SZÍNHÁZ

XXVII. EVF. 12. SZÁM

1994. DECEMBER

Ó, AZOK A SZÉP NAPOK!

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Csáki Judit: A SZAKMA MŰVÉSZE 1

Bérczes László:
SZENTIVÁNÉJI VALÓSÁG 2
(Shakespeare: Szentivánéji álom)
Sándor L. István: JÁTÉKAINK 6
(Goldoni: A kávéház)
Tasnádi István:
LÁTVÁNYDRAMATURGIA 8
(Peter Weiss: *Marat/Sade)*
Csáki Judit: A LEGENDA ODA 10
(Németh László: *Galilei)*
Dömötör Adrienne: ELCSÁBÍTVA 13
(Nagy András: A csábító naplója)
Szántó Judit:
PIERROT, TOLLPIHÉKKEL 15
(Moliére: Tudós nők)
Bóka B. László:
SUPERMAN AND MR. POQUELIN 18
(Moliére: Tartuffe)
Szűcs Katalin: DON HAMLET 19
(Schiller: Don Carlos)
Budai Katalin: ORBÁNNÉ - ÖRÖK 21
(Örkény István: Macskajáték)
Nánay István: HOLDVILÁGOS ÜDLAK 24
(Vörösmarty Mihály: Csongor és *Tünde)*
Magyar Judit Katalin:
CSONGOR A DISZKÓBAN 28
(Vörösmarty Mihály: Csongor és *Tünde)*

Székely György: A CSONGOR ÉS TÜNDE
NÉMET ELŐADÁSAI 29

Bérczes László: ZŰRÖS TEREMTÉS 33
(Beszélgetés *Csányi* Jánossal)

Balla Zsófia: A TÜKÖR 37
(Csíky Andrásról)

AZ OLÜMPOSZ HALOTTAI 39
(Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud)

Bán Zoltán András:
A KÖLTÉSZET VITUSTÁNCA 45
(Hans Magnus Enzensberger: Delírium)
Tábori György: ÍZLÉS DOLGA 46

Földes Anna:
A MÉRHETETLEN MÉRCÉJE 47
(Hozzászólás)

DRÁMAMELLÉKLET:
Gosztonyi János: BOHÓCOK

Szentivánéji álom (2. oldal)

A Marat/Sade Győrben (8. oldal)

Tudós nők (15. oldal)

XXVII. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1994. DECEMBER
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki *Judit*
Csomor *Mártonné* (szerkesztőségi *titkár)*
Korniss *Péter (képszerkesztő)*
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó *Judit*

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon: 131-6308, 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt., NH Rt. és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Horváth Józsefné dr. ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (94 23533)
Felelős vezető: Freier László igazgató HU
ISSN 0039-8136

A folyóirat Nemzeti Kulturális Alap, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Madeleine Renaud az Ó, azok a szép napok!-ban (Thérése Le Prat felvétele) A hátsó borítón: Horváth Virgil és Szalay Mariann az Új Színház Csongor és Tündéjében (Kornisss Péter felvétele) A borítókat Kemény György tervezete

A SZAKMA MŰVÉSZE

A Művész Színházról lesz szó. Eddig ugyan-is nem volt - legalábbis ebben a lapban. Igaz, míg zajlott a botrány, nem is szólhattunk bele, mert mire a véleményünk meg-jelenik, már megtörtént volna, ami meg-történt. Úgyis.

De hát nemcsak ezért... Hanem mert nehéz megszólalni, sérelmek és sértések nélkül véleményt mondani erről a botrányról, amely csak picit a Művészé, és sokkal inkább a szakmáé.

Azt gondolom, hogy a szakmánk elégtelenre vizsgázott a Művész Színház körüli botrányban; hogy a megnyilvánulók túlnyomó többsége - a kivételeket meg fogom említeni - magasröptű eszmefuttatásai vagy mélysuhanású indulatkitörései mögött saját érdekét érvényesítette, méghozzá farkastörvények szerint.

Ehhez persze kellett, hogyne kellett volna, hogy a Művész Színházban durva hibákat kövessenek el. Mert amíg ez nem történt meg - pontosabban nem tört ki a botrány -, addig az ellenérzések, utálatok, érdek- és egzisztenciaféltések *kinyilvánítására* nem volt apropó. Mert a színházat sokan utálták már az első pillanatban; akik jelen voltak az első bemutatón, emlékezhetnek arra a jeges elutasításra, amely az előadást *megelőzte.*

És azután is: ez a színház „csípte" a szakma egy részének - nagy részének? hangadóinak? - a szemét. A megszületés körülményei, a magas gázsikról terjengő hírek, a sprőd modoráról és besorozhatatlan természetéről is híres Schwajda György, a sztárok összegyülekezésére épült koncepció meg alighanem még számos - kitalálható és kitalálhatatlan - „ok" miatt már akkor vehemens ellenérzések vezettek sokakat, amikor ez a színház színpadon még meg sem bukhatott.

