugrik fel a lány érintésétől a padról. Teste azonban már úgy meghajlik, mint egy vihartól feszített fa. S a szavak bujkáló édességétől ez a fa először hajladozni, majd remegni kezd. Lassanként a hang is hozzálágyul a testhez, mely azonban még mindig érinteni képtelenül görcsös és merev. Fa, csak épp hajlóremegő, de azért fa. S nagyon hoszszú, színészileg rendkívül gazdag perce-ken keresztül annak leszünk tanúivá, ahogyan egy simogatás megszületik. A lány győzött, megmentette önmagát, s mert csak ezen az áron volt lehetséges, a férfit is. Együtt indulnak el, de hogy hová és minek, arra az előadás nem felelhet. Elindulnak - s épp ennek a pillanatnak a kristálytiszta, minden negédes hazugságtól ment felvezetésével és főként felmutatásával vési kíméletlen élességgel elménkbe az előadás a két fenti kérdés kétségbeejtő megválaszolatlanságát. Mert csakugyan: hová? - és főként: minek?!

Füst Milán: A zongora - Szép Ernő: Május (egri Gárdonyi Géza Színház)

Díszlet: Kerényi József m. *v. Jelmez:* Fekete Mária m. *v. Zene:* Simon Zoltán. *Segédrendező:* Szarka János. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Bregyán Péter, Fráter Kata, Olgyai Magda, Bókai Mária, Gáspár Tibor, Kő-száli Ibolya, Mikula Sándor, Megyeri Zoltán, Fehér István, Bicskei Kiss László, Balogh Ágnes, Nemesházy Beatrix, Szabó János, Úrbán Andrea, Ali Attila, Csathó Csaba, Román Judit.

BÉCSY TAMÁS

Közvetlen benyomások és lényegi jelentések

Az Antonius és Kleopátra Pécsett

A színházi műalkotás létrehozásának és befogadásának egyik lényeges kérdése, hogy a nézőre - szemben az írott dráma olvasójával - erőteljesebben hatnak az *érzékszervekre közvetlenül* ható formák és jelek, és határozottabbak az ezek által kiváltott-felkeltett jelentések. (Ez a kérdéskör - persze megváltoztatva a mindenképp megváltoztatandókat- analógiát mutat a Panofsky által a festmények értelmezése kapcsán kifejtett jelenségértelem, jelentésértelem, lényegi értelem kérdéskörével. Lásd: E. Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben;* Bp. 1984; különösképp 249-261. oldal.) Az írott szöveg olvasásakor belső szemünk és belső fülünk működik, s ez könnyebbé teszi a szavak-mondatok, illetve jelenetek elvontabb, szellemibb jelentéseinek, a másodlagos, metaforikus, szimbolikus stb. jelentéseknek a kialakulását.

A pécsi Nemzeti Színház *Antonius és* Kleopátra-előadásában ez a kérdéskör több vonatkozásban szembetűnő.

Shakespeare drámája bármely színházi előadásának az ezzel összefüggő nehézségei közé tartozik, hogy - a különböző jelenetbeosztástól függően - harmincnyolc vagy negyvenkét jelenete van. Ez a tény ugyanis a díszletek változtatása - vagyis a közvetlenül a szemünk által felfogható színpadi jelek cseréje és az ehhez szükséges időnek az ugyancsak közvetlenül érzékelhető múlása - miatt sokkal inkább a néző, mint a dráma olvasója számára teheti széttöredezetté, vontatottá, nehézkessé az előadás egészét. Márpedig ez olyan hatástényező lehet, amely a legkitűnőbb művészi - rendezői, színészi - megoldásokat és ezek lényegi jelentéseit is csökkentheti, negatív irányba befolyásolhatja.

A történet, ha az utasításokat pontosan követik, Kleopátra palotájának legalább hat különböző helyén játszódik; a római jelenetek legalább nyolc különböző helyen; s ezeken kívül a csatáknak is különböző színterei vannak. Az teljesen evidens, hogy a sok színtér az Erzsébet kori színpadon nem jelentett semmiféle nehézséget, hiszen nem volt díszlete. Manapság azonban a díszlet a történet vagy az alakok jellemzésére is szolgál.

Ebben a drámában két világhoz való viszony, két - a maga teljességében értve a szót - erkölcsiség jelenik meg, az „egyiptomi" és a „római". A mű színhelyeinek, a fizikai térnek jelentőségét ez a tény is jelzi.

A római jelenetek színtérbeli sokaságának jelenségértelme, hogy Rómában itt vagy ott, illetve Athénban stb. játszódik a történet; jelentésértelme, hogy az egy helyben maradó Egyiptommal egy nagyon is dinamikus, kiterjedt és terjeszkedő Róma kerül viszonyba. Lényegi értelme többrétű. A történetnek van „birodalmi" aspektusa: a római színterek a fél vagy az egész birodalom fölötti uralom megszerzésének és/vagy elvesztésének a színterei; továbbá: ezekben jelenik meg „Korunk erős parancsa", amely Antoniusban él, és ezekben jelenik meg a világhoz való „római" viszony is.

Az egyiptomi jelenetek jelenségértelme, hogy Alexandriában játszódnak; jelentésértelme, hogy Kleopátra szerelmének közvetlen közelében; lényegi értelme: tere kettejük „új földet és új eget" felfedező szerelmének; továbbá, hogy a világhoz való „egyiptomi" viszony jelenik meg bennük. Ez utóbbi - ma így fogalmazhatnánk - a személyiségnek a magánszférához fűződő aspektusait tartja fontosnak, a szerelmet, a mámort, a boldogságot. Ám nem akármilyen, nem valamiféle ócska, vacak vagy csak átmeneti boldogságot, nemcsak szexuális gyönyört és borközi mámort jelent a világhoz való itteni viszony. Sőt, ez nem is a szerelemnek, a gyönyörnek a közéleti harcokhoz, a „közjó" megteremtésének küzdelmeihez feloldódást, erőt, dinamizmust adó változata. Ez a szerelem csak először törődik azzal, ami horizontális; csak az elején fedeznek fel „új földet"; ez a szerelem az „új egek" feltárulásáig vezet. Mert ha csak a horizontális világot öleli át, akkor korlátozott, és „Koldusszerelem az, ha mérhető". Antonius és Kleopátra szerelme végül a vertikális irányokba tör; egyfelől a személyiség mélyére, másfelől a csak a halál után elérhető irányba fölfelé; oda - miként Antonius mondja -, ahol „virágon nyugszanak az árnyak", vagyis az elíziumi mezőkre. Es Kleopátra is tűzzé és levegővé, a négy elem közül a felfelé hatókká változik, amikor már a halott Antoniusához készül, hiszen a horizontális világ disznóól nélküle.

A másikat, a „római" világhoz való viszonyt mindenben csak a horizontalitás érdekli; az uralom, az evilági hódítás. Nem is ért meg mást, és nem is ért máshoz. Mindent föláldoz érdekében; Agrippa az uralom érdekében javasolja, Antonius vegye el Caesar húgát. A rómaiak

közül Enobarbus sejti meg a szerelemnek a vertikális teljességét; ám ő is bujaságnak minősíti Kleopátra szerelmét, noha észreveszi, hogy azt szent papok áldják meg. És a végső események során Caesar is meglátja-megérzékeli a halott Kleopátra arcán azt a bájt, amely az új, a már az elíziumi mezőkön lévő Antoniust fogja bűvös hálóba.

Csak Antonius az, aki a világhoz való „egyiptomi" viszonyt saját, azon tartalmának részévé teszi, amellyel megéli a világot. Shakespeare írói nagysága nemcsak abban látható, hogy a rómaiakat megérinti az „egyiptomi" viszony, hanem abban is, hogy az egyiptomiakban is ott él a horizontalitás fontossága, hogy megérinti őket a „római" viszony jellege is. Leginkább persze Kleopátra az, akiben ez ott él, hiszen ő királynő, s horizontális hatalma is van.

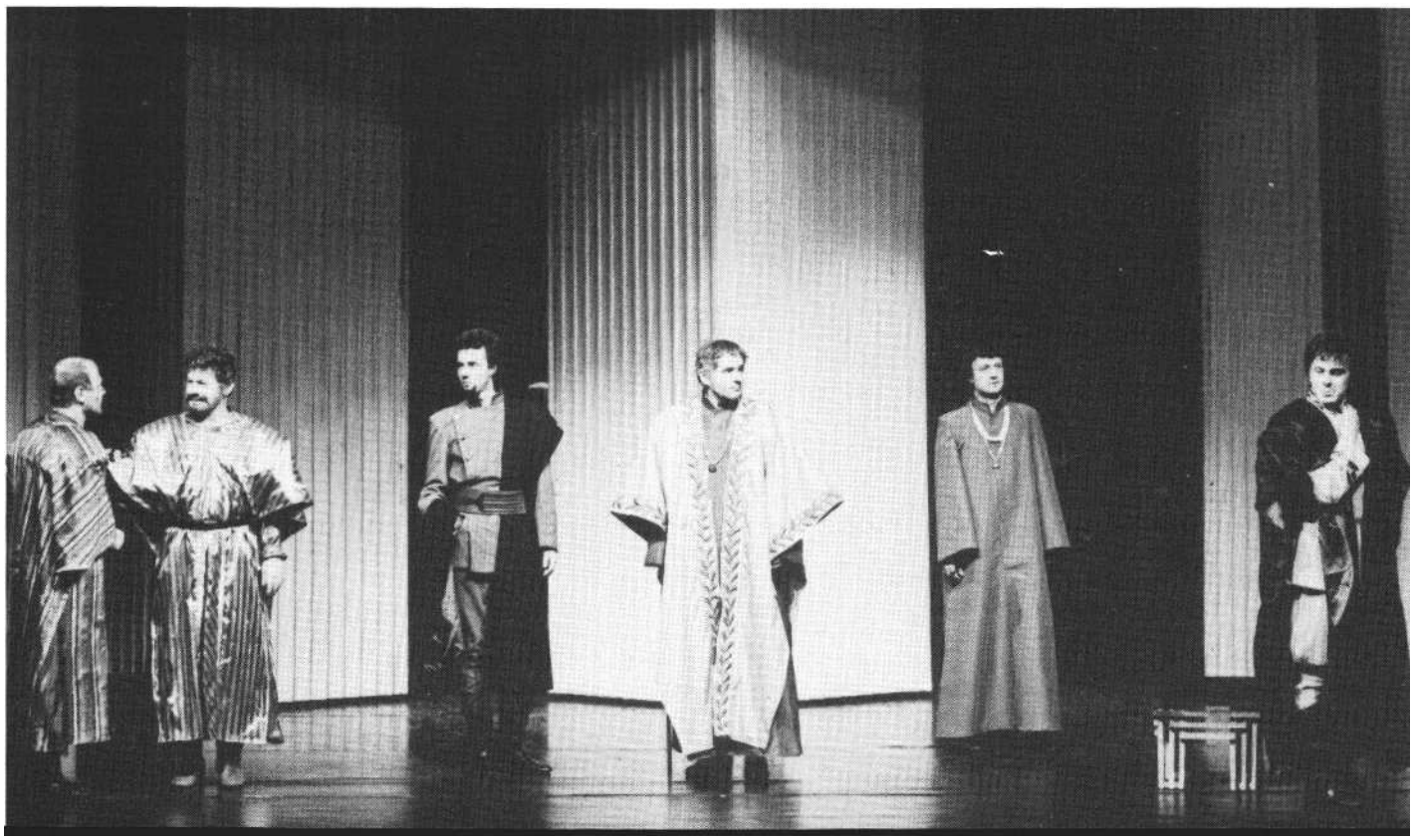
Ezt a két világot, a két valósághoz való viszonyt a pécsi Nemzeti Színház színpadán lényegében két díszlet, két fizikai környezet öleli. Fehér Miklós, nyilván a rendező, Lengyel György intenciójára építette fel így. A színpadon hatalmas hasáboszlopok láthatók. Ezeknek színe fehér, amikor a római jelenetek játszódnak, illetve vörösesbarna és okkerszínű sávok láthatók rajtuk, amikor az egyiptomiak. Az oszlopok pillanatok alatt megfordíthatók, ki- és behúzhatók. Ez a díszlet mint környezet teljes mértékben kiiktatja a vontatottságot, a töredezettséget; a dráma előadásának ezt a problematikáját teljes mértékben megszüntet-te. A kétféle szín kitűnően jelöli - metaforikusan-szimbolikusan - az alakok megnyilvánulásaiban megjelenő, kétféle világhoz való viszonyt; persze nem önmagában, hanem strukturálisan egybeépülve a megnyilvánulásokkal.

Az Antonius és Kleopátra bármely előadásának a színhelyek sokaságán kívül van még egy másik buktatója is.

A két főalak a dráma világszerűsége megszerzésének módja miatt e világszerűség középpontjában létezik. Tartalmuk az, hogy szerelmüknek először a horizontalitáshoz, a mű „birodalmi" aspektusához van viszonya; ám szerelmük egy idő múlva elhagyja ezt a viszonyt, és átvált azokhoz a tényezőkhöz, amelyek a szerelemnek a vertikalitás irányába kinyúló tartalmai között teremtenek változó viszonyokat. A dráma világszerűségének alapismérve, hogy minden tartalmi tényező csak *az alakok közötti* viszonyokba beépítve és nem puszta kibeszélés révén jelenhet meg *adekvátan.* Mivel a birodalom iránti felelősség és egyben a római erkölcs fogja körül szerelmüket, szerelmüknek ez a viszonya a római alakokhoz való viszonyaikban realizálódik; szerelmüknek a vertikalitás irányába hatoló aspektusa pedig saját benső tartalmaik különböző részeinek az egymáshoz való viszonyában. Ebben *a műnemben* az akció - a drámai akció - azonos a viszonyok változásával, amelyek közül sokkal erőteljesebb benyomást gyakorol a nézőre az alakok *közötti* viszonyok változása. Így a mű elvont története nem azonos erejű drámai akciókban jelenik meg. Az elvont történet ugyanis Antonius és Kleopátra szerelmének azon története, amelynek során ez a szerelem eljut a „korunk erős parancsától" befolyásolt, a római erkölcstől körülfogott és így a horizontalitás által „korlátozott szerelemtől" a csak egymást érzékelő, csak a vertikalitásban érvényessé váló szerelemig. És a dráma előadásának másik buktatója éppen ez az elvont történet, ez a lényegi értelem.

Az actiumi csata végéig, illetve Antonius egyiptomi csatavesztéséig azokat a dinamizmusokat látjuk, amelyek veszélyeztetik szerelmüket; méghozzá kettejük és Caesar, illetve kettejük és a rómaiak viszonyának megváltozása, valamint ennek következményeként kettejük egymáshoz való viszonyának a hullámzása révén. Ehhez tartozik még Antoniusnak mint hadvezérnek és személyiségének a szétesése, teljes fragmentálódása is. Mivel ezek a változások a drámai alakok közötti viszonyokban zajlanak le, a néző számára igen erőteljesen; reá erős hatást gyakorolva jelennek meg. Antonius egyiptomi csatavesztése után azon-

Jelenet a pécsi Nemzeti Színház Antonius és Kleopátra című Shakespeare-előadásából

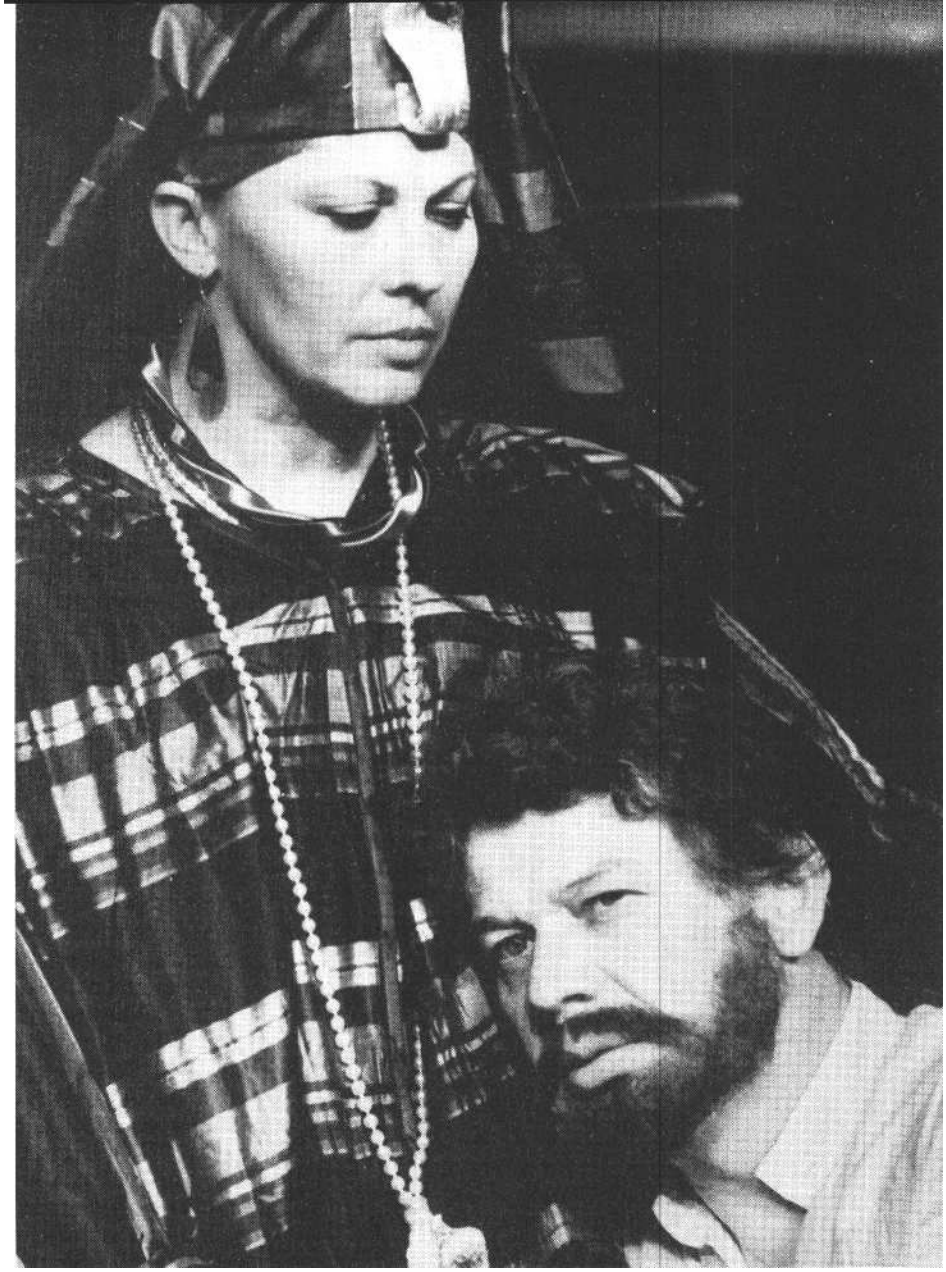


ban mindkettejüknek Caesarhoz, illetve a rómaiakhoz való viszonya egyértelműen eldőlt. Ettől kezdve az történik, hogy a halál közelsége a szerelmet a személyiség mélyéről immáron a „fürkész hold" felé, illetve az elíziumi mezők felé irányítja. A halált, amely végképp meg-nyitja számukra ezt az irányt, közel hozza Kleopátra parancsa: közöljék Antoniusszal, hogy meghalt, s utolsó szava Antonius volt. Ám a drámának ezen, terjedelmileg nem kicsiny részében már nem a külső, a köztes viszonyok változása látható, hanem azon belső tartalomrészeik közötti viszonyok változása, amely megérleli őket a halálra, és kiégeti belőlük mindazt, ami a tisztán vertikális irányú szerelmet gátolta. Antonius részéről ahhoz, hogy eljusson az elíziumi mezőkre, szükség van az öngyilkosság „kontár" módjára; hiszen ennek következtében a halál közelsége nyílik meg számára, s így ég ki belőle a horizontális világ, az élet szeretete. Kleopátra részéről szükség van ehhez arra, hogy minden horizontális hatalom lehetősége bezáródjék számára; elárulják, hogy vagyonának felét eldugta, és megtudja, hogy Caesar fogolyként, diadalmenetben akarja Rómába bevinni.

Teljesen evidens, hogy a benső tartalomrészek közötti viszonyok változása korántsem hat a nézőre oly drámai erővel, mint a köztes viszonyok változása. Az előbbieknek a jelentés- vagy a lényegi értelemig való eljutását jóval kevésbé segítik, támogatják a jelenségek, az érzékszervekkel közvetlenül felfogható tényezők. Es ezért a dráma utolsó felvonása már korántsem olyan dinamikus, mint az ezt megelőző részek.

A pécsi Nemzeti Színház előadása ezeket a buktatókat részben elkerülte, részben nem.

Az említett díszletmegoldás nemcsak pergővé tette az előadást, hanem már a jelenségek szintjén azonnal tájékoztatást is nyújtott. Természetesen nemcsak a helyszínre vonatkozóan. Az oszlopok színei a két világhoz való viszonyt is megformálták a maguk szintjén. A cselekményvonal egészen tiszta, azonnal felismerhető és követhető a színhelyek sokaságának ellenére. Lengyel György rendezésének egészét ugyanez, a felismerhetőség értelmében vett egyértelműség jellemzi. Megjelenik ez a színészek mozgásában-mozgatásában; s az előadás a gesztusok-mozgások jellegével is közli, a közvetlen láthatóság szintjén, a két világ közötti különbséget. Az egyiptomi jelenetekben igen gyakoriak például a testi érintkezések. Kleopátra, Charmian és Iras - szerencsére a leszbikusság legkisebb jele nélkül - igen gyakran ölelkezik, fogja



Sebők Klára (Kleopátra) és Héjja Sándor (Antonius) a pécsi előadásban

egymás kezét, simogatja meg a másikat stb. Jellemző az is, hogy meglehetősen sok jelenet játszódik a földön avagy pamlagon ülve vagy fekve. A római jelenetekben - egyetlen kivétellel, ahol szöveg van rá - nincs bútor; minden jelenetben állnak az alakok. Az is észrevehető, hogy Lengyel György a két világ közti különbség megmutatását az alakok attitűdjének látható jellegével is érzékeltetni kívánta. Az „egyiptomi" világhoz való viszonyt az érzelmek puhasága, omló, szinte „körvonal" nélküli volta jelzi; a „rómait" a határozott célra való erőteljes törekvések. Az előadás nyitó mozzanatában Caesarnak és seregének felvonulását látjuk kemény, katonás fegyelemben, ami azonnal megadja a későbbi jelentések „római" aspektusát. Ugyanígy jelzi a két világot és erkölcsiséget egyfelől Charmian és Iras gyakori nevetgélése, illetve Agrippa (Moravetz Levente) csöndes és megfontolt, de határozott véleményű okossága, valamint a parancs végrehajtásának szikársága például Proculeius (Bánky Gábor) részéről.

Nyilvánvaló, hogy a főbb alakok általános magatartása a színpadi műalkotás fő- vagy alapvonalát mélyíti, gazdagítja. Sajnos azonban korántsem azonos mértékben. A színészek jó része kevéssé gazdagítja, színezi a világ megjelenő arculatát. Vagyis ebben az előadásban a rendezői megoldások jobbak, mint a színészek.

A főbb szerepek közül Caesart ketten játsszák, Szegvári Menyhért és Nádházy Péter. Szegvári Menyhért nemcsak kettejük közül jobb, hanem övé az előadás legjobb alakítása is. Caesarját - szerencsére - nem számító hidegség jellemzi, hanem céltudatos okosság. Két jelenet is van, amelyben Caesar az Antoniustól elszenvedett sérelmeit is említi. Az egyik a drámabeli első találkozásuk; a másik, amikor Caesar már tudja, hogy Antonius elhagyta húgát, Octavia még nem. Az elsőként említett jelenetben Szegvári Menyhért a sérelmeket taktikai okosságból említi; azért, hogy fölényt szerezzen az azonnal következő tárgyaláshoz Antoniusszal szemben. A másik jelenetben a

hatalom csúcsához vezető grádicsokon már feljebb lépett ember hiúsága és erejében megnövekedett volta következményeként feltámadó biztonságérzete is színezi a sértettség előszámlálását. Nádházy Péter mindezeket egy kamasz gyerek durcás sértettségével formálja meg. Lengyel György a színészvezetésben érzékelhető módon törekedett arra, hogy megjelenítse-megformálja: Caesar akkor döbben rá Antonius igazi nagyságára, világtörténeti egyéniség mivoltára, miután már legyőzte; illetve Antonius és Kleopátra szerelmének ugyancsak világtörténeti jellegére, miután már Kleopátra is meghalt. Ahhoz, hogy mindezeket hitelesen ismerhesse fel, Caesarnak Antoniushoz való előző viszonyában kell ezt megalapoznia, illetve a Kleopátrával való találkozása során lehet megnyilvánítania. Szegvári Menyhért alakításából ez utóbbi hiányzott csak ahhoz, hogy műalkotása egységes legyen. Igaz, ezek kicsiny mozzanatok az alakítás egészében, az előadás egészében pedig különösképpen, mégis ezek és az ehhez hasonló megoldások lennének azok, amelyek valamely alakítás alapvonalához az élet gazdagságát jelentő részeket, színeket tennék hozzá; amelyek a színészi mű jelentés- és lényegi értelmét gazdagíthatnák. Caesar határozottságát, okosságát, belső erejét Szegvári Menyhért pompásan megmutatta. Ez nyilvánult meg Kleopátrával való jelenetében, s talán ez akadályozta meg, hogy a szerelem minéműségének a felismerését is megérzékeltesse. Kleopátrát diadalmenetben akarja Rómába vinni, de nem pszichikai elégtételként, nem boszszúból, nem Kleopátra megalázásának szándékával, hanem hadvezéri és politikai okosságból. Nádházy Péter alakítása itt is ugyanaz: a durcás kamasz attitűdjét formálja meg.

Furcsa; talán ez a szó jellemzi legjobban Sipos László Enobarbus-alakítását. Furcsa, mert gesztusainak *látható* aspektusa „kicsavart". Ez az Enobarbus igen gyakran mozgatja kezét fejének magasságában vagy fölötte, néha szétnyílt ujjakkal, miközben fejét hol jobbra, hol balra, hol le vagy föl billegeti, és törzsét is meghajlítja. Arcán a keserűség, a fájdalom, a gyötrelem kifejezése *látható.* Ugyanakkor gesztusai hiába „kicsavartak", az attitűd mégsem groteszk; és hiába láthatók arcán a keserűség, a gyötrelem vonásai, az attitűd belseje egyáltalán nem ez. Vagyis a groteszkségnek és a gyötrelemnek csak látható jele, csak jelenségértelme van, belseje és jelentésértelme nem ez. Attitűdjének a belsőből sugárzó jelentése szerint ez is valamiféle furcsa kamaszattitűd. Ez a jellege felvil lanó örömeinek, amikor mulatozás kezdődik; a kamasz gyerek enyhe nagyzolásával hívja fel lábdobbantással magára a figyelmet, mielőtt elmeséli Agrippának és Maecenasnak, milyen is Kleopátra, és a körükben saját maga iránt bámulatot kiváltani akaró magatartással festi le Kleopátra környezetét. A legkevésbé hiteles ez a kamaszattitűd, amikor Antonius csatavesztéseire reagál. Érti talán az egészet, de nem érinti mélyen a dolog. Az általam látott *Antonius és* Kleopátra-előadások közül viszont ebben volt a leghitelesebb Enobarbus halálának a megrendezése. Ez a halál erkölcsi okból következik be; a szereplő árulása oly erkölcsi meghasadás, amely fizikai halálhoz vezet. Lengyel György a halál előzményét kitűnően vezette be Enobarbusnak a „Nincs a földön más gazember, csak én" kezdetű monológjával, de magának az erkölcsi meghalásnak a tényét is kitűnően oldotta meg. Enobarbus egy oszlop-nak dőlve hal meg, de állva marad, amíg Caesar katonái megérintik, s csak ekkor roskad össze.

Vajon érzékeltethető-e az itteni halálok jellegének a lényegi jelentése? A halál a színházi előadásban - épp, mert a jelenség, a láthatóság szintjén erős benyomást gyakorol - leginkább erős érzelmi hatásával válik ki a többi jelenség közül. Ebben a drámában hatan halnak meg, de e halálesetek közül egyik sem gyilkosság. Kettő minden ráhatás nélkül következik be (Enobarbusé és Irasé); négy öngyilkosság, amelyek közül kettő karddal (Eros és Antonius), kettő kígyómarás révén (Kleopátra, Charmian) következik be. Az, hogy itt nincs másvalaki kezétől bekövetkező halál és hogy a halálfajták pontos eloszlásban, egyenlő arányban jelennek meg, végtelenül jellemző, pontosan összeillő a dráma világszerűsége egészének jellegével; egy olyan földi-égi szerelem történetével, amely a hatalmi törekvések erőterében formálódik meg. A kérdés az, hogy a halálnemek ezen fajtái és arányosságuk, illetve a dráma világszerűségével való teljes összhangjuk megérzékíthető-e egy színjátékban. Itt ugyanis a színpadi megoldásoknak - különösképp a halálának - a nézők érzékszerveire és érzelmeire tett hatása sokkal erősebb, mint az írott szöveg megoldásaié az olvasóra. A színpadi halál és módja a közvetlen benyomások szintjén produkál oly hatást, benyomást, amely meggátolhatja, hogy létrejöjjön az imént említett lényegi jelentés. A kérdés azt a színházontológiai problémakört érinti, hogy az írott drámának - vagy bármily szövegnek - melyek azok az aspektusai, amelyek elvi szükségszerűségből meggyöngülnek a színházi előadásban; és melyek azok, amelyek ugyanezen elvi szükségszerűségből megerősödnek.

A kérdést azért is említhetjük, mert hasonló, ha nem is teljesen azonos problémák jelennek meg főként Héjja Sándor, kisebb mértékben Sebők Klára alakításában. Héjja Sándor Antoniusát általánosságban csak két nagyobb pszichikai háttérből fakadó attitűd jellemzi, amelyek mindegyike azonban patetikusan jelenik meg. Az egyik ilyen háttér a Kleopátra iránti szerelem, a másik a Caesar el-leni indulat. Ennek az Antoniusnak a mű többi alakjához való viszonya nem igazán megformált; legfeljebb csak „átfutó" és meglehetősen jellegtelen kapcsolata van akár Octaviához, akár Pompeiushoz, de még Enobarbushoz is. A bemutató utáni előadásokon csak egyetlen jelenetben változott pozitív irányba az alakítás; megmutatta - ezt is kissé halványan - Antonius politikai okosságát a Caesarral-Lepidusszal való tárgyalási jelenet-ben. Teljesen hiányzott a „Korunk erős parancsának" Antoniusban élő hatásának, az őt erősen mozgató dinamizmus-nak a megformálása. Az actiumi és az egyiptomi csatavesztések utáni teljes szétesettséget, összeomlást sem láthattuk; már csak azért sem, mert Héjja Sándor nem jelenítette meg, hogy „Korunk erős parancsa" milyen viszonyban él a Kleopátra iránti szerelemmel. A csatavesztések utáni jelenetekben is Caesar elleni indulatát, illetve Kleopátrához fűződő kapcsolatának éppen aktuális tartalmát jelenítette meg. Ezzel Antonius alakja természetesen igen erősen leegyszerűsödött. Jellemző volt - mint utaltunk rá -, hogy még ez az egyszerű maga-tartás is patetikusan formálódott meg, nagyon szép, néha gyönyörűen zengő hangon. Es ez az emelkedett-patetikus beszédtónus, a behízelgő szép hang, a szavak-mondatok hangzásbéli hullámzása az, ami a néző fülén keresztül gyakorolt erős benyomásokat; olyan erőseket, hogy ez uralta befogadói hálózatát. A néző érzékszervein bejutó és hangulatiságát elfoglaló benyomássorozat meggátolta - mert elzsongította -, hogy felfog-ja, megérzékelje Antoniusnak a különböző élethelyzetekhez, emberekhez fűződő, a dráma mondatainak *tartalmaiban-jelentéseiben* megjelenő gazdag és sokrétű viszonyait; illetve az ezt produkáló színészi attitűd gátolta meg, hogy ezeket megformálja. Ezért volt csak két viszonya. Kleopátrához és Caesarhoz. Nem jelenítette meg azt sem, hogy - az eredeti IV. felvonás második részében - a Kleopátrához fűződő szerelem már az elíziumi mezők felé irányul, oda, ahol

szerelmük maradéktalanul teljessé és örökké válik. A fordító mozzanatok egyike a „kontár" módon elkövetett öngyilkosság, amely megnyújtja a halál közelségét. Sajnos ezekben a jelenetekben is csak a patetikusság érvenyesült.

Pozitív értelmű kis különbséggel ugyanez mondható el Sebők Klára Kleopátra-alakításáról. Ebben az esetben a testi mozgások hatása uralkodott a szavak-mondatok jelentésén. Kleopátra alapmagatartása a vibráló, pillanatonként másra és másra reagáló magas-rendű szeszélyesség. Ennek a megnyilvánulása, hogy összevész Charmiannal előző szerelme, Julius Caesar kapcsán; hogy a herélt Mardiannal is játszani akart, hogy naponta levelet küld a távol lévő Antoniusnak. Es ennek a nyugtalan szeszélyességnek a megnyilvánulásaként kegyetlen a Hírnökkel, aki Antonius házasságát tudatja; és újból fordul a csapongó szeszély, amikor elhiszi ennek a Hírnöknek, hogy Octavia csúnya. Ha egy kissé jobban körül akarnánk írni ezt a szeszélyességet, azt mondhatnánk, nem elkényeztetettség, nem a „mindent megtehetek", nem a mértéktelen önértéktudat, nem is egy idősödő asszony szeszélyessége ez, hanem a magasrendű nőiességé. Ám az alakításban ez az attitűd a hanghordozásból, a gesztusokból és a mozgásból-járásmódból volt elsősorban és főként érzékelhető; ezek „födték el" a szavak-mondatok jelentéseit, Kleopátra egyéniségének és viszonyainak differenciáltságát.

Ennek a vibráló, általános értelmű szeszélyességnek azonban van egy pozitív jelentése is. Ez értelmezi ugyanis azt, amit *az Antonius és* Kleopátra-előadások oly ritkán tudnak értelmezni: miért fut el Kleopátra az actiumi csatából. Lengyel György rendezésében éppen ebből, az ide-oda csapongó szeszélyességből kapjuk meg a hiteles magyarázatot. Kleopátra számára csak az Antoniushoz való viszonya másféle; bárki és bármi máshoz egyforma. Minden viszony és cselekvés azért egyforma, mert bennük a szeszélyesség nyilvánul meg, és Kleopátra egyáltalán nem gondol arra, ami súlypontozhatná cselekvéseit: ezek következményeire. Számára - épp a következmény érdektelensége miatt - nincs különbség aközött, hogy összevész Charmiannal és hogy megfut a csatából.

Igen kitűnő rendezői elemzőmunkára utal, hogy érzékelteti: Kleopátra szeszélyéből fakadó cselekvései közül az utolsó az, amikor saját halálhírét küldi Antoniusnak; ezután a rendező Kleopátrával megváltoztatta magatartását. A dráma szövegében élő Kleopátrában a vertikális irányba nyúló szerelem érlelődik meg, s ezért lenne nagyon fontos, hogy a szavak-mondatok szellemi tartalmát egyértelműen felfoghassuk. Sebők Klára Kleopátrája azonban „megkomolyodik"; és ez a hanghordozásban közvetített-megjelenített komorság ismét hangulatot váltott ki, s elfedte a gondolati-intellektuális jelentéseket. A szeszély megkomolyodása elsősorban abban jelent meg, hogy rá-jött, a rómaiaktól, Caesartól saját világi hatalmát illetően semmit sem remélhet. A lényegi jelentés itt azonban már az, hogy egyre inkább „tűzzé és levegővé" válik, a többi elemet átadja „az alanti életnek", s az elíziumi mezőkre indul ő is.

Nagyon sajnálatos tehát, hogy Sebők Klára a szavak-mondatok jelentéseit tekintve nem formálta meg igazán Kleopátra szeszélyességét, hiszen valóban remek volt ennek látható -mozgásokban, járásokban, gesztusokban - és füllel hallható - a hanghordozásban - aspektusokban való megformálása.

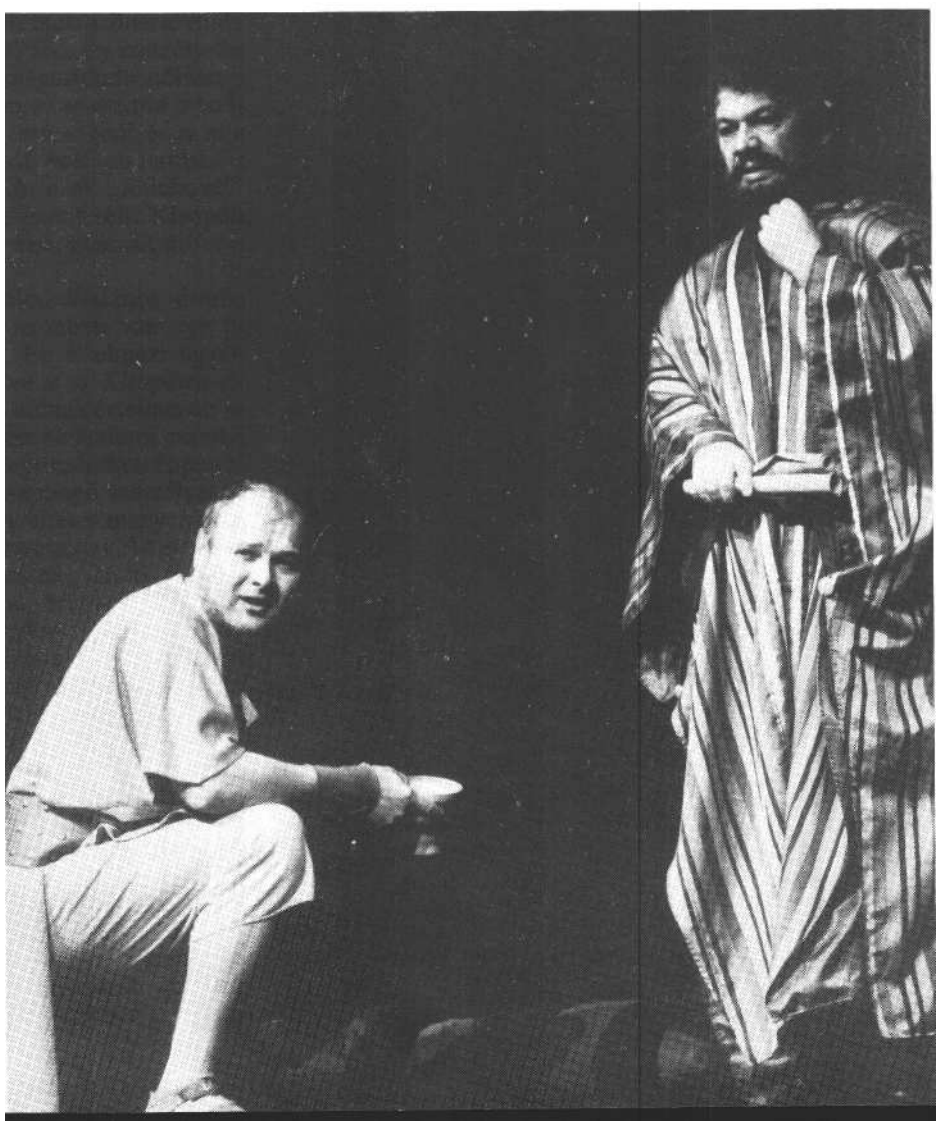
Az előadás - mindent összevetve - az utóbbi évek egyik legjobb Shakespeare-előadása Magyarországon; kitűnő cselekmény- és színészvezetéssel, abszolút jó értelmű világossággal, hiszen a lényegi jelentés magját igen jól formálta meg a rendező, Lengyel György.

Shakespeare: Antonius és Kleopátra (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Vas István. *Kísérőzene:* Papp Zoltán. *Díszlet:* Fehér Miklós *m. v. Jelmez:* Pilinyi Márta m. v. *Koreográfia:* Eck Imre. *Rendezte:* Lengyel György.

Szereplők: Héjja Sándor, Sebők Klára, Szegvári Menyhért-Nádházy Péter, Sipos László, Újváry Zoltán, Töreky Zsuzsa, Bartus Gyula, Görög László-Zsiga László f. h., Pálfai Péter, Besenezi Árpád m. *v.*, Matoricz József, Kovács Dénes, Szivler József, Jónás Judit, Koszta Gabriella, N. Szabó Sándor, Paál László, Faludy László, Németh János, Mester István, Moravetz Levente, Pilinezes József m. *v.*, Bánky Gábor, Fülöp Mihály.

Sipos László (Enobarbus) és Héjja Sándor az Antonius és **Kleopátrában** (Tér István felvételei)



STUBER ANDREA

Szív nélkül

Rolland-színmű Zalaegerszegen

Akár fanyalogni is lehetne a hírre, hogy a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház Romain Rolland *A szerelem és a halál játéka* című színművét mutatja be. Romantikus hevületű szerelmiháromszög-történet a nagy francia forradalom idejéből? Mit mondhat ez ma? S ha csupán önmagát mondja el, hat-e határtalan érzelmességével a közönségre? S hogyan lehet úgy előadni, hogy valóban megszólaljanak a színészekben és a nézőkben Romain Rolland áriaszerű, parttalan monológjai? Nem egyszerű feladat, ezt már maga a szerző is tudta. Nem véletlenül mentegetőzött a darabhoz írt előszavában ekképpen: „Nem titkolhatom el magam előtt sem ennek az elaggott formának veszedelmeit, amely azzal a kockázattal jár, hogy mind a közönség egy része, mind az előadók hamisan érzik át... Ez a szónoki nyelv nem egy gáncsra ad alkalmat, melyet nem kerülhetnek el, nem is annyira a franciák, mint inkább az idegen előadók: mert ezek híjával vannak a mi érzelmes előadásmódjaink ösztönszerű hagyományainak."

Ha Rolland ismerné a mai közönséget (melynek egy része ennél könnyebb szórakozásra, más része ennél intellektuálisabb élményre vágyik a színházban), alkalmasint még inkább óva intené a színre vivőket. Mert ma a néző szívét megfogni a legnehezebb. S csínján kell bánni ennek régi, jól bevált eszközeivel is: a patetikus szavakkal, a lázas vallomásokkal, a teátrális gesztusokkal. Nincsenek divatban. S ha ehhez hozzávesszük, hogy Rolland inkább a széppróza jelese, mint a drámairodalomé, akkor tovább törhetjük a fejünket azon: ugyan mi oka, szándéka és célja lehet a zalaegerszegi bemutatónak? Az sem jó előjel, hogy a Televíziótól érkezett vendégrendező, Szőnyi G. Sándor így nyilatkozik a Zalai Hírlapnak: „A mű azért is időszerű, mert most van a francia forradalom 200. évfordulója." Igaz, azt is hozzáteszi: „De amiatt különösen az (tudniillik időszerű), hogy forrongó társadalmi-politikai események közepette vizsgálja az eszményeknek elkötelezett egyének sorsát, ám ebben a szenvedély és az érzelem fontos szerepét hangsúlyozza." Az ember él a gyanúperrel, hogy az előadás tisztelgő gesztus, bicentenáriumi megemlékezés lesz csupán.