És előtte, mára létrejötte előtt is kaján ellendrukk övezte; nem mintha annyira sajnálták volna a Sopronba mentett Mikót és az Arizonát - még az együttérzés is eltűnt akkor, amikor Mikóéknak sikerült politikai színezéket kenni erre az ügyre - ha ugyan emlékeznek még arra az MDF-es fővárosi atyára, aki Törőcsik diplomáját követelte.

Az önkormányzat akkoriban jószándékú volt, és ügyetlen; akarta a Művész Színházat, de érezte, hogy ennek komoly gazdasági-anyagi gátjai vannak. Marsall Miklós alpolgármester igazán nagyon akarta - tehát meglett. És józan szakmabeli nem is mondhatta akkor, hogyne legyen.

A kritika nagyokat vágott a Művész első évad jára - nagyobbakat talán, mint - elsőévados színház lévén - érdemelte volna; egynémely kritikus ab ovo rühellte az egészet, meg hát az sem volt kifogástalan, amit a színház a színpadra letett.

A pénzügyi botrány - melyet a sajtó úgy dagasztott, hogy bármely kánikulai uborkaszezonnak dícséretére válik - kirobbanásakor az önkormányzat eleresztette a gyeplőt. Pénze nem lévén, nem tussolhatta el az egészet; sőt, a szakma egészére kiterjedő strukturális átszervezés egyre égetőbb szükségessége miatt afféle katalizátornak is vélhette kezdetben ezt az ügyet. Amely - rávilágítván a többi színház nyomorúságos helyzetére is - kiváltja és fel is pörgeti majd a szakma elvárható aktivitását ebben a kérdésben. Hiszen nem hagyhatják, nem engedhetik, hogy kiskorú társuk kimúljon, és ezzel ..néma cinkossá" tegye őket.

A főváros illetékesei ezen a ponton rosszul számoltak. Se tér, se alkalom itt most arra, hogy az egyéb motivációkat is kifejtsem - az elmúlt választások eredményének hatása némely tisztségviselők egyéni politikai álmaira, ambícióira, reményeire, illetve a közelgő önkormányzati választások előtt felmutatható kollektív bizonyítvány minősége -; a színházak, pontosabban vezetőik másként reagáltak. Csöppet sem óhajtották, hogy az ő bőrükre - értsd: az ő pénzükből, pontosabban az általuk is megkapható pénzből - mentse meg az önkormányzata Művészt, de még csak szolidárisnak sem óhajtottak lenni Törőcsik Marival, hanem hüvelykujjukkal lefelé mutattak. Azok is, akik jó, támogatandó és látogatott színházat vezetnek, azok is, akik hol jó, hol kevésbé jó, de mindenképpen eltartandó pici színházat vezetnek, meg azok is, akiktől házbért kellene kapnia az önkormányzatnak, ahelyett, hogy pénzt ad nekik olyan darabokhoz, melyekből másutt producerek meggazdagodnak.

Szóval, amikor összegyűlt az istenek (színházigazgatók) tanácsa, és elpáholta Törőcsiket, Székely Gáboron kívül nem szólt az eljárás ellen senki. (Ő a kivétel.) Volt, aki hallgatott, de miután elhangzott a legelső hozzászólás, melyben a hozzászóló - mint szokta - máris összefoglalta a végeredményt (lefelé mutató hüvelykujj), e hallgatása vezérszónokkal, Kerényi Imrével való egyetértésnek is feltűnhetett, holott lehet, hogy szimpla félénkség volt. (Nem tételezem fel, hogy voltak olyan színigazgatók, akiknek egyszerűen nem volt véleménye.)

A Művész Színházat Törőcsik lemondása árán - melyhez alighanem a szakma ellenséges közönye (ez már eufemizmus) is éppúgy hozzájárult, mint a fővárossal való alku - kis ideig nem kell még bezárni; s ha a magyar malmokat nézzük, addig majdcsak őrölnek valamit. Széles körű szerkezeti átalakításról azóta sem esik érdemi szó, az. esetleges átszervezés következményeitől leginkább félő színházvezetők igen vegyes képességű tagokból álló erős lobbikba tömörülnek (ez önmagában is érdekes: a saját színházukban kiváló minőségérzékről gyakorta tanúbizonyságot tévő igazgató-rendezők effajta szervezkedésekben cseppet sem kényesek minőségérzékükre, s esetenként fölébük növő famulusnak fogadnak el olyan kollégát, akit nemhogy rendezni, de még az előcsarnokba is alig engednének be a saját színházukban). Ezt persze nem művészetnek, hanem stratégiai-taktikai meg-fontolásnak hívják.