Előítéleteink máris készek; ám ha ezután elmélyedünk a színmű szövegében, akkor váratlanul egy sor izgalmas gondolatra, élő konfliktusra, sőt aktuális szituációra bukkanunk benne. Természetesen nem a darab szerelmi, hanem a politikai vonulatában.

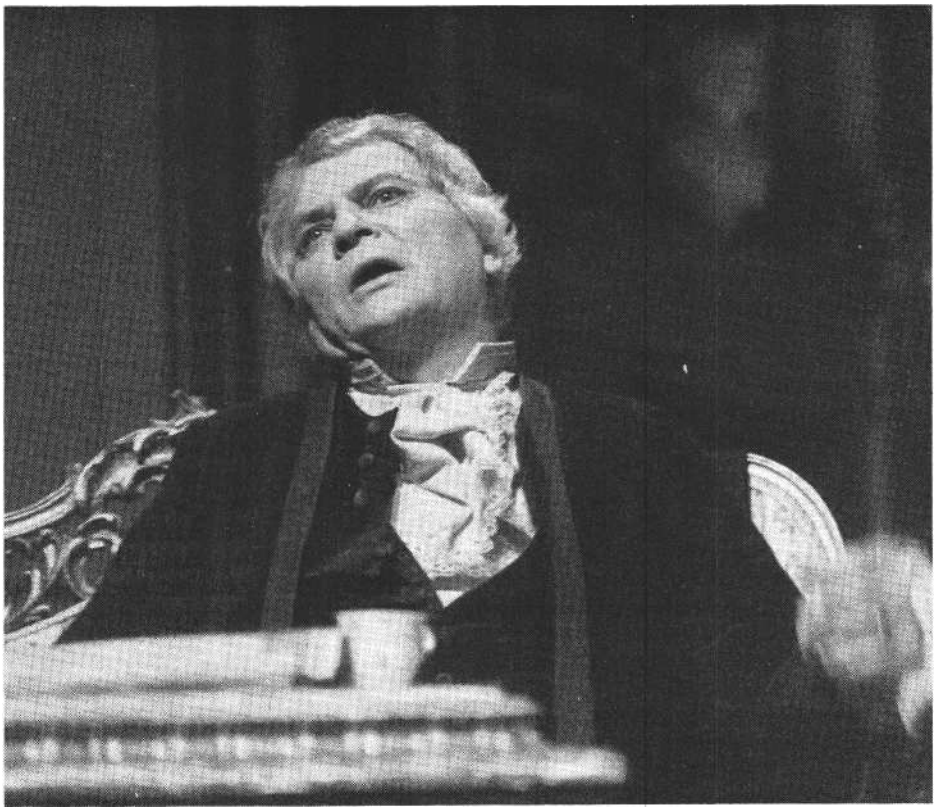
A történet 1793 márciusának utolsó napjaiban játszódik, még pontosabban azon a napon, melynek reggelén Dantont lefogják. Rolland nem véletlenül ezt a pillanatát választotta a forradalomnak, mint ahogy más színpadi műveiben ugyanezen történelmi esemény más periódusait és szereplőit állította a középpontba. Ugyanis négy évtizeden át dolgozott egy tizenkét részes drámacikluson (nyolc darabjával készült el), melyet teljes egészében - de más-más szempontból - a forradalomnak szentelt. Saját megfogalmazása szerint kőtörő munka ez, melyet a Forradalom véres eseményeinek kifejtésére vállalt. Ennek a nagyszabású vállalkozásnak (chanson de geste-nek, ófrancia hősköltéménynek és a franciák *Iliászának* is titulálta a szerző) alighanem a legsikeresebb - bár nem a legsikerültebb - része az 1924-ben írott *A szerelem és a halál játéka*. (Magyar színpadra is igen hamar eljutott, már 1925-ben bemutatta a Belvárosi Színház, Bárdos Artúr rendezésében.) Intimebb darab, mint *a Július 14.,* s individualistább, mint a *Danton.* Rolland ezúttal inkább az egyén érzelmeivel és lelkiismereti konfliktusaival foglalkozik, mint a tömegek indulataival és igazságaival. A főhős, Jérôme de Courvoisier (a közönség Lavoisier-t, a nagy kémikust vélte felismerni benne, s a hasonlóságot Rolland sem tagadta) e darabban tipikusan értelmiségi konfliktushelyzetbe kerül. A forradalmat elfogadja, támogatja, hisz benne. De szabad-e véghezvinni bármi áron? ő mint humanista, elveti a terrort, mely egyre több vért követel. S azon a napon, amelyiken Rolland révén megismerjük, döntésre is kényszerül. Az öldöklés jogosságát illetően hónapok óta kételyek élnek benne, de a konvent aznapi ülésén végleg megbizonyosodik arról, hogy az erőszaknak már semmi sem vet gátat. Elszabadult a pokol. Az emberélet egy garast sem ér, vértől megrészegedve vagy rettegéstől vezetve irtják egymást a tegnap még barátok és szövetségesek. Robespierre fenyegető fellépésére éppen Danton halálos ítéletét hagyja jóvá a konvent. De Courvoisier ebben már nem hajlandó részt venni. Nem szólal fel az ítélet ellen, nem tiltakozik hangosan, de távozik a teremből. Ez persze csak megfutamodás, abban a hiszemben, hogy ha elvonul, akkor tiszta maradhat. Ezt a lehetőséget azonban nem hagyják meg neki. Courvoisier még aznap egyértelmű választásra kényszerül. Carnot, a közjóléti bizottság tagja keresi fel s ad neki ultimátumot: vagy nyilvánosan csatlakozik a határo-

Romain Rolland: A szerelem és a halál játéka (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Fekete Gizi (Sophie) és Szabó Gyula (Courvoisier)

zathoz, mely megbélyegzi Dantont, vagy maga is az ellenségek közé kerül. Carnot persze nem gonoszságból vagy aljasságból fenyegetőzik, hanem mert a hatalomnak szüksége van arra, hogy magát és tetteit legitimizálja. S hogy győzelmük áldozatokkal jár, az természetes. Carnot tiszta fejjel, ellágyulás nélkül elfogadta azt az árat, amit a végcélért fizetni kell. Maga is undorodik a véres erőszaktól, de úgy véli, nem futamodhat meg a cselekvés elől amiatt, hogy az beszennyezi a kezét. „Az emberiség haladása megér egy kis mocskot - mondja -, sőt, ha kell, egynéhány bűnt is." Ez az ősrégi, de el nem avuló érvelés azonban nem győzi meg a vitapartnert. Courvoisier megtagadja a részvételt ebben a koncepciós perben. Írói hiba, hogy meg is teheti. Az elutasításra Carnot, a régi jó barát megcsóvál-ja fejét, majd két hamis útlevelet átnyújtva felkínálja a menekülést. Erre a drámailag indokolatlan lépésre azért van Rollandnak szüksége, hogy tovább bonyolíthassa, illetve a végkifejletig vihesse a szerelmi históriát, mely a színmű előterében áll. Courvoisier-nak ugyanis fiatal felesége van, Sophie, aki a halálra ítélt girondistába, Vallée-ba szerelmes. A fiatalembert üldözik, s ő Courvoisier-ék házában keres menedéket. Sophie el is rejti szerelmét, ám egy besúgó máris jelentette az esetet a hatóságoknak, a férfinak tehát hamarosan indulnia kell tovább. Vinné az asszonyt is magával, elvégre kiderült, hogy kölcsönös a szerelem.

Rövidesen rájövünk: Courvoisier azért nem bukhatott bele rögtön a lázadásba, hogy nagylelkűen feláldozhassa magát felesége boldogságáért. A két útlevelet ugyanis nemeslelkűen felajánlja Sophienak és Vallée-nak: szökjenek át ők ketten a biztonságos Svájcba. Az öngyilkossággal felérő maradást, sőt már Carnot kérésének megtagadását is az a rezignáltság motiválta, amit felesége elvesztése váltott ki a tudós férfiból. Csüggedt lemondásból ered hősies kiállása, s ez meglehetősen csökkenti erkölcsi nagyságát, tragikus heroizmusát. Mint ahogyan az is némi csalódást kelt, hogy végül is nem ő hoz áldozatot, hanem elfogadja a feleségéét. Amikor az asszony úgy dönt, hogy tisztességből, az adott szó iránti hűségből mégsem hagyja el a férjét, akkor ezt Courvoisier egy szóval sem ellenzi, noha tudja, hogy közös itt maradásuk alighanem a nő sorsát is megpecsételi. Tudnia kell, hogy Sophie nem csupán boldog nem lesz soha, de valószínűleg élni se fog. Hiszen miért kímélnék meg az asszonyt azok, akik hamarosan jönnek a férj halálos ítéletét végrehajtani?

Nem kevésbé problematikus és következetlen Vallée figurája. A fiatalember hónapokon át tartó, állandó életveszélylyel járó bujkálást vállalt azért, hogy Sophie-t még egyszer láthassa, s megtudja, viszonozza-e érzelmeit az asszony. S miután elér a nőhöz, karjába szoríthatja, s kételyei eloszlanak - halálfélelemtől űzve pánikszerűen távozik. Elutazik egyedül, menti az eddig nem féltett irháját, s tétovázás nélkül lemond imádottjáról a férj javára. (Mennyivel elegánsabban és egyben hihetőbben csinálta ugyanezt Humphrey Bogart a *Casablan*cában!)



Jérôme de Courvoisier: Szabó Gyula (MTI-fotók)

Sophie döntése szintén nem logikus. A férje melletti kitartást vagy érdemként osztogatja - aminek jogossága kétes -, vagy a konvencionális hűség kérdéseként kezeli. Ám elhatározásában - abban, hogy nem tart Vallée-val - monológja szerint az játssza a legnagyobb szerepet, hogy fél szerelmük elmúlásától. Hogy akkor vajon mi lesz? Ott áll majd kifosztottan, magára maradottan. (Es kétségtelenül bizonytalanabb anyagi és egzisztenciális helyzetben, mint a minden hatalom által elismert nagy tudós mellett.) Vallée állhatatosságában kételkedik tehát, s emiatt mond le az új szerelemről. Végül is csupán az történt vele, hogy „minden asszony életében van egy pillanat"...

Most, hogy alaposabban körüljártuk a szerelmi háromszög figuráit, kiderült: valójában nem is oly nemesek, nagyvonalúak és nagyszabásúak. Ettől drámai históriájuk is jócskán veszít emelkedettségéből.

Ezek után nézzük, miről szól a zalaegerszegi előadás.

Sajnos semmiről. Nem közelít a darab politikai gondolataihoz, eszmei mondandójához, és nem mélyül el a szerelmi problematikában sem. Nem választ utat, melynek végére járna. Szőnyi G. Sándor felmondatja a színészekkel Rolland szövegét. Arra valószínűleg megkérte őket, hogy próbáljanak érzelmileg hatni a nézőkre, igyekezzenek sodorni a közönséget, de ő maga szinte semmit nem tett ennek érdekében. Így aztán a produkció szikkadt és lendülettelen. A színészek pedig magukra maradottan küzdenek az értelmezésre szoruló figurákkal.

A Rolland instrukcióinak megfelelő díszletek között (Horváth Éva tervezése) Sophie jelenik meg elsőként a főszereplők közül. Fekete Gizi játssza az asszonyt, aki otthonában színes és díszes baráti társaságot fogad éppen. (Horváth Éva jelmezei mutatósan stilizálják a korabeli viseleteket.) A kezdő jelenet azt a célt szolgálja, hogy megtudjuk, Sophie és a férje mily nagyszerű emberek. S Fekete Gizi játékában valóban kifejeződik Sophie jóindulatú fölénye, bizonyos életbölcsesség és méltóságteljesség, amely a többiek fölé emeli. Erezhetően több van mögötte, mint amennyit szertelen barátnőjéből, Lodoiskából (Horváth Valéria) és annak pózoló udvarlójából, Horace-ból (Major Zsolt) kinézhetünk. Denis Bayot-nak (Siménfalvy Lajos) jelenléte alig van, csak negatív utóélete - ő lesz az, aki később a színfalak mögött beárulja majd Courvoisier-ékat. Még egy tagja van a társaságnak: Chloris, akit Csáky Gertrúd tesz figyelemre méltóvá. Érdekes a hangja, s minden megszólalása ideval ó, ebbe a szalonba illő. A többieket tekintve a korabeli viselkedés, a társalkodó stílus és az.

úri modor olykor sajnálatosan csorbát szenved. Az például alig elképzelhető, hogy egy úrinő tojásfehér toalettben a földre térdepeljen Sophie mellé. Fekete Gizi mindenesetre elnézően mosolyog, és sokat tudóan ad mindenre szűkszavú, de frappáns választ. Ezt az asszonyt nehéz megközelíteni. Nem egykönnyen adja ki magát, s azt is ügyesen leplezi, hogy súlyosan érinti őt Vallée (téves) halálhíre. A Sophie-ról kialakult első benyomásunk tehát tökéletesen megfelel annak a képnek, amit alkotnunk kell róla. Fekete Gizi hiteltelensége ott kezdődik, ahol a titokzatos fölény burka szétpattan. A hősnőnek ki kell lépnie zárkózottságából, amikor érzelmeinek szabad és követhető folyást enged a történet. Innentől a színésznő illusztrálja csupán a szenvedélyes szavakat, mímeli az érzéseket, és soha többé nem igazodhatunk el a hősnő szívén. Sophie döntött, Fekete Gizi nem: megfejthetetlen, hogy ez az asszony kit mennyire szeret. Nincs meggyőzőerő a döntésében és annak megváltoztatásában. Fekete Gizi Sophie-ja semmi másért nem marad a férjével, mint hogy Rolland így írta meg.

Szabó Gyula (m. v.) szintén adósunk marad. Megjelenésével, külsejével ugyan képes felidézni bennünk egy tiszteletre és csodálatra méltó tudós férfiút, ám az alakításból mégis a nagyság hiányzik. (Igaz, ez a szerző rovására is írható, mint erre már kitértünk.) Amikor Courvoisier a konventből hazatér, Szabó feldúltsága és ziláltsága megengedi azt a feltételezést, hogy egy nagy férfiú összeomlásának vagyunk tanúi. A bizonytalan lépkedés és a fizikai rosszullét utalhat arra, hogy erős embert törtek meg itt. Csakhogy Szabó Gyula a továbbiakban sem téríti magához Courvoisier-t. Hősét mindvégig totyogó, gyenge öregembernek látjuk. S ha Sophie végül mégis mellette marad, arra a szánalmon kívül más oka aligha lehet. Az erő és az intenzitás akkor hiányzik legfájóbban Szabó Gyula alakításából, amikor Carnot meglátogatja Courvoisier-t. A politikai cselekményszálat tekintve ez lenne a darab kulcsjelenete. Itt csap össze a kétféle álláspont, s valóban vérre menő vitát folytat a két tudós. Közös eszme szolgálatában álltak, de a meg-valósítás módjáról alkotott eltérő vélemény eltávolította őket egymástól. Fontos, lényegbe vágó az eszmecseréjük. Ám sem Szabó Gyulán, sem a Carnot-t játszó Farkas Ignácon nem látszik az a szenvedélyes hit, amelyikkel az előbbi éppen leszámol, az utóbbi pedig erősíti magát benne. Színészek mondanak betanult szöveget, bemenetel és kijövetel között. Nem izzítja fel őket az a lázas eszme, amit a szöveg a szájukba adott. Így foszlik semmivé az a lehetőség, hogy a mű a máról is szóljon, s éppen a mai nézővel közöljön valamit - rólunk. Erre azonban nem vállalkozott a rendező. Mintha hidegen hagyta volna a darab, s ennek következményeképpen a színészeknek sem lett köze az előadáshoz, a nézőket pedig végképp nem érinti az egész.

Szőnyi G. Sándor a szigorú, betűhív, szó szoros értelmében vett színrevitelen túl nem próbálkozott semmivel. Nagy ívben elkerülte a helyzetek és a szereplők minősítését, nem állt oda egyetlen eszme vagy hős mellé sem. Pedig az értelmezésre és véleményezésre igényt tartana a jelenetek jó része, mindjárt az első is, melyben az urak és hölgyek a forradalomból adódó kellemetlenségeikre panaszkodnak. A rendező azonban nem foglal állást, kívül maradt, így hát a színészek sem bújtak bele a figurák bőrébe. Hamisan csengő, szenvedélyes monológok és megkoreografált széles gesztusok mögé próbálják rejteni a bizonytalanságukat. Ez jellemző a Vallée-t alakító Kerekes Lászlóra is. Kiállásában benne rejlik a szenvedélyes forradalmár s a féktelen ifjú lehetősége. Csakhogy Kerekes sem hisz ebben a hősben. Rolland láthatóan összezavarta őt azzal, hogy a végén oly gyáván megfutamítja Vallée-t. S furcsa módon ez a kiábrándító befejező fellépés visszafelé hat rosszul Kerekes játékára. A színész alighanem elfogadta: utolsó jelenetében nem lehet más hatása viselkedésének, mint hogy hőse ijedősségé-nek és szánalmasságának benyomását keltse a nézőben. S ettől az alakítás a korábbi, megelőző jelenetekben válik hitet-lenné és hiteltelenné. Kerekes nem képes meggyőzni Vallée érzelmeiről, talán mert túlságosan visszafogja őt az a tudat, hogy a végén majd csúfosan rá kell cáfolnia a semmitől sem félő, akadályt nem ismerő szerelmi hevületre. Kerekes úgy próbál nekirugaszkodni újra meg újra az érzemény kifejezésének és elhitetésének, hogy lerí róla az igyekezet reménytelensége, a kudarcélmény. Kellemetlen lehet. Ha a színész nem érzi jól magát a színpadon a szerepben, az biztosan van olyan rossz, mint ha a néző nem érzi jól magát a nézőtéren.

Romain Rolland: A szerelem és a halál játéka (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Fordította: Benedek András. *Díszlet-jelmeztervező:* Horváth Éva. *Dramaturg:* Kulcsár István. *Rendezte:* Szőnyi G. Sándor m. v.

Szereplők: Szabó Gyula m. v., Fekete Gizi, Kerekes László, Farkas Ignác, Siménfalvy Lajos, Major Zsolt, Horváth Valéria, Csáky Gertrúd, Gerencsér Lajos, Andics Tibor, Jáger András, Szabó Anikó.

SZŰCS KATALIN

Nyert ügy

A padlás vidéki előadásai

Kedves ez *A padlás* itt Kelet és Nyugat között, mondhatni szeretni való. Meg tudom érteni a történet végére mindent „megoldó" - vagy legalábbis önmagát annak vélő - detektívet, aki magánemberként visszavágyik ide. Es meg tudom érteni azokat a rendezőket - szám szerint négyet -, akik az ország négy különböző pontján megteremtették a maguk *Padlá*sát, jóllehet tisztában vagyok azzal, hogy nyilván nem pusztán efféle szívbéli szempontok vezették őket, hanem feltehetően nagyon racionálisak (is); mint ahogy az is kevéssé valószínű, hogy koncepcionális különbségek, az egymástól eltérő közlendő, a mű színpadi újrafogalmazásának belső kényszere munkált bennük.

Ez *A padlás* ugyanis - a műfaj törvényeinek megfelelően - zeneileg, érzelmileg, gondolatilag annyira pontosan körülhatárolt, hogy olyan sokféle értelmezési lehetőséget nem kínál. (Nem próbálja látszatmélységekkel szétfeszíteni a műfaj szabta kereteket, de tökéletesen kitölti azokat.) Amit kínál: egy valóságos, egyszersmind szimbolikus jelentéssel bíró helyszínt, játékteret, azt a bizonyos jó öreg padlást - amely történetesen ott van, „hol Kelet és Nyugat összeér" -, s e kettős meghatározottságú térben a képzeletnek egy olyan, ugyancsak kettős játékát, amely a mese örökzöld, „klasszikus" motívumait ötvözi a meselogika tisztasága, áttekinthetősége, őszintesége, igazságossága iránti felnőtt nosztalgiával; csekély érzelmességgel, annál több humorral, „szellemmel" - a szó mindkét értelmében.

A történet tehát elsődlegesen gyermekmese, a helyszín s a szereplők meghatározottságai - könnyen feloldható, ugyancsak a műfaj törvényeinek megfelelően „egyértelmű" szimbólumok - azonban már a korosodók gondolatvilágát, látásmódját idézik (beleértve ebbe természetesen a koravén gyerekeket és a gyermeteg lelkületű felnőtteket is), az élettapasztalatok arányában mind több felfedezhető árnyalattal gazdagodva. Mert van itt mesebeli herceg, aki mégsem bírta magát beverekedni a mesék örökkévalóságába, merthogy neki nem sikerült felébresztenie az alvó Csipkerózsikát; van törpe is, aki viszont azért maradt ki a Hófehérkéről szóló történetből, mert társai egyszerűen elfeledkeztek róla, lent

felejtették a bányában - így lett a nyolc törpéből a közismert mesei szám, a hét; és itt van mindnyájunk tán irigyelt, tán titkos példaképe, „a szókimondó gyermek", a Kölyök, aki először mondta ki, amit mindenki látott, hogy a király meztelen. (Meg is lett érte a jutalma.) Szóval valamennyien „majdnem" mesehősök; csupa szomorú szellem, félresiklott egzisztenciák, a nagy lehetőséget elszalasztók, amiért is hasonlatosabbak némileg valóságos, hús-vér rokonaikhoz, hozzánk, mint szerencsésebb mesehőskollégáik.

Ám - lévén e mű mégiscsak „félig mese" - a mesedramaturgia „rehabilitálja" őket, s kárpótlásul eljuttatja valamennyiüket megérdemelt helyükre, az emlékek bolygójára. Hiszen semmivel sem roszszabbak ők mesékbe került, mesék által örök emlékké lett társaiknál - riválisaiknál. Sőt. Az is lehet, hogy csupán élhetetlenebbek. De szerencsére működik az igazságot tevő mesedramaturgia, *szervezőelvként* pedig ott a kitűnő, karakterisztikus zene, pillérekként a remek dalok, egymásba olvasztva, egymásba játszva mese és valóság alig kettéválasztható, mert lényegüket tekintve igaz elemeit. Ettől korhatár nélküli, együtt nézhető és szerethető ez a színház; ettől érvényes kilenctől kilencvenévesig - ahogy a színlap ajánlja - mindenki számára: hogy nem váltogatják egymást a gyermekmese elemei a felnőtteknek irányzott „kiszólásokkal"; hogy a darab egésze, minden porcikája *egyszerre* szól bármely korosztályhoz - természetesen más-más rétegeit megmutatva. (Márpedig valahol itt, a felső korhatár-nélküliségnél kezdődik az a fajta művészet, amelyet jobb híján a „gyermek" jelzővel illetnek, holott művészet volta éppen abban áll, hogy nem szűkíthető szigorúan korosztályra.)

Ha bármely irányba elbillen az előadás, ha gügyög, vagy ha felnőttesen kacsingat, ha tehát bármely irányban túlhangsúlyoz, máris veszít e teljességből, veszít erejéből és természetesen híveiből. (Végeredményben persze minden színháznak nyert ügye van, amelyik *A padlás* bemutatására vállalkozik, mert a zene, a dalok ellenállhatatlanok, pusztán arról van szó, hogy az élmény ebben az esetben részleges, mondjuk a kazetta meghallgatásával egyenértékű - feltéve, hogy az előadás zeneileg kifogástalan.

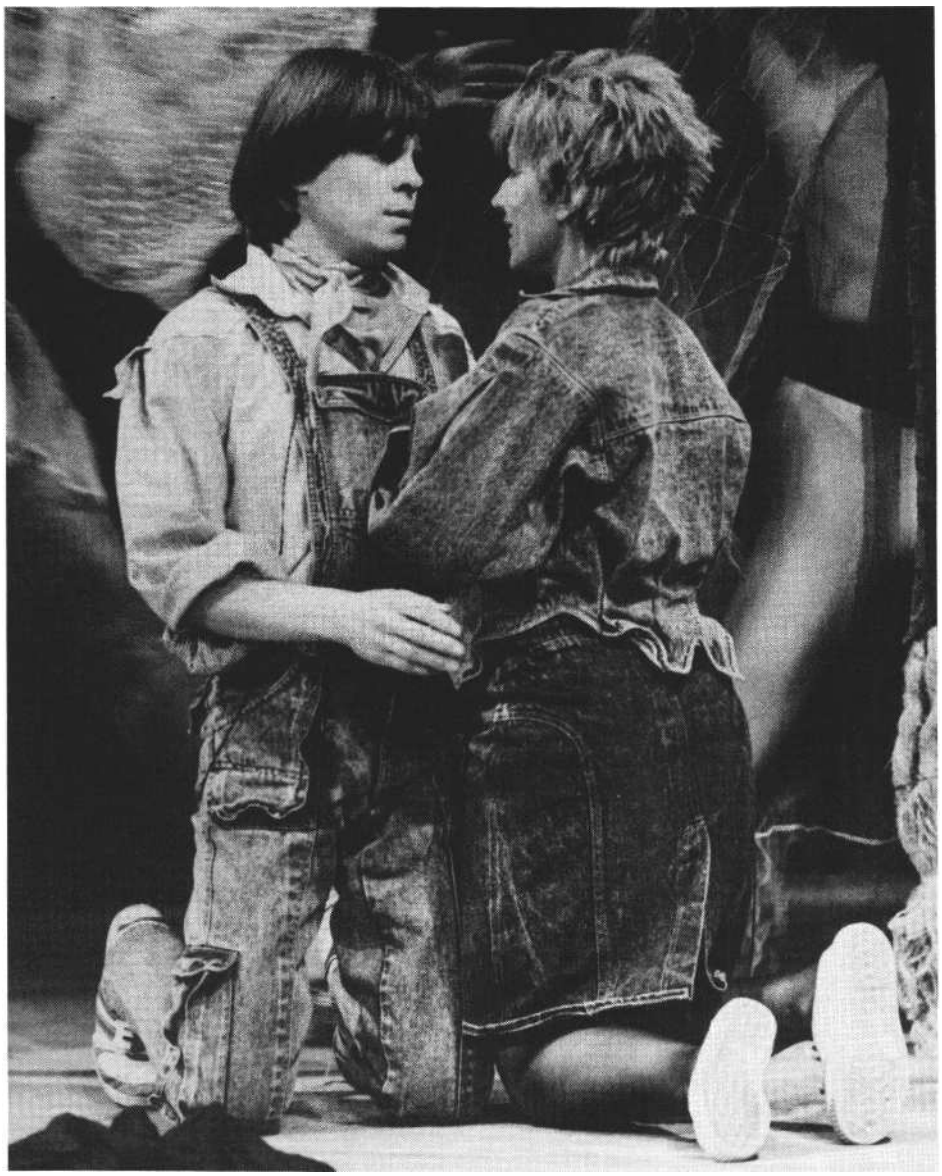
Békéscsabán egyébként még csak az sem. Itt egyszerűen a zene győz, a darab legyőzetik, mégpedig a felnőttracionalitás nevében. Tasnádi Márton rendezése ugyanis kiiktatja a szövegkönyvből a mesedramaturgia „következetlenségeit" - egyúttal számos „felnőtt" dramaturgiai következetlenséget teremtve -, miáltal egyszerűen megszünteti a mesét, mi több, a darabot. Itt ugyanis már nem holmi hangsúlyokról, az arányok elbillenéséről van szó. A Herceg, a Kölyök és Lámpás, a törpe persze itt is színre lép, s a Révész is megjelenik a gengszter Barrabás porhüvelyében, hogy átvezesse őket az emlékek bolygójára; akadályként ezúttal is elromlik az akció sikeréhez nélkülözhetetlen robot, Robinzon. Süni - Robinzon megkonstruálójának, Rádinak titkos rajongója - azonban itt nem mászik fel önfeláldozóan, halált megvető bátorsággal, bohócnak álcázva a tetőre - ahol pedig rendőrök fegyverei leselkednének rá, merthogy Barrabást, a gengsztert üldözik -, nem mászik fel, hogy összeillessze a szétcsúszott antennát, s ezzel végre észrevétesse magát szórakozott imádottjával. A megoldás ennél sokkal prózaibb s kétségtelenül racionálisabb, amennyi-ben a madzagot az egyik szellem, nevezetesen Lámpás köti össze, aki - mint ismeretestársaihoz hasonlatosan láthatatlan (csupán az láthatja őket, „akinek a szíve olyan tiszta és romlatlan, mint a gyerekeké"). Es valóban, minek a cécó, minek az őrült sok tanakodás, a nagy felhajtás, ha egyszer ilyen kézenfekvő megoldás is akad?

Ez az a kérdés, amire ha nem tud válaszolni a színpadra állító, akkor erősen megkérdőjelezhető a színrevitel értelme.

Válaszként egyébként nemcsak a mese racionalitást legálisan is nélkülözhető lényegére lehet hivatkozni, hanem a látszólagos dramaturgiai hibát kiküszöbölő beavatkozás valóságos dramaturgiai hibákként jelentkező következményeire is. Mert pro primo: ha a rendőrök között csak egy is akadna, „akinek a szíve olyan tiszta és romlatlan" stb., máris észrevehetné a tetőre settenkedő szellemet, s akkor az akciónak lőttek - a szó szoros értelmében -, még akkor is, ha e szellemeket feltehetően nem fogja a golyó, merthogy ez esetben legalábbis megriad a vállalkozó szellem, az bizonyos.

Pro secundo: ha Süni, ez a reménytelenül szerelmes bakfis nem hozhat áldozatot a szerelméért, hőstettével nem vetetheti észre magát és érzelmeit Rádival, úgy tökéletesen értelmét veszti a finálé, amely pedig Békéscsabán is elhangzik, s amely - többek közt - ekként szól: „A varázskönyvben egy csillogó lapon, a 704. oldalon, egy kis művésznő tett egy nagy csodát, s egy rádiós már közelre is lát..." Mert kérdem én, milyen tettről és csodáról van akkor itt szó? Es mitől lát közelre egyszer csak Rádi? De tovább megyek. Az eredeti történet szerint aggodalmában az eladdig málé Rádi a hőstettet követően kicsimnek nevezi Sünit. A hőstett elmaradtával érthetetlenné válik ez a hirtelen érzelmi kitörés, márpedig az változatlanul előadatik. Meséről - te-

Hullan Zsuzsa (Süni) és Várnagy Zoltán (Rádiós) **a veszprémi A padlásban (Badacsonyi Éva felvétele)**



Vass Péter (Rádiós) és Várkonyi Szilvia (Süni) A padlás miskolci előadásában (Jármay György felvétele)

hát az irracionalitást megengedő műfajról lévén szó, rosszindulatú szőrszálhasogatásnak tűnhetne mindez, ha nem éppen az efféle racionális szőrszálhasogatás idézte volna elő e dramaturgiai következetlenségeket. Ám vannak ennél súlyosabb következmények is. Mivel - gondolom, hasonlóképpen racionális okokból - elmarad a padlás elleni támadás, a megsemmisítésére irányuló akció, a Révésznek nem kell egy „kicsit meghalnia", nem kell Barrabás holttestét visszaszolgáltatnia a földi hatóságoknak; nem kell tehát megízlelnie a halálfélelem érzését, s borzongásával egyben hitet tenni az emberi élet mellett. Es persze indokolatlanná, esetlegessé válik a búcsúzkodás meg-hatottsága is, hiszen éppen az a motívum hiányzik mögüle, amely a fenyegetettség érzését s ebből következően az egymásrautaltság, az összetartozás érzését fel-kelthetné a messzire távozókban és a maradókban; amely megismertethetné a szellemeket is az elválás fájdalmával s az örömmel, amit a biztos tudat jelent: a találkozás egyik félből sem fog eltűnni nyomtalanul. Szóval éppen az marad ki a szellemek történetéből, ami benne végtelenül emberi.

A fentiekhez képest a további dramaturgiai buktatók és hiányosságok már igazán jelentéktelennek tűnnek: az például, hogy a Révész „öngyilkossági kísérletével" kimarad az olyan földi hívságokkal való ismerkedés is, mint az alkohol, s így a Repülünk című dal pusztán a közeljövőre vonatkozó programnyilatkozatként - a távozásra készülődve - hangzik el az első felvonás végén, mintegy finálékénT; vagy hogy Süni szerepe - tulajdonképpen mindenkié, de legfőképp az övé - statisztajelenlétté degradálódik. Bökönyi Laura még így is kedvesen, szeretetre méltóan éli Süni szürkévé jelentéktelenített zeneakadémista létét, mint ahogy Jancsik Ferenc is - az általam látott előadásban - a nyolcadik törpe karakterét - ennek a figurának legalább ez maradt -, a többi szereplő e totálisan racionalizált történetben, e konfliktusmentes színpadi dalcsokorban, e mesétlenített mesében mintha ellensúlyozni akarná a keletkezett hiányokat, mesefigurákat igyekeznek teremteni a semmiből *mindenáron,* harsányan próbálnak érdekesnek mutatkozni, nem igazán sikeresen, mert mindaz a cselekvés, akció, amelyben megmutatkozhatnának - volt, nincs. Van viszont öt macska, amolyan igazi musicaltánckar, „cicababák", s van szikrát szóró, tüzet hányó égi járgány és egy szimpatikus csőember, a robot, szóval vannak jó ötletek és a szerény lehetőségekhez képest még látványosságok is, csak éppen öncéllá fonnyasztva.

Nem állítom, hogy a darab hibátlan, s hogy minden dramaturgiai beavatkozás oktalan volna. Csak Békéscsabán oldották fel például azt a kétségtelen zökkenőt, hogy a robot akkor segít Rádin, akkor hegedül helyette a Detektívnek, ami-kor már jó ideje működésképtelen - éppen a szétcsúszott vezetékek miatt. A békéscsabai előadásban a finom lelkületű és persze láthatatlan Herceg vezeti Rádi kezét - valószínűleg ez az egyetlen igazán jó „mesei" megoldás ebben az esetben. Azt viszont csak a vígszínházi előadásban küszöbölték ki, hogy a szellemek a Detektív s a házfelügyelő, a diktatórikus eszmeiségű Témüller elriasztására rögtönzött „szellemeskedésük" közepette előhozzák a Révészt is, aki Barrabás bőrében *látható!,* s így a padláslakókra nézvést felfedezése életveszélyes. Hiszen éppen ennek elkerülésére hivatott a riogató szellemtánc!

A békéscsabai darabmutációnak az előbb említetten kívül kétségtelenül van még egy előnye: mivel itt nem kell a padlásért megküzdeniük a szereplőknek, nem keveredhetnek olyanféle bonyodalmakba sem a díszlettel, mint a veszprémi, Vándorú László rendezte előadásban, ahol is Süni a már említett hőstettet igen különösen hajtja végre. Amikor bokros teendőire hivatkozva elbúcsúzik kétségbeesett társaitól, fejében már a mentő gondolattal, természetesen és érthetően nem a padlásablakon keresztül távozik, hanem egy a másik padlásra, saját padlásukra átvezető ajtón át. Merthogy a rendőrök a legkisebb gyanús mozgásra lőnek, elfogni, illetve megsemmisíteni akarván a rejtélyesen eltűnt gengsztert, Barrabást. Szóval a padlásablakon át vezető út járhatatlan. Aztán egyszer csak Süni ismét megjelenik, most mára nemes tettet kivitelezendő, bohócruhában, de - a padlásablak felől, mi több, bemászva azon, a rendőrök hallható figyelme közepette. S ha már szerencsésen bemászott, bent, a padlástér magasában egyensúlyozva, hegedülve, ahogy az meg vagyon írva, összeilleszti a szétcsúszott madzagot. A darab szerint ugyan mindez a tetőn (rajta!) zajlana, tehát nem bent, hanem kint. Készséggel elfogadom, hogy amit bent-

nek látok, az tulajdonképpen *kint*, mert hiszen a színházban minden megeshet, de akkor viszont miért mászik be Süni a padlásablakon, amelyen Barrabás előzőleg kiesett, tehát a kint és a bent egyszer már pontosan meghatároztatott. Azért fontos ez, mert így a mutatvány veszélyessége s ebből következően hősiessége stb. igencsak megkérdőjelezhető. Ám nemcsak a díszlet ilyetén átgondolatlansága utal arra, hogy az előadás főként a gyermeki hiszékenységre apellál. Meghatározója ez a színészi játéknak is. Az a fajta tágra nyílt szemű, széles mosolyú hercigeskedés zajlik a színen, harsány túlhangsúlyozása minden poénnak, ahogyan a felnőttek *elképzelik*, hogy a gyerekek *elképzelik* a mesefigurákat. Vagyis a gyermeki hiszékenységre a felnőtthiszékenység apellál, nem az ember- (avagy szellem-) ábrázoló-készség. E képpólusú - fekete-fehér - jellemrajzolás alól talán csak Kolti Helga a Kölyök szerepében és Demjén Gyöngyvér Mamókája kivétel, utóbbi alakítás azonban meglehetősen távol esik a darabbéli Mamókától, amennyiben az övé egy mindvégig fiatalos, szép, vonzó nő, akinek a kedves-szenilitásból fakadó poénjai így nem jönnek be.

De még e képpólusú ábrázolásmódon belül is vétek a Detektívet olyannyira „hülyére venni", ahogyan teszi ezt - nyilván rendezői segédlettel - Kőrösi Csaba, mert akit két felvonáson keresztül ütődöttnek tartottunk, az az előadás végén már mondhat, amit akar „férfias" ellágyulással - hogy ő visszajönne szívesen erre a padlásra magánemberként, meg hogy tetszik itt neki meg minden -, annak már egy szavát sem veszi komolyan a publikum. Az a bizonyos egység tehát ebben az előadásban is megbomlott, csakhogy itt nem a felnőttracionalitás, hanem a (vélt) gyermeki „együgyűség" irányába.

Ahol egységben tudták tartani az előadást, ahol nem redukálták valamilyen irányba, hanem gazdagították a darabot, az a Szűcs János rendezte miskolci s a Korcsmáros György által színre vitt debreceni produkció.

A miskolci - jelmezeivel, színpadképével talán túlságosan pókhálósnak, avíttnak mutatott - padlásnak egyetlen igazi szépséghibája van- a Révész, illetve Barrabás figurája. Dóczy Péter játékában alig különül el a két figura; gengszterbőr-be bújt szellemként átszellemülten mosolyog - ami végeredményben indokolt -, de ebből a lelkiállapotból a világgal való ismerkedés sem tudja kizökkenteni, az emberi életre való rácsodálkozás hiányzik az alakításból. Igaz, egyetlen ponton a darab is ludas abban, hogy a színész nem tud markáns különbséget tenni az azonos külsejű, ám más-más karakterű figurák között, mert amikor a Révész szomjúságában belekortyint Barrabás zsebre dugott pálinkájába, és kicsit becsiccsent, akkor Barrabás zagyva csatakiáltásait hal-latja, mintha egyszeriben a gengszter lelke költözött volna vissza a testbe. Márpedig ez ugye lehetetlen, mert ekkor még benne van a Révész. Ezt a meglehetősen zavaró mozzanatot egyébként valamenynyi előadás megtartotta, még a vígszínházi is, pusztán árnyaltabb színészi játék esetén kevésbé szembeszökő.

A debreceni előadásnak viszont jószerével egyetlen ilyen szépségflastromja sincs - ami pedig a darab hibáiból rávetül, az már-már jól áll neki -, vannak viszont nagyszerű ötletek. Már a kezdet kezdetén elvarázsolódik a néző, filmbe-játszás segítségével szellemperspektívából keresgélheti szédülve, keringve azt a padlást, azt a bizonyosat, ahonnan sokszor elvágyódik az ember, de aztán tudj' isten, miért, mégis marad. S ezen az együtt megtalált padláson - a díszlet pontosan megépített változata a fentről kiszemeltnek, s tökéletesen működik, amennyiben itt végiggondoltak a járások, minden a helyén van - valahogy otthonosabb, barátságosabb minden. A „szellemes" kézfogás például, amely az egymást megismerés és baráttá fogadás érzéki gesztusa. Itt még a padlásra felnyomuló Detektív (Várady Zoltán) is mintha egy pillanatra meghőkölne az előtte átsurranó szellemtől, már-már észreveszi - a gyermeki tisztaságból tán maradt benne valami. Nyilván ezért, hogy elmenőben még egyszer visszafordul, már magánemberként. Még ez a látszólag outsider gesztus - hiszen ő nem tartozik a padláslakók vagy a szellemek közé - is erősíti a búcsú fájdalmának a hitelét, a nézőre tett hatását pedig az az egyszerű megoldás, hogy a szellemek mindenféle emelőszerkentyű és hókuszpókusz nélkül, a horizonton megjelenő öt kis távolodó fénypontként tűnnek el, zsugorodnak egyre elérhetetlenebbé. S ha a Detektív csaknem szerethető - Dánielfy Zsolt tréningnadrágos, keszeg formájú, izgága Témüllerével egyetemben -, akkor elképzelhető, menynyire szerethetők a többiek, Vízi György házsártos törpéje, Jantyik Csaba karakteres - az egyetlen ebben a „műfajban" - Rádiósa, Balogh Zsuzsa simmiben kiviruló Mamókája és legfőképp Horányi László Barrabása-Révésze, akié tulajdonképpen a kulcsszerep - s ebben az előadásban valóban az.

Szívem szerint én mindenesetre erre a debreceni padlásra térnék vissza magánemberként a legszívesebben.

Jelenet A padlás debreceni előadásából (Máthé András felvétele)

arcok és maszkok

CSIZNER ILDIKÓ

Kontyban

Két este Berek Katival

Jó, ha egy színész mindent játszik. Berek Kati hosszú évekig veretes drámák amazonszerepeit alakította. Egy-egy komédia szereposztásakor a neve - ki tudja, miért - fel sem merült. Aztán fordult a színház. Ma már kevesebb a műsorra tűzött klasszikus darab, jó, ha egy-egy befér a könnyedebb, sekélyesebb, zenésebb darabok közé. S ez a váltás a színésznőre vetítve kialakította az optimális arányt. *A Bodnárné* hajlíthatatlan parasztasszonya és a *Kaviár és lencse* nénije; *Az ember tragédiája* Luciferje és *a Kakukk Marci* káráló cigányasszonya. Egy fajsúlyos drámai főszerep és egy könnyedebb karakter. Egy mélyre ásós, „belehalós" feladat és egy olyan, amelyben a színésznő komédiázókedvét teheti próbára. Így kerültek párba az elmúlt két évadban Berek Kati szerepei a győri Kisfaludy Színházban. Idén O' Neillből és Hunyady Sándorból állt össze a szerzőpáros. A Hosszú *út az éjszakába* című műre hajdanán azt mondták, hogy ízig-vérig Amerika, míg Hunyady Sándor *a Három* sárkányban *a* magyar valóságból merít. A két győri előadást egymás mellé helyezve, úgy tűnik, megfordult a világ. 1912 közelebb került, mint 1935, a nyírborzatői falusi kúria messzebb sodródott, mint az észak-amerikai farm. Illés István rendezésében érzékenyen tapintott rá azokra a neuralgikus pontokra, melyeken keresztül megteremthető a kapcsolat a mai Magyarország és a tegnapelőtti Amerika között. Bor József viszont érezhetően a tegnapi Magyarország kiszínezett képének felidézésére törekedett. Egy kis úri muri, sok zene és még ennél is több könnyedség. Hiába esik oly sokszor szó a darabban a pénzzavarról, a szegénységről, a kuporgatásról, mégis megmarad a távolság. De mindkét előadásban feltűnik egy kontyos nő. Jól szituált ötvenes az egyik. Marynek hívják. Tisztes háztartásbeli, aki kábítószerrel feledi a múltját. Kedves sárkány a másik, hatvanéves aggszűz, Juli a neve. Berek Kati kelti életre mindkettőt.

Hosszú út az éjszakába

Árulkodó az előadás záróképe. Mint egy fotón, úgy merevülnek ki az arcok. Három férfi vesz körül egy karosszékben ülő, tébolyult tekintetű asszonyt. Kezüket a nő vállán pihentetik, tekintetük a távolba mered. Hiába vannak egymás mellett, nincs köztük kapcsolat. O'Neill Tyrone családja beteg. James Tyrone, a családfő a letűnt színpadi sztár pózában tetszeleg, miközben a betevő falatért küszködve ostoba ügyleteket köt, és kínos spórolásával betegíti a körülötte élőket. Áts Gyula az alak nyers vonásait, ír temperamentumát már az első előadásokra hozza, de Tyrone kisstílűségbe bújtatott megkeseredettségével, valamint annak a személyiségbomlasztó dilemmának a kivetítésével, amelyet felesége iránti szeretete, illetve tehetetlen megvetése okoz, csak később készül el. S ettől kezdve van küzdelmének igazi tétje s épp ezért ereje a családon belül. Halmágyi Sándor Jamie-je egyszerre kópés és mérhetetlenül keserű. A színész úgy játssza el a fiú alkoholizmusát, hogy annak nem látványos külső jegyeit villantja fel, hanem a belső leépülésnek ad hitelt. Fekete humorral, kívülről szemléli családja vergődését és önmagát, de közben megérezteti azt is, hogy a változtatáshoz ő maga milyen kevés. Lamanda László pályájának egyik legőszintébb, legmélyebbről fakadó alakítását nyújtva formálja meg a kisebbik fiút, Edmundot. Egy pontig hősiesen viseli tuberkulózisát, s játssza a család mintagyerekét, hogy aztán annál nagyobb erővel szakadjon fel belőle a vád. Emellett a meghatóan szép színpadi pillanatokban tárja fel az anyjához való ragaszkodásának okait is.

Illés Mary Tyrone köré komponálja meg a színpadi helyzeteket. Az ő reakciói indítanak meg egy-egy kifakadást, bontanak meg egy már-már kialakuló meghittebb kapcsolatot, robbantanak ki indulatokat, vagy teszik nyilvánvalóvá a család kiúttalanságát. De Mary múltjából eredeztethető fiainak és férjének jelene is. Ugyanúgy meghatározója „betegségük" kialakulásának, mint jelenlegi állapotuknak.

Berek Kati úgy játssza el a meghatározóvá emelkedett szerepet, hogy nemcsak a családban elfoglalt helyét, a férfiakhoz való kapcsolatát teszi teljessé, hanem közben megvívja saját belső harcát is. S ebben a küzdelemben alulmarad. A színésznő az első lépést azzal teszi meg Mary felé, hogy énidegen külsőt ölt magára. A kontyba összefogott hajkorona, a műszempillával kikerekített szem, a festett arc segítségével az asszonyhoz gyengíti magát. E külső változás azért is lényeges, mert a színésznő a megjelenéséből is építkezhet, és Mary zavarának leplezéséhez is - O'Neill elgondolásához híven - jó fogódzót kap. Ha hosszabban időzik rajta fiai vagy férje tekintete, izgatottan igazgatja a haját, és monomániásan érdeklődik frizurájáról. De a színésznő kidolgoz még néhány további mozzanatot, melynek segítségével elültetheti a „valami baj van" érzetét. Felgyorsított, kapkodó mozdulatokkal rendezkedik a szobában, kényszeredett mosolyt erőltet az arcára, amikor valaki belép, erőltetten nevet Edmund feszültséget oldó történetén, majd hirtelen váltással ujjait tördeli, és szeretetével szinte agyonnyomja a családot.

Berek Kati mozdulataiból, szavaiból az érződik: az asszony valamit nagyon el akar kendőzni, s ettől válik minden indulata, érzelemmegnyilvánulása hamissá, túlzottá. Ha egyedül marad, magára erőltetett rendezettsége szinte teljesen szétesik, nyughatatlanul járkál a szobában, tekintetéből félelem olvasható ki.

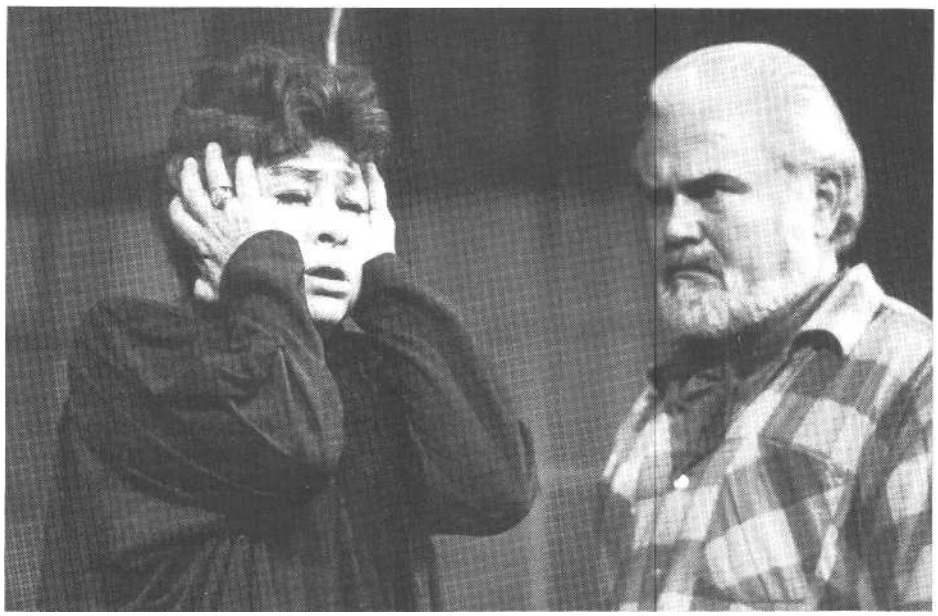
Erre az alapállapotra építi fel a színésznő a gyógyszerezés következő stádiumát. Retteg az egyedülléttől, ugyanakkor fellélegzik, ha nem kell tovább a család előtt szerepet játszania.

De Berek Kati a kábítószeréhség erősödése mellett eljátssza a családról való leszakadás folyamatát is. Jamie tekintete elől szinte a kezdetektől menekül, hiszen ez a fiú veszi leghamarabb észre, hogy anyja ismét kábítja magát. Edmunddal szemben viszont a végsőkig igyekszik fenntartani a látszatot. Csitítja, pátyolgatja, valódi és megjátszott aggodalmat mutat iránta, miközben igyekszik elnyomni magában azt az élményt, hogy a fiú születése után kezdte gyógyszerezni magát, s egy olyan hazug, hamis boldogságvilágot tár elé, amelyről mindketten tudják, hogy soha nem lehet részük benne. Férjével szemben csupa vádaskodás; de mégis ő az, akinek egy bizonytalan félmondattal („annyira akartam"), feltárja titkát. Sírva borul a vállára, hogy a következő pillanatban erőt vegyen magán, és törölve az előző képet, visszavonja beismerő vallomását. Mintha később függöny hullana a való világ és a múlt közé, Mary olyannyira belefeledkezik az emlékeibe. Berek Kati úgy kapja el ezt az állapotot, hogy közben eljátssza azt is, hogy az asszony „itt van és még sincs sehol". Hallja férje szavait, de nem akar (vagy nem tud) reagálni rájuk. Az emlékek asszociációs folyamatot indítanak el benne, s ebben eluralkodik a vád és a bűntudat. Aztán bekattan a jelen, és az asszony ismét makacsul tagad. A színésznő váltásaiban benne van az a kétségbeesés is, hogy retteg a vádló tekintetektől, ugyanakkor fél a teljes magára maradástól is, de megoldást nem tud. Ekkor még Mary képes hideg fejjel értékelni a helyzetét. Amikor családja bemegy a városba, és ő egyedül marad, eltűnik arcáról az

útra bocsátó mosoly, vonásai megkeményednek, és hideg, tárgyilagos hangon szembesíti magát önbecsapásával. „Olyan elhagyatottnak érzem magamat. Megint hazudsz magadnak. Te akartál szabadul-ni tőlük, nem kellemes társaság a megvetésük, az undoruk. Örülsz, hogy elmentek. Akkor hát, Szűzanyám, miért vagyok elhagyatott?" Berek Kati érezteti, ez Mary utolsó tiszta pillanata.

Mert Cathleennel, a konyhalánnyal már begyógyszerezett állapotában cseveg. Berek Kati minden ízében éli a múltat, hogy ebből a feldobott állapotból hirtelen kedélyváltással visszazuhanjon a jelenbe, amikor újra egyedül marad. Arca megmerevedik férje hangjának hallatán, s úgy kuporodik a kanapé mögé, mint egy számonkéréstől rettegő gyerek. Imádkozik, arcán angyali mosoly. „Boldog vagyok" - rebegi, s ebben a pillanatban a mindent gyógyító szer hatása alatt el is hiszi ezt.

Nehezen merít bátorságot és erőt, hogy újra szembenézzen szeretteivel. Beszédében zavarosan keveredik az elérzékenyült hangnem az útszéli stílussal, a bocsánatkérés a vádaskodással. Keresi a szavakat, okol és menteget, s köz-ben nemcsak a jelen, de a múlt is ősz-



O'Neill: Hosszú út az éjszakába (győri Kisfaludy Színház). Berek Kati **(Mary)** és **Áts** Gyula (James)

szezavarodik benne. Újra a hintaszékben kucorog, amikor esküvőjüket idézi vissza. Úgy beszél menyasszonyi ruhájáról, mint valami ereklyéről. Olyan láttatóereje van szavainak, hogy szinte megjelenik a csupa csipke ruhaköltemény. Ebből a már-már idilli pillanatból zökken vissza a jelenbe. Hangja az őrület határát súrolja, üvölt és nyöszörög, megvallja, hogy morfinista, s most már hiába keres zokogva menedéket Tyrone vállán, nem nyer megnyugvást. S mint akinek egyetlen gondolatra szűkül be az agya, úgy vált hangot megint, halkká, kimértté válnak a szavai, s elvonul, hogy újabb morfiumadaggal csillapítsa kínjait.

Végül mint „tébolyult kísértet" jelenik meg az éjszakai utazás utolsó állomásaként Edmund, Jamie és james előtt, az idő megtépázta esküvői ruhában. Ez már a túladagolás állapota, amikor már nemcsak idézi a múltat, de éli is, visszafiatalítja magát. Elveszett álmok, meghiúsult remények, ritkán érzett boldogság, félelemmentes élet után kutat. Letérdel, imádkozik, szeméhez kapkod, mintha a zavaró képeket akarná elhessegetni. Aztán tekintete üvegessé válik, összekul-

Halmágyi Sándor **(Jamie),** Lamanda László **(Edmund), Berek Kati és Áts Gyula a győri O'Neill-előadásban (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

csolt kézzel várja az apácarend esti ájtatosságát. Fadarabként irányítja a család a karosszék felé, de kezük hiába pihen a vállán, Mary egész más tájakon utazik. S Berek Katinak ehhez a végállapot-hoz is olyan színészi eszközei vannak, melyekkel a szavakon túl, minden szentimentalizmustól mentesen, akár egy jó pszichoanalitikus, elemzi ki és jeleníti meg - a tényt.

Három sárkány

Sokkal kedélyesebben néz szembe egy család fenyegető széthullásával Hunyady Sándor. Művében egy megcsontosodott hétszilvafás világ szembesül a modernebb, városiasabb élettel, s az utóbbi kisebb konfliktusok után teljes diadalt arat. A csinos pesti színésznő nemcsak a nyíregyházi színház közönségét hódítja meg, de ujja köré csavarja idősebb és ifjabb Csohalyi Balázst, és ami még ennél is nagyobb szó, a három sárkánynak titulált, élemedett korú Csohalyi lányokat is megnyeri. Berek Kati a legidősebbet, a pártában maradt Julit alakítja. Őszbe hajló kontya, szolid öltözéke, tollas kis kalapja, időnként orrára illesztett lornyonja adja meg azt a külsőt, melyből a sárkányság kibontható lenne. A színésznő azonban nem ebbe az irányba indul el. Kedélyes öregasszonyt játszik, aki inkább csak lánytestvéreinek házsártosságából meríti erejét. Ha közösen kell kárálniuk, vagy a család jó hírnevét védeniük, egy tömbbé válnak. Ősidők óta is-merik egymás szokásait, nézeteit, és épp ezért pillanatok alatt létrehozzák szövetségüket. Összenézéseikkel, azonos gesztusaikkal vagy hanghordozásukkal érzékeltetik együvé tartozásukat. A három színésznő - Berek Kati mellett Bessenyei Zsófia és Baranyai Ibolya - finom iróniával játssza el, hogy ezek a nők milyen begyepesedettek. Külön tanulmány, ahogy megvitatják a család ügyes-bajos dolgait, ahogy szavaik összecsengenek, és ahogy görög szavalókórusként együtt hirdetik ki álláspontjukat. De Berek Kati el is különíti magát a másik két Csohalyi lánytól azzal, hogy Julit karakteres egyéni vonásokkal ruházza fel. Abból a többször elhangzó véleményből indul ki, miszerint ez a vénkisasszony a legkedvesebb, leglágyszívűbb Csohalyi lány. Apró rezdülésekbe bújtatottan vagy széles mozdulatokba foglalva játssza el azt a „lelki traumát", melyet a nőtanács egy-egy szigorúbb határozata kivált belőle. Elbizonytalanodik, szélvészsebesen megteszi elenlépéseit (pénzt dug az öccse markába, vagy keblére öleli a nemkívánatosnak nyilvánított pesti művésznőt), majd bátorságába belepirul, és kamasz lányos zavarral kiszalad a szobából. Szemérmes vihogásával vagy vágyakozó tekintetével hitelt ad azoknak a szituációnak is, melyek vénlánysága miatt szokatlanok a számára.

Talán életében először hagyja el szűkebb környezetét, amikor húgaival együtt az elveszett hímnemű Csohalyiak felkutatására Pestre érkezik. S ekkor Juli rácsodálkozik a világra. Unokaöccse legénylakásában úgy szimatol az árulkodó nyomok után, hogy Miss Marple is megirigyelhetné. Kétségbeesetten fedezi fel felbontatlan leveleiket, és rosszallásának hangot adva foglalja le a kicsapongó életről árulkodó kártyacsomagot. Azt a látványt pedig, amely a szekrény ajtajának belső felén elé tárul, ártatlan lelke már nem tudja elviselni. A fotókat megpillantva levegő után kapkod, és ájultan esik testvérei karjába. Ám alig eszméi, máris kezébe kapja az első lyukas zoknit, s miután némi segédlettel a cérna a tűbe talál, sebesen stoppolni kezd, és rögtön otthon érzi magát.

A színésznő panorámás rózsadombi villájában az „ilyen is van?" hitetlenségével ámuldozik, hogy az „elrabolt" idősebb és ifjabb Csohalyi Balázs visszaszerzése érdekében érkeztek látogatóba. Minden tárgyat aprólékosan szemügyre vesz, és úgy simítja meg a kanapé kárpitját, mint valami csodát. Látható érdeklődéssel mustrálja a színésznőt, s közben nem tudja elleplezni, hogy finomsága elbűvöli. Észre sem veszi testvérei roszszalló pillantásait, mosolygó tereferébe kezd, ellágyul, és szemmel láthatóan jól érzi magát.

A falusi kisasszonyok szertartásosságával csókolja meg két oldalról az új barátnő arcát, annak rendje-módja szerint tegezést ajánl fel, majd hirtelen megfeledkezve a jó modorról, megpaskolja a hátsó felét. Ezek az egymással feleselő mozdulatok Csohalyi Juli habókosságára utalnak, s ezt a színésznő egy-egy újabb elentétpár bevetésével tovább erősíti. De gazdagodik a szerep attól is, hogy ez a Juli soha nem esik ki a családi eseményekből, mindenre figyel, és mindenhez élénk gesztikulációval kísért kommentárt fűz. Nemcsak a saját, de mások életét is éli, s olyan kedvesen teszi ezt, hogy már hiányzik, ha nincs jelen.

De a rendezés nem biztosít számára hosszú életet. Még önfeledt körtáncot lejt révbe ért családtagjaival, s aztán mozgása - csakúgy, mint a többieké - lelassul, kimerevedik. Közbeszól a világháború. Eltűnik a Csohalyiak világa s benne Juli. Pedig Berek Kati játéka alapján akár örök életet is megszavaztunk volna neki.

E. J.

A jóság születése

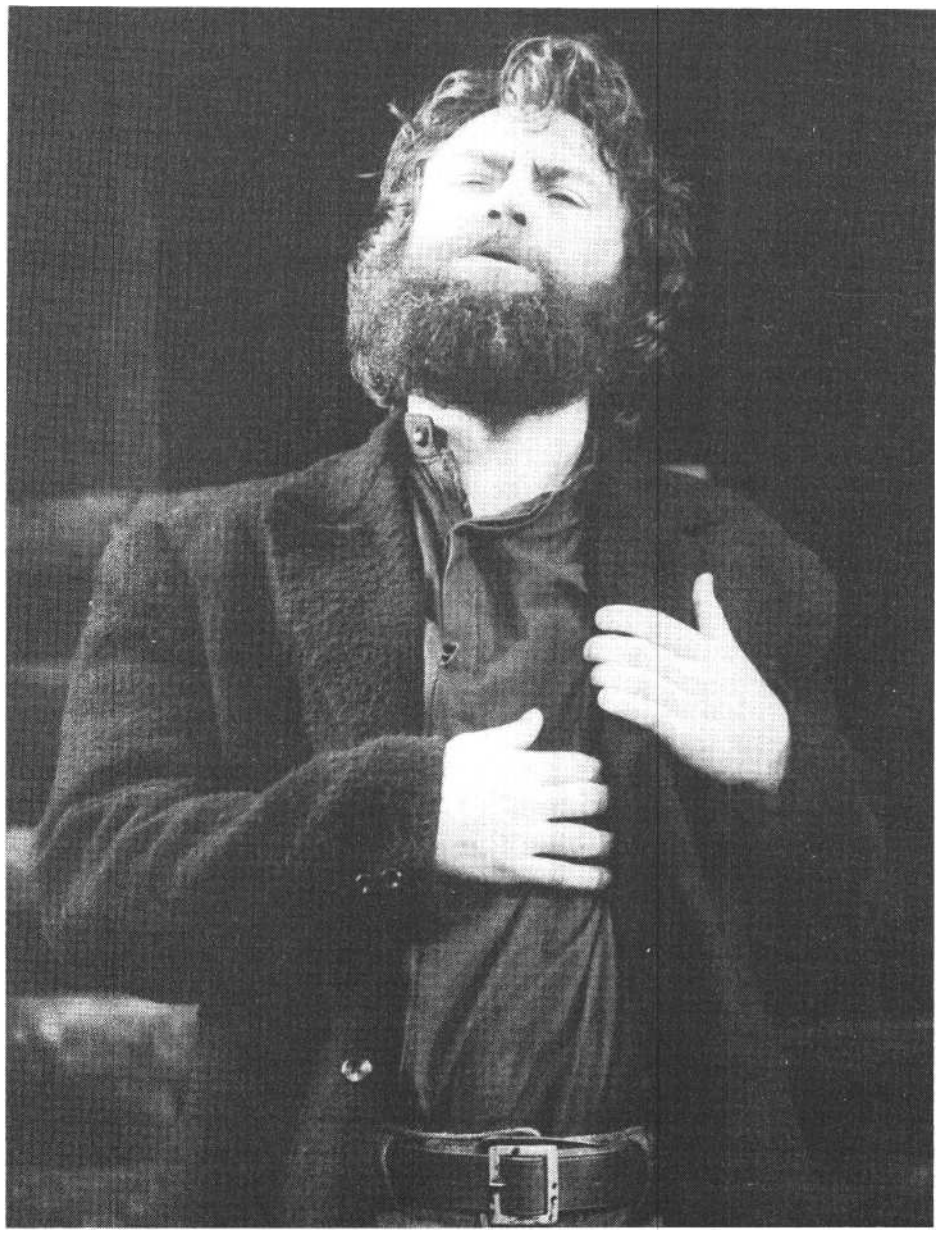
Bregyán Péter szerepei

Bár 1988-ban egy sokra hivatott társulat, a miskolci úgyszólván elemeire hullott szét, a rekviem mellett változatlanul időszerűnek látszik maguknak az elemeknek a számbavétele. (Meglehet, hogy épp ezen az úton íródik meg annak a rekviemnek az egyik tétele, mellyel mindmáig adós a magyar színházkritika.) Nemcsak nagyszerű előadások s nem is egyszerűen jelentős rendezői oeuvre-k (mindenekelőtt Csiszár Imre- és Szőke István-, de bizonyos értelemben Szűcs Jánosé is) születtek itt meg, de eközben olyan színészegyéniségek pályája bontakozott ki, akik azóta más társulatokban - a szó mindkét értelmében - játszva őrzik Miskolcon kivívott rangjukat. Talán elég lenne a Katona József Színházhoz szerződött Blaskó Péter, a Radnóti Színházban sikerrel debütált Mihályi Győző, a Várszínházban végre jelentős(ebb) szerepben bemutatkozott Szirtes Gábor nevét említeni, de ugyanígy beszélni kellene a jelenleg társulat nélkül egzisztáló Tímár Éva avagy a Miskolcon rekedt Dóczy Péter alakításairól.

Annak, hogy most a Bregyán Péter által megidézett szerepek számbavételére teszek kísérletet, nemcsak az az oka, hogy ő egy „miskolci" rendező, Szőke István irányításával folytatja, igaz, Egerben a pályáját, tehát a kontinuitás magától értetődő(bb), de főként az, hogy alakításainak rendjéből rekonstruálható az a színészpedagógiai munka is, mely nem egyszerűen sajnálatos, de - színművészetünk egészét tekintve is - tragikus módon szakadt meg Miskolcon: a színész és rendező harmonikus (!) együttműködésével megvalósított pálya eddigi csúcsaként játszhatta el azt a főszerepet, Büchner Dantonját, mely ha nem lezárt volna egy korszakot, úgy a miskolci Nemzeti Színház működésében sem sír-, de mérföldkő lehetett volna.

Budai Katalin a Szőke István rendezte Arrabal-mű, Az *építész és az asszír császár* kapcsán e lap hasábjain fogalmazta meg azt az óhaját, hogy bárha az itt felszínre került színészi eszközök „komolyabb" darabokban is kamatozhatnának. Kézenfekvő lenne most azt írni, hogy ez történt, hogy ennek a frenetikus előadásnak köszönhető Mihályi Győző Robespierre-je és Brutusa éppúgy, mint Bregyán Péter Danton-alakítása, vagy épp - a szintúgy e

lap hasábjain részleteiben is méltatott - Gromilovja a Szőke István rendezte *Tehetségek és* tisztelőkben. A helyzet azonban valamivel bonyolultabb. Bregyán Péter „császára", noha valóban fordulópont, s noha színészileg többé-kevésbé valóban ebből eredeztethetők későbbi jelentős alakításai is, nem előzmények nélkül született meg. Így a következőkben az Arrabal-mű előadásában tetten érhető fordulat jellegéről, ezt követően ennek előzményeiről, majd a színészi pályán is tapasztalható következményeiről lesz szó.



Bregyán Péter a Tehetségek és tisztelők egri előadásában

A szabadság nyomorúsága

Az Arrabal-műben a civilizáció biztonságából egy szinte lakatlan szigetre kerülvén, Bregyán „asszír császára" bármit elhitethet(ne) az ott talált egy szem bennszülöttel. Vágyteli hazugságok, szerepjátékok tucatjait kínáló kavalkád kezdődik ezzel. A vágy azonban valakinek a vágya, s a személyiség dinamikája erősebbnek bizonyul a felöltött szerepek immanens logikáinál. Egy sérült lélek anyagyilkosságba torkolló története áll össze a csak látszólag szabad hazugságözönből. Az önmagában is színészi bravúrok sorozatát kikényszerítő szerepkavalkád azáltal lett az egyszeri remeklésnél jóval több és jelentősebb, hogy Bregyán Péter nem ott vonta meg az őrület és a normalitás határait, ahol azt megvonni szoktuk. Sőt játéka mintegy ennek a határnak a tagadására épült. Nem jelezte a lassan elhatalmasodó tébolyt, hanem a civilizatórikus kontroll, a megszokott interperszonális visszajelzések hiánya mintegy (vég-re) engedte, hogy oly dolgokról is szót ejtsen, amelyekről egyébként hallgatni illik. Minden törés nélkül vitte az eredendően normálisként elfogadható figurát oly területekre, melyeket egyébként perverznek és abnormálisnak illik nevezni. Ezek a területek tehát nem a normalitás ellentéteként, hanem mintegy annak meghosszabbítása-, ha úgy tetszik, megszokott, „illendő" határain kívüli területeiként mutatkoztak meg. Ilyenkor szokás az „emberre vonatkozó tudást" emlegetni. S itt, azt hiszem, csakugyan vala-mi ilyesmiről van szó. Némi nagyképűséggel azt mondhatnók, hogy Bregyán Péter játéka a civilizatórikus kényszerpályára került személyiség(ek) nem annyira torzulásáról, hanem elerőtlenedéséről tudósított ezzel az alakításával is. Arról, hogy az a lélek, amelyiknek minden mozdulatát, sőt még gondolatát is előírások szabályozzák, képtelenné válik a szabadságra, az előírásoktól eltérő lehetőségek ugyanis olyannyira ismeretlenek számára, hogy közelükbe kerülvén el- és megtéved. Tébolyult, önismétlő körök bejárására kényszeríti félelme. Hogy ez az alakítás így és ilyennek születhetett meg, mint utaltam már rá, a Miskolcon végzett színészpedagógiai munkának (is) köszönhető.

A császárság előzményei

A Szőke István rendezte *Ahogy tetszik* Jaques-ja s a Csiszár Imre rendezte *Csillagok a hajnali égbolton* elmebeteggé nyomorított fizikusa, valamint a szintúgy Csiszár rendezte *Cseresznyéskert* Lopahinja látszik a legegyértelműbben igazol-ni a fentieket. Egyik figura sem követte ugyanis az emberi tulajdonságok hagyományos jó/rossz dichotómia szerint történő felosztásából következő szerepépítkezés logikáját. Ilyenkor szokás a figurák „öntörvényűségéről" beszélni. Korántsem ok nélkül! A szereplők egymáshoz való viszonyulásának mindhárom előadásban hihetetlen precizitással kidolgozott rendjében ugyanis ezeket az alakokat nem azért érte alkalmanként siker s még többször kudarc, mert az előbbi esetben „okosak", az utóbbi helyzetekben pedig „buták" voltak, hanem sokkal inkább azért, mert a mindkét helyzetben egyformán autonóm személyiségszerkezetük számára akkor épp az a lépés volt kényszerű. Ezekben az esetekben tehát

nem egy-egy figurának a színész általi megmutatásáról, hanem megteremtésé-ről helyénvaló beszélni. Nem a színész és a néző (normálisnak tételezett) személyisége a mérték, melyhez képest a szereplő jó vagy „rossz" irányban eltér, hanem olyan szuverén személyiség születik meg a színpadon, aki a néző által is belátható okok következtében cselekszik hol jót, hol pedig, úgymond, rosszat. Bregyán Péter ezeket a legtöbbször „negatív" figurákat a szereppel való, a megszokottnál teljesebb azonosulás olyan fokán teremti meg, hogy nemcsak a - mindig vitatható - lélektani „hitelesség" teljességéről lehet beszélni, hanem arról a furcsaságról is, hogy ezek az egyébként különc vagy hagyományosabb előadásokban ellenszenves alakok az ő megformálásában szeretetre méltónak tűnnek. Az *Éjszaka a nappal anyja* című Lars Norén-darab előadásában egy anyjához túlságosan is kötődő lélek tönkremenetelének lehettünk tanúi. Bregyán Péter a Mihályi Győző formálta hiperérzékeny figura már-már állati brutalitású bátyját játszotta. Rendező és színész azonban módot talált arra is, hogy a dráma csúcspontján néhány, a Tímár Éva játszotta anya felé tett tétova mozdulat s az intonáció megváltozása elárulja: ez a Georg öccsénél is sérültebb, s már rég feladta azt a küzdelmet (innen brutalitása), amelyik öccsét épp most roppantja össze. Ugyanígy meglepően eredeti volt Lopahinja is; a *Cseresznyéskert* fölvásárlója és tönkretevője Bregyán megformálásában korántsem törtető és gátlástalan „kapitalista". Szerencsétlen nyomorult, aki képtelen mások szempontjait nemhogy megérteni, de egyáltalán felfogni. Így, ez az empátia szinte teljes hiányától szenvedő alak, a többiek megvetésétől is sújtva, már-már tragikus nyomorúságnak lesz elszenvedője a dráma végeztével. Ezek az alakítások mintha Szókratész igazságát példáznák. A rossz, még ha emberpusztító is, csupán a tudatlanságból származik.

Rögeszméktől szabadon

Csak a kommunikációképtelenséget okozó részleges, sőt olykor teljes tudatlanságtól szenvedő alakok tucatjainak megformálása után születhetett meg Brüchner-Szőke István-Bregyán Péter Dantonja, mely azáltal különbözött az általam látott valamennyi Danton-alakítástól, hogy a figura nemcsak bölcs volt, de az állandóan változó, rendkívül gazdag intonáció azt is jelezte: ez az ember pontosan ismeri azokat a személyes poklokat, amelyekbe zárva beszélgetőtársai szenvednek. Valamennyiükkel szót értett, de azon az áron, hogy saját megszólalásait közelítette a többiek individuális megszólalásaihoz, az állandó önelvesztés határán egyensúlyozott. Politikai értelemben tehát - színészileg egészen virtuóz módon érzékeltetve - bármikor megmenekülhetett volna, de csakis önmaga feladása árán. (Ha Robespierre-hez hasonul, ha úgy viselkedik, ahogyan Lacroix szerint ilyen helyzetben viselkedni kell stb.) Ellentétben tehát akár a Kállai Ferenc formálta, akár pedig az Andrzej Wajda filmjében látható Dantonnal, ez az alak sem nem fáradt bele a világi cselszövésekbe, sem nem volt azoknak a többieknél valamivel virtuózabb mestere. Egyszerűen ismerve mind a cselszövőket, mind pedig az azok által felhasznált technikákat, azzal a rendíthetetlen önbizalommal kereste a maga útját, mely egyedül annak az embernek a sajátja, aki tudja: útját járva még vesztesen is különb marad legyőzőinél.

Az ebben a szerepben föllelt autonómia és morális integritás teszi különlegessé Bregyán Péter újabb, egri alakításait. Úgynevezett „negatív szerepeiben" (az egészében is sikerületlen *Haramiák*ban játszott Spiegelbergjétől eltekintve) az általa formált figurák nemcsak az intonáció állandó módosításával is jelzett emberismeretük révén különböznek a többi szereplőtől, de azáltal is, hogy ezek az emberileg rendkívül súlyosnak tűnő figurák a züllés és az elesettség hagyományos jeleit úgy hordozzák, hogy a néző számára az is nyilvánvaló: nem valamiféle a lélekben lakozó „rossz" megnyilvánulásai ezek, hanem a világban meglévő emberi lehetőségek szisztematikus kipróbálása nyomán adódó tudatos választás, a „legkisebb rossz" választásának az eredményei. Züllöttek és elesettek ugyan ezek a figurák (akár Eraszt Gromilovnak, akár pedig Tutyikának hívják őket), de züllöttségük és elesettségük sokkal inkább árulkodik a világról, semmint a lélekről, mely ebben a világban embersége őrzésére más utat nem találhatott. Ehhez persze az is szükségeltetik, hogy Bregyán Péter otthonosan mozogjon az emberi léleknek azokon a területein is, melyek kívül esnek civilizációnknak a normalitás határaiként fogadtatottakon. Egy ilyen, a személyiségnek a megszokottnál jóval nagyobb területeit mozgósító színjátszási mód, melyben a visszafordíthatatlan fenyegetettség Dantont a hagyományosan őrületnek nevezhető területekre nem-csak elvezeti, de vissza is hozza onnan, nemcsak az úgynevezett „negatív szerepek" megjelenítését módosítja. Shaw *Pygmalionjában* Bregyán Pickeringje nemcsak kedves s a társasági felszín alatt készülődő brutalitást mérsékelő, de szomorú is. Szinte az állatait gyötörni kényszerülő szelídítő bánata jelenik meg olykor az arcán. Ismervén a nyomorúságot, nemcsak az enyhítés módját ismeri ugyanis, de azt is tudja, hogy az igazi enyhület csakis az adott társasági formák széttörése útján volna lehetséges, ami sokkalta több bajjal és fájdalommal járna, mint amennyi jót egyetlen ember ezen az áron megcselekedhetne. (A jóságnak ebben az alakításban megszülető formája tehát igazából segíteni képtelen, hiszen segíteni mindenkinek önmagán kell[ene]; „csupán" a megértés által enyhületet adó.) Mert szörnyű a társasági formák ketrecébe zártak szenvedését lát-ni, de szabad-e kinyitni az ajtókat, ha - épp Bregyán rendkívül intenzív színpadi jelenlétének köszönhetően - az is látható, hogy a ketrecekben mintha vadállatok lapulnának?

Itt és ezen ponton akár Shakespeare-t parafrazálhatnám, miszerint, minden jó, ha a vége jó, hiszen ezt a remek színészt ősztől a Nemzeti Színház deszkáin láthatjuk. Mélységesen igazságtalan lenne azonban, ha a fentiekben vázolt s irgalmatlanul nehéz tíz év eredményeit csak mintegy előjátéknak tekinteném. Hogy mindezek az eredmények transzformálhatók-e, és főként milyen áron, az merőben más kérdés; hogy Bregyán Péternek s rendezőinek, Csiszár Imrének és Szőke Istvánnak megadatik, hogy, úgymond, a nemzet első színházában bizonyítsanak, viszonyainkat tekintve örvendetes, de ez az örvendezés nem feledtetheti el sem azon viszonyok mélységes igazságtalanságát, melyek között esetükben egyáltalán helyénvalóvá válhat a „bizonyítás" szó használata, sem pedig azt, hogy ez az úgynevezett „bizonyítás" tulajdonképpen egy brutálisan megszakított műhelymunka újrakezdésének a lehetősége. S túl azon, hogy ez a lehetőség színházi világunkban csak egészen kivételes szerencseként adatott meg, erősen kérdéses, hogy tulajdonképpen hányszor is lehet (és főként kell) újrakezdeni azt, ami már készen van, ami már szerepek és előadások sorában realizálódott, s amin mit sem változtathat az, hogy újszerű körülmények között sikerül-e még egyszer. Vagy épp - mint reméljük - talán némileg másként, de a körülmények megszokása után ugyanily jól vagy épp még jobban sikerül majd. Budapest az ország fővárosa, így remélhető, hogy itt színész és rendező munkájának végre nemcsak eredménye lesz, de értő közönsége is.

világszínház

KOVÁCS JÁNOS

Csendes éj - Megváltó nélkül

A Szerelemeső Kolozsvárott

„Csendes éj, szentséges éj / Mindenek nyugta mély / Nincsen fenn más, csak a szent szüle-pár / Drága kisdedük álmai-nál / Szent fiú, aludjál / Szent fiú, aludjál." Nem lehet persze ilyen tisztán érteni a szöveget, talán csak a dallamról vélem felfedezni a szavakat. Akik ugyanis énekelnek - pontosabban dünnyögnek, kataton-kántálnak, mormognak és fel-felüvöltenek, vagy csak békésen bólogatnak - , betegek, egy intézet lakói. Bolondok, mondanám, ám elbizonytalanodom, ha felidézem a többieket, a világ egészségesnek mondott felét: az átellenben kocsmázó doktort, aki deci rumok közt keserű-tehetetlen filozofál, és magához öleli egyetlen társát, a delirium tremenstől remegő, báván vigyorgó kocsmárost; látom helyettesét, az intézeti felügyelőt, aki kis zenélő bábmikuláskát húzott ujjaira, és azt billegtetve kéjes élvezettel kábítja csendes éjbe-álomba pácienseit; gondolok a bölcs humorral megáldott városszéli utcaseprőre, aki - hogy történjen vele végre valami - elgázoltatja magát egy autóval... Azzal az autóval, melyben Krisztina ült és szerelme, Iván, akik első találkozásuk estéjén száguldottak hazafelé. Most ők is ott állnak hallgatagon az intézeti rácsok mögött, mellettük Krisztina férje, a jóságos Domokos. Es így már nem is igazán tudni, kinek szól a Csendes éj, és mik is ezek a rácsok. Különösen nem, ha mindez a kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán zajlik. A doktor az imént húzott egy keresztet a noteszé-be: „Siménfalvi Elemér, skizofréniás, élt 71 évet, hozzátartozója nincs..." Ceruzája, notesza mindig kéznél van, hisz húzni kell a kereszteket, egyiket a másik után, végül már csak a rum marad és a reménytelen, fogyó várakozás. Keresztet kap Krisztina anyja, ez a Messiást hirdető megszállott is. „Es megjelenik az Úr a felhők között az ő angyalaival, és boldog paradicsommá alakítja a világot" - mondja utolsó szavaival, és reményét magával viszi a sírba. A többiek csak áll-nak, dünnyögnek-dúdolnak-hallgatnak, szorítják a rácsokat, és várják a csodát. Az igazi őrült, a felügyelő, boldog. Szép temetéseket rendez, és tébolyult örömmel csilingelteti az adventi várakozás elő-hírnökét, a kis piros mikulást.

Ha valaki olvasta Sigmond István drámáját - a SZÍNHÁZ mellékletében (1988/1) jelent meg-, mely az író 1979-es kisregényéből készült, nos, az meglehetősen csodálkozhat az imént leírtakon, melyek az előadás első részét lezáró döbbenetes erejű képeket próbálják felidéz-ni. Drámát írtam, de bizonytalankodva használom a szót, mert a színpad felé tapogatózva közelítő prózaíró az egyetlen monológból álló regényt sok kis monológra darabolta, és közéjük másolva beékelte a groteszk jelenetek dialógusait. Ez a mű inkább a főhősnő lelkét hivatott ábrázolni, az ő tekintetével nézünk mi is a világra, amiből logikusan következik, hogy abból majd' mindig két férfit látunk, a rendes, jó férjet, Domokost és a szeretőt-szerelmet, Ivánt. Sportszerűtlen len-ne azonban e legfeljebb dokumentumértékű drámaváltozatot elemezni, mert érvényessége ideiglenes. Sőt ideiglenes *volt*, Sigmond ugyanis kötetekkel a háta mögött, tiszteletre méltó (?) hivatali címekkel a tarsolyában, a kezdők alázatával hosszú időn át rótta az utat íróasztal és színpad között - szóval nem derogált neki dramaturgiát tanulni. Es ebből az évtizedekkel ezelőtti pódiumműsorokra emlékeztető, erőszakolt időjátékkal manipuláló, *irodalmi* értékekkel rendelkező műből egyenes vonalú, arányosan szerkesztett, játszható darab lett. Van egy kiindulópont: Krisztina és Domokos házassági évfordulót ülnek; innen - még innen is, hisz Domokos oly lelkiismeretes, hogy az közben másokkal szemben már kegyetlenség - hivatali ügyei elszólítják a férjet, tehát a vendégek - köztük a még ismeretlen Iván - egyedül találják az ifjú feleséget. Üres szívvel bámul maga elé, jókor érkezik hát az idegen férfi, megtörténhet a találkozás. Majd megtörténik még egy s más, anyák és anyósok őrülnek meg, gonoszkodnak, szomszédok filozofálnak, ágyak forrósodnak és hűlnek, és elérkezünk a végponthoz: búcsúk után, Krisztina férj és szerető nélkül, most született gyermekével egymaga áll a világban. A játszhatóságnak természetesen nem feltétele az egyenes vonalú történet. Erre inkább azért volt szükség, hogy eltűnjön a pátosszal teli, konstruált álemlékezés, megszülessenek, ne pedig másodlagos érvénnyel felidéződjenek az egyes helyzetek, és mindenekelőtt ne Krisztina lelke váljon egy léggömb-egésszé, hanem a lány és viszonyai immanens részként épüljenek be a teremtett egészbe.

A kolozsvári színpadi változat - még mindig csak a szövegről van szó - ebbe az irányba mutató, sikerült szöveg. Felerősíti az eredeti mű erényeit, és tompítja, bár ki nem küszöböli, annak hibáit. Az előbbiekhez a Sigmondra oly jellemző végletes, véresen groteszk apró helyzetek és karakterek tartoznak. Ilyen a fejben sakkozó Sinka úr, a szomszéd, aki - mint mondja - a mexikói követség kultúrattaséja volt, de lehet, hogy ezt mondta már ötven évvel ezelőtt is, ahogyan a partikat is, az új reggelt felfedezve, mint valamely, cipőjét fűzögető Beckett-hős, mindig ugyanazokkal a lépésekkel kezdi: „E kettő, E négy! Erre lépjen, ha tud!" ő és a többiek - Krisztina őrült anyja, aki a házat akarja kiásni a helyéből; Püsök, az utcaseprő, aki az árokpart füvét kikoptatva ücsörögve várja saját Godot-ját, és közben főtéri posztról álmodik; a bolond festő, aki a halott fecskefiókának kis koporsót ácsol... - mind-mind egy furcsa, esztelen, ám mégis reális világ létező alakjai, szavaik hitelesek és a világ gazdagságának sajátos lenyomatai.

Al eredeti regény középpontjában álló háromszögtörténettel viszont a legújabb változat sem igen tudott mit kezdeni. Nem azért, mert ez a fogalom gyakran sablonos közhellyé silányul, és mert sokan a kommersz címszava alá sorolják. Végül is háromszögtörténetekre épül a világirodalom java, nem beszélve meg nem írt életünk mindennapjairól. Sigmondnál a háromszög csúcsait üres tartományú fantomok, az álköltészet párájában lebegő, kontúr nélküli alakok, alig létező figurák alkotják. Formájuk, hangjuk, nevük, ruhájuk van - de hiányzik belőlük az íróról, alkotójukról is leszakadó, sajátos személyiségteremtő erő. A férj típus, a minden szempontból tökélétes és mértéket kereső, ám unalmas ember típusa. A szerető szinte csak a nő kielégítetlen szenvedélyének világba vetülése, ő maga talán nincs is. Krisztina pedig nagy-betűs jelképekből összeállított rejtély, ő a Nő, a Mindenség Istennője, akinek „két szemébe csillagok költöztek", és aki a tenger hullámai fölött száguld, repül...

A monológok kiiktatásával, a beékelődő epizódok megerősítésével Krisztina két társával együtt, szerencsére állandóan földre huppan a repülésből, és így maga a háromszögtörténet is hitelesebbé válik. Ha csak az egymásba kapaszkodó, ki-bontott hajjal forgó és szavaló Krisztinát és Ivánt látnánk, az nem lenne több könnyzacskókat megnyitó, túlcsorduló közhelynél. Ám mindezt ellenpontozza a „repüléshez" asszisztáló, csikorgó, sercegő verklijét tekergető, fásult-kopott körhintás. Es ez az a pont, ahol tulajdonképpeni feladatom, az előadás elemzése kezdődhet.

A legutolsó írói változathoz képest is radikális változást az okozza, hogy változik tekintetünk fókusza. A rendező hátralép, és az ő szemével már másképp lát-

Sigmond István: Szerelemeső (kolozsvári Állami Magyar Színház). Miske László (Iván), Szilágyi Enikő (Krisztina), Nagy Dezső (Felügyelő) és Csiky András (Domokos)

juk „ugyanazt". A szerelmi háromszögből kilépve sikerül azt reálisnak, ezáltal elfogadhatónak ábrázolni, ugyanakkor ez az „egy lépés hátra" nem hideg kívülállást eredményez, sőt éppen így tud beépíteni minden egyes embert és helyzetet *a mindennapokat őrlő nagy egészbe*, a felfelbukkanó boldogsághelyetőségeket, a fáradó-fásuló, de még megszülető huszonnégy órákat *semmivé sajtoló kisebbségi létbe*. Tompa Gábor rendezése egyszerre állítja: a pusztuló egésszel nem lehet magánbékét kötni, nem lehet szerelembe, munkába, művészetbe, Bibliába menekülve kiszakadni és repülni, ugyanakkor kisajátíthatatlan hitünket, szeretetünket, szenvedésünket, egyszeri születésünket, életünket és halálunkat nem váltja meg egy boldog és harmonikus nagy egész sem. Ez a szemlélet kizárja a felszínes aktualizálást, mely mindig tagad, leleplez és megfejtést nyújt. Megtörténik velünk a katarzis, ami nem a felszabadító megoldás öröme, hanem sorsunk, létezésünk majdnem kockázatmentes - hisz a történet látszólag másé -, sűrített, intenzív megélése.

A kezdetet jelző sötét a szokásosnál hosszabb. Lassú, szép latinos gitárfutamokat hallunk, majd az ébredés zajait, a reggeli készülődés szokásos házastársi párbeszédét. A tér középső pontja lassan világosodik - egy cigarettázó nőt látunk -, később újabb fényfolt - egy férfi -, lassan előttünk az imént még titokzatos, felénk ereszkedő tér, Th. Ciupe kiváló munkája. A zene, a sötétben mikrofonnal erősített párbeszéd, a fényekkel szabdalt tér egyértelmű stilizációt sugall, és az egyszerű, sokféle helyszínt ötvöző, üres térben, konkrét jelekből épülő díszlet is ezt szolgálja. Középen a hálószoba négyszögnyi árokban, oldalt asztal székekkel, hátul kis fülkéket is rejtő, falakat, ajtókat idéző, áttetsző lapok sora, fenn szép ívű, kedves-koszos felhőket formázó, bútorokra ráereszthető, kétoldalt hivalkodó reflektorokkal átvilágítható, szürreális világot teremtő gézfüggönyök, elöl üres térség, ahová le-leeresztik a már említett rácsozatot, mely hol kerítés, hol az intézet fala.

Indul a játék, ami találkozások sorozata. Az első a nagybetűs Találkozás, és itt Tompa nem teszi idézőjelbe, hanem felvállalja a romantikát. A közhelyeket a stilizáltság, olykor a rítus koreográfiájába ágyazza, valamit könnyítve ezzel a főszereplők nehéz helyzetén. A Marosvásárhelyről meghívott Szilágyi Enikő alakítása így is felfedezéserejű. Asszonyi méltóság, női ördöngösség, macskaléptű jelen idejű praktikum és érzékeny elvágyakozás elemeiből építi fel Krisztina figuráját. Amikor ezek az elemek ötvöződnekez nem mindig valósul meg, néha *csak* gonosz, *csak* szép... akkor ott áll előttünk a mindig csakis ránk váró, sohasem megszerezhető Nő. Csiky András meg nem írt, karakter nélküli formába próbál életet lehelni - többnyire sikerrel. Ez egyértelműen a színész árnyalt és visszafogott - de nem jellegtelen vagy típuskontúrokkal színező - alakításának köszönhető. Csiky ellentéte az erőteljesebb színekkel dolgozó Miske László. Ez részben az eltérő feladatból - ő a vonzó „csábító" -, részben a rossz színészi beidegződés apró, leküzdhető jeleiből következik: a helyzetekben születő információkat fölösleges tekintet-, gesztus- és mozdulatsorokkal megduplázza néha. Kérdés, hogy a várható sikerszéria a visszafogottság vagy az „információerősítés" felé viszi-e majd a kiváló színészt.

Mindhármuk helyzetét könnyíti viszont az, hogy az előadás lényegévé az „epizódok", vagyis a „kis találkozások" válnak. Ezek a társadalom peremén megjárt kálvária egyes stációi, melyek azonban végeredményben nem a különös idegenségét hozzák a színpadra, hanem saját peremhelyzetével szembesítik a nézőt. Már szinte maga is a tébolyult anya (Kriza Ágnes) Messiásért kántáló csapatába állna, hisz mit tegyen, ha oly hihetőek a doktor szavai: „...egymás után halnak meg, mert az Isten nem az arcát fordította feléjük, hanem a hátát. Hiába vagyok én demokrata, uram, ha az Isten nem az." László Gerő az alkoholba fúló, Balkánba ragadt, elegáns európéert teremti meg,

Szilágyi Enikő a kolozsvári Szerelemesőben (Kántor László felvételei)

aki a tizedik rum után is tudja, hogyan illik fogadni a halált. Mégis, egy ponton felborítja az asztalt, és azt hiszem, ez már a vég: az orvostudományok és az illemtan doktora asztalt dönt. László Gerő nagyszerű alakításához társul Orosz Lujza, a kőkemény özvegyasszony. Ez az úr és ez a nagyasszony a törvény, a mérce - margóra száműzve. Ezen a margón, a peremen üldögél talán az idő kezdetétől a körhintás (Bíró Levente), zsebkendővel letakarva, valamikor a játszma végén, és ezt az árokszélet koptatja régóta a törött lábú, megváltást lelő Püsök, az utcaseprő is (Márton János). A színészek - sokan a nyugdíjból visszatérve - a színház „titkos" tartalékairól tudósítanak, és a többiek, a fiatalabbak is azt bizonyítják, hogy - egyelőre? - még mindig lehetséges Kolozsvárott a színházteremtés. Szomszédja-Jancsó Miklós-mintha valami pompás lonesco-abszurdból tévedt volna ide, Bíró József festője pedig gyönyörű jelenetben szól őrület és zsenialitás, teremtés és pusztítás félelmetes rokonságáról.

Talán csak hárman boldogok-vagy inkább kielégültek - ebben a pusztuló világban. A fenekét riszáló szerető (Lőrincz Ágnes), aki pezsgőbe és diszkóba oldja csekélyke személyiségét, az idiótán nyáladzó bolondos kocsmáros, akinek csak akkor jön el a világvége, amikor felkötötte, remegő kezével sem tudja majd felszolgálni a rumot (a frissen végzett Bács Miklós remek bemutatkozása ez), és a rácson túli világ *ura.* vezére, a felügyelő (Nagy Dezső), *aki* tökéletes rendet gyalul majd az intézetben, ha sikerül kitörölnie minden margón lévő elemet. Igyekezete már így is fölöttébb eredményes, ezt jelzi az első részt lezáró félelmetes - számára gyönyörűséges - vízió képe is.

Itt meg is billen az előadás, Tompának vissza kell térnie az eredeti útra és tovább göngyölítenie a szerelmi történet szálát. De nem sokáig. Az általa teremtett világban Kriszti születése túlnő a főhősnő személyes sorsvállalásán. Ez a sors már egy megváltót váró közösségé. Eltűnnek a bútorok, szobák, eltűnik az intézet, a rácsok. Üresség, várakozás mindenütt. Es egy asszony áll a sötét, üres térben. Magához szorított kicsi gyermekéhez fohászkodik. Aztán hátul megjelenik egy szakállas fiatal férfi. Kriszti-Krisztus az, a fiú. Lassan közelít, megáll az anya, Krisztina-Mária mögött. Megérinti, vállára teszi kabátját. Megfordul, elindul, elmegy.

Egy asszony áll e messiástalan, gyermektelen, jövőtlen időben, egyedül. Reménytelen, magányos a várakozás, örök az advent. Leszáll a csendes éj.

DOBÁK LÍVIA

Színházi találkozó Varsóban

Két évvel ezelőtt, amikor Varsóban jártam, lépten-nyomon az éppen akkor véget ért nemzetközi színházi találkozó plakátjaiba, a találkozót reklámozó hirdetményekbe botlottam.

A novemberi - immár ötödik - nemzetközi színházi találkozó jóval szerényebb volt az előzőeknél, nemcsak a formát illetően (megfelelő tájékoztató plakátok, hirdetmények hiánya a város utcáin), hanem ami a leglényegesebb: a program volt szegényes. Nem kívánom bírálni a szerkesztőbizottság munkáját, hiszen ismerve Lengyelország gazdasági helyzetét, csodával határos, hogy egyáltalán meg tudták rendezni ezt a fesztivált, s hogy a számos egyéb hazai fesztivált is - évről évre - lebonyolítják. Az eddigi nyolc-tíz külföldi együttes helyett most hat előadás vett részt a találkozón. A fesztivál csemegéjeként várt, lngmar Bergman rendezte Strindberg-darab, a *Júlia kisasszony* egyeztetési gondok miatt elmaradt; az úgynevezett kiegészítő műsor pedig két hazai együttes bemutatkozásából állt. Természetesen a teljesség igénye nélkül mondhatok csak véleményt, hiszen varsói tartózkodásom egy hete nem adott lehetőséget a teljes fesztiválprogram megtekintésére, viszont programon kívüli előadásokat is láthattam.

A külföldi együttesek közül először a Tel Aviv-i Kamara Színház produkcióját, majd a leningrádi Drámai Kis Színház Golding-adaptációját tekintettem meg. Az előbbi érdekes összehasonlításra adott alkalmat, az utóbbi viszont maradandó élményt nyújtott. Amiért pedig érdemes volt részt venni ezen a talál- kozón, az a két lengyel előadásnak köszönhető. Az úgynevezett kiegészítő program keretében két alternatív színház mutatkozott be. Pontosabban: az a két nem konvencionális színház mutatta be egy-egy produkcióját, amely már évekkel ezelőtt nemzetközi tekintélyt vívott ki magának. Ezek az együttesek méltán képviselték a lengyel színjátszást. A KUL, azaz a lublini Katolikus Egyetem Scena Plastvczna csoportja egy látvány-színházi előadással lépett fel, míg a Gardzienice együttes Awwakum próféta életéről szóló misztériumát mutatta be.

A Tel Aviv-i Kamara Színház Kleist híres művét, a *Kohlhaas Mihályt* mutatta be. James Saunders adaptációjában, Ilan Ronen rendezésében. Az izraeli együttes, a fülhallgatós tolmácsolás nehézségeit elkerülendő, az előadásban szereplő egyik lengyel származású színésszel narráltatta a dráma eseményeit. Nyilvánvalóan nemcsak a pontosabb megértést, de a közönség megnyerését is szolgálta, hogy a főszerepet alakító színész az első rész kulcsmonológjának jelentős részét- „Minden társadalomnak olyan az istene, amilyet megérdemel" - lengyelül mond-ta el. Kohlhaas Mihály alakját, önkényes ítéletvégrehajtóvá, lázadóvá való fejlődését nálunk Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámája tette ismertté. A Kleist novellája nyomán született két színpadi alkotás összehasonlítása azt bizonyítja, hogy Saunders adaptációt írt, míg Sütő valódi drámát hozott létre. Saunders híven követi a novella cselekményét, a mű apróbb részleteit is, Sütő viszont Kleist szelleméhez hű. Nála a színdarab pontos korrajza mögött a mai áthallás sem didaktikus. A novella cselekményét szabadon kezeli; a dráma eltérő műfaji szerkezete, sűrűsége szerint bontja jelenetekre az eredeti mű helyszíneit. Saunders hűsége epikus színházat igényel, így a rendezőre nehéz feladat hárul. Ezt a nehéz feladatot Ilan Ronen nem tudta megoldani. Az izraeliek elő-adása történelmi képeskönyvnek indul, s moderneskedő, erőltetett szimbolikába torkollik. Ennek az előadásnak az ismeretében igen nehéz elhinni, hogy ez a társulat színvonalas, izgalmas előadásairól híres, pedig az 1944-ben alakult színház a kritikák szerint Tel Aviv egyik vezető színháza. Egy ismert izraeli rendező negyvenöt évvel ezelőtt négy fiatal színésszel megpróbált együttest teremteni, és létrehozni egy, az országban újnak számító színházi formát - a kamaraszínlázat. Új kifejezési eszközöket kerestek, amelyek eltérnek az orosz színháztól örökölt expresszionista vígjátéki stílustól; akkor, a negyvenes években ugyanis az uralkodott a héber színpadokon. A színház repertoárjában egyaránt megtalálhatók voltak a legjobb nyugat-európai színdarabok és a hazai. az ország életével foglalkozó művek. Megújított, modern héber nyelven játszottak. 1971-ben a Kamara Színház Tel Aviv városi színházává alakult. Vezetését egy híres közéleti személyiségekből és művészekből álló testület vette át. A hetvenes évek közepén a színház Hanoch Levin művészi útkeresésének színhelyéül szolgált. Levin az egyik legismertebb izraeli drámaíró,- akinek eddig tizenhárom színművét mutatta be a Kamara Színház. A színház művészeti programja fontos politikai és

társadalmi kérdések köré csoportosul: ilyen az arabok és zsidók közötti konfliktus, a vallásos ortodoxia és szekularizmus szembenállása, illetve a fiatal emigránsok által benépesített ország egyéb problémái. A színház vezetősége felvette a kapcsolatot a fiatal drámaírókkal is. Drámaíróműhelyt hoztak létre, ahol a drámaírók együtt dolgoznak a színészekkel az új színpadi formanyelv létrehozásáért. A Tel Aviv-i Kamara Színház igen sokat utazik; Jeruzsálemben és Haifában is játszanak, de a kulturális központoktól távol eső kis településekre is eljutnak. Az izraeli együttes szereplését mind a külföldi, mind a lengyel színházi szakemberek fokozott érdeklődéssel várták; végül is csalódniuk kellett.

A Lev Dogyin vezetése alatt működő, többnyire fiatal színészekből álló leningrádi társulat két előadása ritka élményt nyújtott. Először Fjodor Abramov kortárs szerző *Fivérek és nővérek* című regényének színpadi változatát mutatták be, amely - mint mondják - az ijesztően hangzó két estére osztottság ellenére magas színvonalú, lírai előadás volt. (Sajnos, ezt lublini tartózkodásom miatt nem láthattam.) A leningrádiak másik produkciója, a William Golding A *legyek ura* című művéből készült adaptáció azonban revelációértékű volt. Dogyin rendezése iskolapéldája annak, hogyan lehet kihasználni egy színpadi teret, hogyan lehet egy előadás során kialakítani egy színpadi jelképrendszert, hogyan képes bánni testével, hangjával, és hogyan képes hatni fizikai és szellemi jelenlétével tizenkét fiatal színész. S ami a legfontosabb: miért és hogyan szól a mai fiatalságról, nem pedig a gyerekekről ez a mű? A találkozó részletes programját ismertető füzet szerint Dogyin egy Kaszpi-tengeri lakatlan szigetre költözött egy nyárra színészeivel, mielőtt elkezdte volna próbálni *A legyek urát*. Az ilyenszerű felkészülés egy produkcióra nálunk már inkább negatív előjelűnek számít, Dogyin módszerét azonban az előadás fényesen igazolja. A David Borovszkij által tervezett színpadi térben (amely egy hajó roncsaiból áll) a színészek otthonosan mozognak, nemcsak fizikai állóképességről, akrobatikus felkészültségről tesznek tanúbizonyságot, hanem a hajóroncselemeket is olyan ügyesen használják, hogy a néző sem térben, sem időben nem tévedhet el.

Ha Varsóban járva olyan szerencsésnek mondhatja magát az ember, hogy hozzájut a WIK nevű, Pesti Műsor-szerű kiadványhoz, s végigböngészi a színházak programját, sajnálattal ugyan, de azt kell mondania: egy-egy érdekesebb előadástól, rendezéstől eltekintve tulajdonképpen nem sok minden történik Varsóban. S bár a rövid időre odalátogató vendég tévedhet is, ezt a véleményét erősíti meg a lengyel színházi szakemberek többsége, a kritikusok és a fordítók is. Ez utóbbiak egyike fájó szívvel beszélt a lengyel színház, a lengyel dráma helyzetéről. Ugyanakkor hozzátette: ha izgalmas színházat akarok látni, feltétlenül nézzem meg a KUL, a lublini Katolikus Egyetem Scena Plastyczna csoportjának és a Gardzienice együttesnek az előadását.

A találkozó kiegészítő programjaként mutatta be a KUL *a Pefanie* című negyvenperces előadását, Leszek Madzik rendezésében. Leszek Madzik 1969-ben alapította meg ezt az együttest, amelynek ő a vezetője, rendezője, forgatókönyvírója egy személyben.

A „petanie" szó megbéklyózást, köteléket jelent, de egyik kifejezés sem fedi pontosan a darab címét. Igaz, magáról az előadásról is igen nehéz beszélni a mi megszokott fogalmi rendszerünkkel. Leszek Madzik színházában ugyanis nincs történet, nincs dramaturgiai folytonosság. Egzisztenciális kérdések izgatják: születés, halál, elmúlás, szenvedés. Alapkategóriákkal dolgozik, olyanokkal, amelyekkel nap mint nap találkozunk, függetlenül attól, hogy milyen kultúrkörben és milyen történelmi keretek között élünk. A másik emberhez fűződő kapcsolat, a szerelem, a félelem, az idő érzete és múlása foglalkoztatják. Ezeknek a minőségeknek a bemutatása az ő színházában a szó, a fogalmi képzés előtti szinten történik: a tér, a ritmus és a hangulat segítségével. Ezek az elemek kapcsolatban állnak az emberi léttel, a tér jelöli ki az emberi élet drámájának színhelyét, a biologikum szféráját és a testi gyengeséget. A ritmus határozza meg az ember időbeli létét és a halál felé haladását. A zene és a képek dinamikája ebben a színházban szoros kapcsolatban áll a tér elrendezésével. A hangulat úgy alakul ki, hogy az előadás magával ragadja a nézőt, a néző érzelmileg együtt él az előadással. Ezek az elemek adják ennek a színháznak a filozófiai hátterét, ennek segítségével mutatja be a rendező az emberi lét esetlegességeit, gyengeségeit, az érzelmek törékenységét.

A Gardzienice együttes székhelye szintén Lublinban van, de a Lublintól húsz kilométerre lévő Gardzienice falu kápolnájában játszanak, és ott is élnek. Ezúttal a pravoszláv hit védelmezőjének, Awwakum prófétának az életéről mutattak be XVII. század végi egyházi szertartásokra, népzenére, falusi hagyományokra épülő előadást. Arra a kérdésre, hogy miért itt, néhány kilométerre a határtól, egy kis faluban jött létre Włodzimerz Staniewski színháza, talán így adható meg a válasz: Staniewski tizenkét évvel ezelőtt még Grotowski tanítványa volt, aki többször tartott itt műhelygyakorlatokat. De hogy a teljes igazsággal tisztában legyünk, közelebbről kell megvizsgálni az együttes munkáját. „Staniewski színháza küldetéses színház. Ez a küldetés művészi küldetés, oly bátor odaadással megvalósított, hogy a kulturális elhivatottság szintjére emelkedett. A Gardzienice csoport nagy munkát végzett, de ez más, nem hagyományos dimenzióban történt. Ez a munka a színházi kultúra egy sajátos változatával való foglalkozást jelent. Köztudott dolog, hogy a felforgató gondolatok leginkább olyan emberektől erednek, akik egy adott közegen belül működnek" - írja a fesztiválprogram egyik cikkírója.

Staniewski önálló művészi tevékenységét azzal kezdte, hogy új közeget keresett színháza számára. Ezt az új közeget falun találta meg. A határhoz közeli falu neve lett az együttes nevévé és útkeresésének metaforájává. A Gardzienice együttes 1978-ban jött létre. Nem az államilag dotált színházak között keresték a helyüket, hanem a második világháború előtt elfogadott, de még most is érvényben lévő törvény alapján egyesületet alapítottak. A Gardzienice falusi színház tehát, de előadásaiknak semmi köze a „népművészeti bolt" stilizációjához; olyan művek ezek, ahol a népi minta szervesen kapcsolódik az avantgárd törekvésekhez, és egyéni, újszerű stílust hoz létre. Ebben a színházban új műfaj született: az etnooratórium, mely radikális módon megváltoztatta a zenés színházra vonatkozó elképzeléseket.

Azt mondják, hogy az európai színház kétszer született meg, az ókorban és a középkorban, s mindkét alkalommal a zene szelleméből. Az alap mindkét esetben a népdal volt. A Gardzienice Színház produkcióiban annak lehetünk tanúi, hogyan született meg a zenéből a misztérium. Bizonyos értelemben ez az egész lengyel kultúra misztériuma. Nem véletlen tehát, hogy előadásaik fő motívumai a lengyel romantikában s ezen belül a legnagyobb lengyel misztériumban: az Ősökben gyökereznek.

KISS IRÉN

Gondolkodik, tehát nincs?

Drámaírónők első világkonferenciája Buffalóban

Egy, a színházi szakmában tevékenykedő barátom azt kérdezte tőlem Buffalóba való elutazásom előtt: van-e értelme külön nemzetközi konferenciát rendezni női drámaírók számára? Nemcsak olyas-féle társulás lesz ez is, mint, mondjuk, a valódi szőrből készült fogkefét kedvelők klubja? Noha volt egy olyan sejtésem, hogy a drámaírónők céhes társulásának valamivel több erkölcsi alapja van, mint amilyenre az autentikus fogkefe kedvelői hivatkozhatnak, hallgatva a hazai szkepszis szavára, mégis azzal a fogadkozással indultam el a New York állambeli egyetemi városba, hogy minél elfogulatlanabb szemmel igyekszem majd felülvizsgálni a találkozó létjogosultságát.

Paradoxnak tűnhet, de a buffalói találkozó legnagyobb eredménye az, hogy egyáltalán volt. Nem ismerek egyetlen világstatisztikát sem arról, hogy milyen arányszámban veszik ki a nők a részüket az egyes országok drámaírásából, látatlanban is feltételezem azonban, hogy százalékuk csak elenyésző töredéke a férfi drámaírókénak.

Miért vannak a drámaírónők mindenütt feltűnő kisebbségben? Netán vala-milyen beléjük írt genetikai program akadályozza, hogy népességi számaránynak megfelelően vegyék ki részüket a dráma műfajának műveléséből? Szinte a fülembe cseng az ilyen témák forszírozásakor szinte törvényszerűen feltett kaján férfikérdés: miért nem szereznek a nők zenét? Elvégre senki nem tiltja meg nekik - a zeneszerzést s még kevésbé a drámaírást.

Formailag valóban nem a legmerevebb középkorban sem tiltotta senki. Csakhogy az ítélet megalkotásakor feledésbe merül minden alkotói tevékenység elemi feltétele: a művész megfelelő szabadsága. Ezen természetesen a belső szabadság fokát értem, hiszen a külső körülmények, például a cenzúra, nem mindig akadályozzák már eleve az alkotást, „demokratikusan", tehát mindkét nemre kiterjedő hatállyal.

Valószínűleg a zeneszerzés az az alkotói tevékenység, amelyben a művész személyiségének a legközvetlenebbül kell jelen lennie a műben: felvett szerepek és közvetítések nélkül. Persze a zeneszerző is játszhat szerepet, „pózolhat". miközben zenéjében megnyilvánul, de ez a póz a teljesen szabad, független, lehetőségei-ben korlátlan személyiség póza. Ám a történelem során mikor vették birtokukba a nők a belső szabadságnak akár csak megközelítő fokát is?

Ami a különböző irodalmi műfajokat illeti, az emberiség kultúrhistóriája során köztudottan a költészet műneme produkálta idáig a legtöbb női szerzőt. Bizonyára nem véletlenül, hiszen a vers olyan, mint a nyitott legyező, amely mögé a szemérmes alkotó mindig elrejtheti az arcát. A költészet mindenfajta közvetítést ki-bír, sőt olykor - már kialakult kánonjai-nál fogva is - szinte igényli is ezt a közvetítést. Mivel a költészet ihlető forrása az emberi lélek megannyi apró rezdülése, a nőknek bizonyos történelmi. korokban, amikor az irányukban megmutatkozó társadalmi tolerancia is meglehetős, egyenesen „jól áll" a versírás - gondoljunk az olasz reneszánsz verselgető, sok tekintetben emancipált kurtizánjaira vagy a magyar reformkor lírában jeleskedő honleányaira.

Kicsit bonyolultabb a helyzet a prózával. Ez a műfaj ugyanis eleve kizárja azt a fajta szubjektivitást, amellyel szemben olyan megbocsátók a versolvasók, még ha költőnő tollából árad is. A prózához szükséges objektivitás a ráció gyermeke, a ráció pedig, a logikával egyetemben, sok évszázados kulturális férfimonopólium. Van persze, nők számára, a próza-írásnak egy másik, talán még nagyobb buktatója is: az írónők nehezen tudják megkerülni, hogy más neműeket is ábrázoljanak műveikben. Márpedig ha ezt te-szik, akkor korántsem bizonyos, hogy tőlük is ugyanolyan jó néven veszik a kötelező objektív prózaírói szemléletbe beszüremlő női szubjektivitást, mint a férfi írók titkos szubjektivitását nőalakok ábrázolása esetén. Az ábrázolás ítélkezés, a női szerep hagyománya pedig kötelezően írja elő a közvetlen ítélkezésről való lemondást, és igényel ezáltal közvetett ítéIetalkotást és önkifejezést. Így a prózával a kézben tartott legyező összezárul, s mögüle óhatatlanul előtűnik a szerző(nő) igazi arca.

Valószínűleg drámát írni a legnagyobb „istenkísértés" nőknek: ez szinte az arc elé emelt legyező elhajításával rokon értelmű. Egy drámai figura „előhívása" bármely prózahős szerepeltetésénél nagyobb és súlyosabb ítélet. Színpadi hősökről szólva nehezen mellőzhető a dialógus és a konfrontáció - ez még a mellé-beszélést kedvelő és a konfrontációt kerülő korokban is így van. A drámaírónő tehát végképp nem teheti meg, hogy a társadalmi életben eljátszott szerepét sutba vágva ne legyen egyetemes, és ne legyen - alakjain át - közvetlenül önkifejező. A drámaírónőnek, férfi drámaíró-társával egyetemben, a teremtés egészét kell birtokba vennie: az egész, férfiak teremtette, több évezredes kultúrát, s a valaha előfordult női szerepek mellett el kell sajátítania, sőt belülről kell átélnie az összes, a kultúrtörténetben valaha is előfordult férfiszerepet. Ha ezt már megtette, megújult érdeklődéssel fordulhat tulajdon, specifikus női világa felé.

A buffalói konferenciára nem jött el néhány jónevű amerikai drámaírónő, közöttük Marsba Norman sem. Talán épp a mai amerikai társadalom nehezen elnyert „bocsánatát" élvezve tartották célszerűnek, ha távol tartják magukat ettől a - már nevében is militáns és provokatív, előzmények nélküli - rendezvénytől. Talán úgy gondolták: boldogok, hogy vég-revalahára kiszabadultak a női dráma-írás kulturális gettójából; a kritika kezdi őket komolyan venni, a közönség kezdi őket szavahihető irodalmi „intézmény-nek" tekinteni. Talán olyan művekkel érdemelték ki ezt a friss társadalmi megbecsülést, amelyekben csak kis teret kapott a „női problematika", talán olyan drámákat igyekeznek írni, amelyekben a megnyilvánuló szerzői mentalitás nem, vagy alig vall női szerzőre: a mű gondolati és érzelmi struktúrája esetleg olyan, hogy bármelyik férfi szerző is vállalhatná. S ez a megszerzett privilégium - a társadalmi „szalonképesség" - ritka és féltve őrzött kincs, amelynek megtartása érdekében könnyűszerrel le lehetett mondani a „gettóba" teendő elhamarkodott nosztalgiakirándulásról.

Eljöttek viszont mások, a világ minden tájáról. Sikeresek és sikertelenek, nevesek és névtelenek, elkényeztetettek, magas kultúrájúak és olyanok, akik egymaguk honosítják meg a világfejlődés élvonalától jócskán lemaradt hazájukban a „drámaírónő" intézményét. Éppen ez a-kulturális szintkülönbségből adódó - aszinkronitás volt az oka, hogy a konferencia egyetlen szekciójában sem jöhetett létre egyenletesen magas színvonalú vita vagy párbeszéd az adott téma iránt érdeklődő drámaírónők között. Hiszen hogyan teremthető bármiféle összhang olyan feltárt tényanyagok között, mint hogy egyfelől Indiában még mindig szeretik megégetni az özvegyeket, másfelől viszont egyes New York-i rendezőnők előszeretettel diszkriminálják a szakmában dolgozó nőtársaikat, és produkcióikban lehetőleg férfi munkatársakat alkalmaznak?

Sajnálatosnak mondható, hogy a szekciókban nem kaptak nagyobb teret a speciálisabb színházszociológiai és kultúrantropológiai nézőpontok, amelyek pedig valószínűleg a legtermékenyebbek lettek volna az elemzések szempontjából. Így is nyilvánvalóvá vált azonban a drámaírónők mai egzisztenciális helyzetének két sajátossága, jelesül, hogy az alkotás érdekében sokkal több lelki gátat kell leküzdeniök, mint férfi kollégáiknak, valamint hogy a közfelfogás ellenük irányuló diszkriminációja miatt sokkal nehezebb műveikkel színpadra kerülniök, mint a férfi drámaíróknak.

Lássuk most a konferencia néhány érdekesebb, nálunk is meg- és továbbgondolásra érdemes megnyilatkozását.

A nyitóülésen a főszervező, az amerikai Anna Kay France megemlítette: Zulu Sofola, Nigéria egyetlen női drámaírója, aki egy személyben rendező is, azzal a vélekedéssel érkezett Buffalóba: Nigéria nyilván az egyetlen olyan ország, ahol a női drámaírók hátrányos helyzetben vannak. Az első eszmecserék után azonban kiderült, hogy a helyzet mindenütt ugyanolyan - ebben a tekintetben minden női drámaíró a harmadik világ képviselőjének tekintheti magát.

Susan Croft, a londoni New Playwrights Trust igazgatónője hazai adatokkal támasztotta alá e megállapítást. Elmondta, hogy egy, a közelmúltban végzett felmérés tanúsága szerint egy adott angliai évad hatszáz bemutatott drámájából mindössze negyvenkettőnek volt nő a szerzője, ebből is huszonkettőnek - Dame Agatha Christie! A fennmaradó húsz művet főleg stúdiószínházakban játszották, mindössze hat kapott nagyszínházi előadást, ezek is jórészt felújítások voltak. Ami a New Playwrights Trust programját illeti, Croft elmondta: ez a színházi szervezet a valamilyen okból elnyomott vagy margóra szorított szerzők, tehát nők, színes bőrűek, homoszexuálisok vagy munkásírók angliai bemutatását tűzte ki céljául.

A mai kínai drámaírónők helyzetéről a Sanghajból érkezett Sheng Hong-guang tudósított. Hangsúlyozta, hogy a patriarchális társadalom interiorizálta az általa elvárt értékeket, s ez a nőket nemcsak szexuálisan elnyomottá, hanem lelkileg is alárendeltté tette; a feudális felfogás szerint a legfőbb női erény a tudatlanság. Ma már vannak Kínában a témával kapcsolatos történelmi elemzések, de a drámaírónőknek ma is nagyon kell vigyázniok a magánéletüket célba vevő pletykákra.

Dorothy Hewett ausztrál drámaírónő arról beszélt: milyen problémákhoz vezet, ha a nőírók drámáikban erőteljes női egyéniségeket ábrázolnak. Ezeket a kritikusok által is előszeretettel használt köznyelv „bullcrashing women"-nek, azaz „bikaként öklelő", „bikatermészetű" nőknek nevezi, őt pedig, amikor ilyen szuverén, erőteljes nőalakokat ábrázolt, a felháborodott közönség nemegyszer rothadt zöldséggel hajigálta meg.

A női modellek tárgyában a japán Rio Kishidának is volt mondanivalója. A japán drámák hagyományos figurája az engedelmes feleség volt, s a modern élet számos változása ellenére az erős női egyéniségeket ma sem kedvelik, sem az életben, sem a művészetben; ezért kellett például a hatvanas években Yoko Onónak is elmenekülnie hazájából. A férfi színészek mindmáig visszautasítják, hogy női rendező instruálja őket; ezért néhány japán rendezőnő kizárólag nőkből álló társulatot szervezett, nagyon is tisztában lévén azzal, hogy a Pillangókisasszony nemcsak az európai férfiak vágyképe, hanem a japánoké is.

Az olasz Dacia Maraini a prostitúciót választotta elemzése tárgyául, párhuzamot vonva a női test kommercializálása és a férfitest egyidejű objektiválása között. Megállapította: mint ahogy a színpadon a társadalmi igazságot hagyományosan mindig férfihang mondja ki, úgy az erotika színházi nyelve is mindig férfinyelv. Idézte Ida Magli kultúrantropológusnőt, aki szerint a nő teste az a nyelv, amelyen a férfiak egymással beszélnek.

A spanyol Lidia Falcon hazája női drámaíróinak egy sajátosnak tetsző gondját említette: a spanyol női drámaírók számára mintegy tilalmas a női problematika érintése, mert ez is a férfiak privilégiumának számít. Ha például Szent Teréz drámáját női szerző dolgozza fel, kizárólag a politikai, az inkvizíciós vetülettel foglalkozhat, a hősnő speciális női tragédiáját nem érintheti.

A legtöbb szó arról esett: van-e specifikus funkciója a „női drámának", s ha igen, miképp határozható meg? Megegyezés azonban nem született. A kanadai Margaret Hollingsworth például úgy vélte: a női drámáknak a női perspektívát kell feltárniok. Az ellenkező végleten a nigériai Tess Onwueme azt az álláspontot képviselte, miszerint a női problematikának általánosabb problematikák kereté-be kell beilleszkednie. Egy harmadik álláspontot fogalmazott meg az amerikai Gretchen Cryer, a konferencia egyik legismertebb nevű felszólalója (Dacia Maraini és a szovjet Ljudmila Petrusevszkaja mellett). Szerinte ma a világ anyagi és szellemi félre hasadt, s a nőknek itt hallatniok kell hangjukat. Nekik ugyanis több a kapcsolatuk a Földdel: maguk is csatornák, melyeken át az élet megújul. Ha ők nem tolmácsolják az élet üzenetét, úgy a Föld rövidesen lakhatatlanná válik, mivel kizsákmányolással, környezetszennyezéssel folyamatosan megerőszakolják. A Föld ekképp megerőszakolt nőként is szemlélhető, a drámaírónő pedig a Föld hangjaként!

Buffalóban - bármennyi részletkérdés merült is fel - a téma számos vonatkozásának megvitatására nem kerülhetett sor, már csak a résztvevők heterogén kulturális szintje miatt sem. Az európai drámaírónők és színházi szakemberek a kontinens politikai jelentőségének érzékelhető csökkenése miatt ugyancsak nem kaptak megfelelő mennyiségi képviseletet. Ezért a buffalói találkozón megjelent európaiak, közös mellőzöttségük okán, elhatározták, hogy megalakítják a Drámaírónők Világkonferenciájának Európai Szekcióját.

Egy, a jövőben megrendezendő összeurópai találkozón valóban bőven lenne mit megvitatni a résztvevőknek. Megkísérelhetnék meghatározni a női drámaírás formai karakterjegyeit a XX. századi európai drámában; összevethetnék férfiak, illetve nők által írt kísérleti drámák formai sajátosságait; megvizsgálhatnák a női drámaírók színpadi nőképének változásait az elmúlt száz év során; vállalkozhatnának kelet-, illetve nyugat-európai drámák nőképének egybevetésére; elemezhetnék az európai női drámairodalom nagy formátumú női főszerepeit és ezek férfi szerzők által megalkotott tükörképét; tanulmányozhatnák, hogyan jelenik meg az európai női szerzők műveiben a férfi-nő kapcsolat mint uralmi viszony; foglalkozhatnának a női szerep módosulásaival, végül pedig elvégezhetnék az olyan európai női archetípusok, mint Madonna, Kurtizán, Boszorkány, Ápolónő, Vamp, Szüfrazsett, Anarchista, Környezetvédő stb. kultúrantropológiai szempontú vizsgálatát.

1990 tavaszán talán Budapesten kerül sor erre az összeurópai találkozóra.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter P. Müller: La ronde du sexe

La Ronde à la hongroise, la nouvelle pièce de Mihály Kornis créée par le Théâtre de Comédie est, à proprement parler, une paraphrase de *La Ronde* d'Arthur Schnitzler mais en même temps elle est construite sur les modes, les clichés, les attitudes, les schémas linguistiques de la vie publique et culturelle de notre passé récent et de nos jours. L'auteur fournit une documentation presque complète sur l'état présent de notre langue mais c'est son diagnostic aigu de l'ambiance sociale qui assure en premier lieu l'intérêt de son oeuvre.

István Nánay: Czardas des spectres

Le Czardas des spectres d'un auteur nouvel utilisant le pseudonyme de Zsigmond Kompolthy que joue le Théâtre Radnóti Miklós est une pièce qui dérange: beaucoup de spectateurs se sentent froissés par le ton parodique par lequel l'auteur persifle non seulement des styles mais aussi certaines valeurs reçues qui passent pour patrimoine national. Notre critique de son côté apprécie et la tendance et l'exubérance linguistique du texte, tout en constatant que cette richesse va à l'encontre de l'économie dramatique.

Anna Földes: Au piège de la trappe à loutre

Une adaptation de *La Trappe à loutre*, roman à grand succès et traitant de problèmes politiques passionnants d'Erzsébet Galgóczi vient d'être créée au Théâtre National. Malheureusement la version simplifiée et la mise en scène trop didactique ne réussissent pas à transmettre les valeurs réelles du roman.

Judit Szántó: Le maître chanteur positif et les autres

Toujours au Théâtre Radnóti Miklós, le metteur en scène Péter Valló offre une version assez surprenante de *La Maison de poupée* d'Ibsen: il se soucie peu des questions de l'émancipation de la femme mais présente, à leur place, un tableau riche et justement observé de la crise des rapports humains.

Tamás Tarján: Folâtrerie

Le Héros et le soldat en chocolat – voici le titre hongrois de la comédie *Les Armes et l'homme* de G. B. Shaw que joue actuellement le Théâtre József Attila. C'est en effet le «soldat de chocolat» d'István Iglódi qui rend le spectacle mémorable: nous voyons un jeune homme mollasse en son uniforme mais qui, délivré de ce vêtement, se révèle comme un homme intelligent, honnête et raisonné, connaissant fort bien ses propres limitations.

András Pályi: Le spectre de la Solidarité

La Grande Valse brillante de l'auteur slovène Drago Jancar emploie la transmission de la parabole pour parler du spectre de la Solidarité polonaise qui erre par l'Europe de l'Est des années quatre-vingt. Au théâtre de Veszprém István Paál en a fait un théâtre politique passionnant et qui donne à refléchir.

János Erdei: Une fète d'acteurs

A Eger on a repris en un programme deux pièces en un acte classiques du répertoire hongrois: *Le Piano* de Milán Füst et *Mai* d'Ernő Szép. Mis en scène par István Szőke, les interprètes ont enchanté par un jeu virtuose, dégagé et approfondi en même temps qui passe pour une rareté sur nos scènes.

Tamás Bécsy: Impressions directes et significations essentielles

Au Théâtre National de Pécs on voit actuellement *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Selon notre critique, le spectacle fait partie des meilleures réalisations shakespeariennes des dernières années, grâce à la vision unie et claire du metteur en scène György Lengyel.

Andrea Stuber: Sans coeur

A Zalaegerszeg Sándor Szőnyi G. présente une mise en scène assez sèche et trop littérale du *Jeu de l'amour et de la mort* de Romain Rolland; le malaise visible des interprètes se communique, bien entendu, au public aussi.

Katalin Szűcs: Partie gagnée

La comédie musicale *Le Grenier* de Presser–Sztevanovity qui enchante toujours le public du Théâtre de Comédie a Budapest à commencé aussi sa carrière dans les théâtres de province. A Békéscsaba, à Debrecen, à Miskolc et à Veszprém le succès est presqu'égal; pourtant, il vaut la peine de comparer aussi les mérites et les défauts de ces reprises, ce que fait maintenant notre collaboratrice.

Ildikó Csizner: Avec chignon

L'article analyse deux interprétations mémorables de l'actrice Kati Berek qui, dans *Long voyage vers la nuit* d'O'Neill et dans *Les Trois dragons* de l'Hongrois Sándor Hunyady – présentés tous les deux au théâtre de Győr – sait profiter des expériences d'une carrière distinguée.

J. E.: La naissance de la bonté

Pendant ses années passées au Théâtre National de Miskolc Péter Bregyán, un membre prometteur de la jeune génération de nos acteurs, a atteint la maturité d'une personnalité marquante. Le critique analyse les interprétations les plus intéressantes de Bregyán qu'un contrat nouveau appelle à présent au Théâtre National de Budapest.

János Kovács: Nuit silencieuse – sans Sauveur

Dans l'annexe du numéro 1988/1 de notre revue nous avons publié la pièce *La Pluie d'amour* d'István Sigmond, auteur hongrois vivant en Roumanie. Maintenant notre collaborateur rend compte de la création de cette oeuvre au Théâtre Hongrois de Kolozsvár (Roumanie), en appréciant la vision marquante du metteur en scène Gábor Tompa et le jeu puissant des acteurs.

Lívia Dobák: Rencontre théâtrale à Varsovie

Le choix qu'offrit la cinquième rencontre internationale de théâtre à Varsovie était plus modeste que celui des manifestations précédentes. Notre collaboratrice en relève cinq spectacles: *Mademoiselle Julie* (mise en scène: Ingmar Bergman), l'adaptation d'un roman de William Golding, présenté par le Petit Théâtre Dramatique de Léningrad, une autre adaptation, celle du roman *Michael Kohlhaas* de Kleist qu'ont jouée les acteurs du Kameri Théâtre de Tel Aviv, ainsi que le travail de deux ensembles polonais, représentant le théâtre alternatif: la troupe Gardzienice qui suit les traces de Jerzy Grotowski et la Scena Plastyczna de l'Université Catholique de Lublin.

Irén Kiss: Elle pense, donc elle n'est pas?

L'auteur qui saisit l'occasion d'embrasser la cause de la spécificité du théâtre fait par les femmes a participé, à Buffalo, à la Conférence Mondiale des Femmes-Auteurs où elle a activement contribué à l'établissement d'une section européenne.

Andrea Sz. Suján: Nouveau recueil hongrois d'études shakespeariennes

En 1987 au sein de la Société de la Philologie Moderne s'est constitué un Comité Hongrois de Shakespeare qui a lancé la nouvelle série d'une publication nommée Recueil hongrois d'études shakespeariennes, ayant existé de 1908 à 1922.

Ára: 30 Ft