Ez eddig morálisan elégtelen, de szakmailag sem jobba helyzet. Az öröklött szerkezet kanonizált értékeihez (az állandó társulathoz, a repertoárjátszáshoz) való ragaszkodás szent szlogenné emelkedett, s *unisono* dalolja a színigazgatói kar. Eszembe sem jut valamennyiüket azzal vádolni, hogy a magyar színházművészet nevében saját színházát, sőt, saját színháza nevében a saját íróasztalát félti. Csak azt állítom, hogy rosszul politizálnak azok, akik valóban eltartandó, támogatandó repertoárszínházat vezetnek, és egy demagóg szakmai egység nevében mindenkinek azt követelik, ami csak keveseknek juthat. H szen ha történne végre valami, például az az ésszerűnek látszó fordulat, hogy az állam és a főváros néhány színház finanszírozásából részlegesen, lépésről lépésre kivonulna, akkor lehetne újraosztani a pénzt, mert lenne. De ha a látszólag osztatlan szakma (mely valós érdekei alapján természetesen megosztott) továbbra is tartja magát ehhez a destrukción alapuló „egységhez", és legfeljebb kolumnás cikkekben közzétett verbális akrobatamutatványok formájában hallatja hangját, akkor valóban nem marad más, mint a lassú döglődés, az örökös siránkozás és a Művésznek esetleg juttatható húszmillió fölötti, gyatrán álcázott irigykedés.

Elnéztem az elegáns premiertársaságot az Új Színház nyitóelőadásán. Jó hangulat volt - vagy csak én nem vettem volna észre valamit? Azt, mondjuk, hogy - bár az öreg hölgy zsebe majdnem üres - III családja már költi a fejpénzt?

Csáki Judit

BÉRCZES LÁSZLÓ

SZENTIVÁNÉJI VALÓSÁG

SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Pukk (igy, két k-val) koszlott cekkerébe hajítja a virágot. Később ugyanide gyömöszköli be a Tompor Miklósról lecibált szamárfejet.

A szatyor mélyén talán ott hever tíz deka parizer és egy-két zacskós tej is. Ha belefér. A Katona József Színház idei első bemutatójába, Gothár Péter rendezésébe mindenesetre beleférne. Ami nem jelenti azt, hogy az előadásba bármi beleférne. Ez *a bármi* általában érvényes, de egyetlen konkrét esetben sem az. Legalábbis ha valamelyest átgondolt produkcióról van szó. Itt most erről van szó. Az imént idézett pillanatok tér- és időbeli meghosszabbításai kijelölik azokat a koordinátákat, amelyeken belül már valóban bármi elképzelhető ebben a Szenti*vánéji* álomban. A cekkert egy ballonkabátos lény hozza be, ez a kabát és olykor egyebek lógnak rajta nemtörődöm-kapkodós szakadtsággal, hasonlóképpen a takarás turkálójában összeszedett ingekhez, trikókhoz, nyakkendőkhöz, ócska cipőkhöz, miközben a tojásból kibújva vagy fészkekből tojásokat csenve a fejtetőre ragad egy-két tollpihe (azokat a bizonyos koordinátákat követve, azokat jól meg is erősítve Berzsenyi Krisztina m. v., ajelmeztervező itt volt igazán elemében). Megjegyzem, ezt a titokzatos virágot Nádásdy Ádám ezen alkalomból készített fordításában egyszerűen csak pipacsnak nevezi (Shakespeare-nél Love-in-idleness-nek hívják ezt a lányok, amire Arany János lányai azt ondják: égő szerelem), és nála Oberon egy másik *fűvel* tudja eloldani a varázsból Titániát. *(A franc*ba, mondja a Katona színpadán Heléna, akit elébb Demetrius azért szidott, mert folyton utána *nyomult.)*

Célom az, hogy az előadásról írjak, ezért említem a fordítást - és e kijelentés, még ha fölöttébb nyakatekert módon is, de Nádasdy Ádám új fordításának dicsérete lenne. Csak pipacsot nem a minősítés mián írtam. Egyszerűen egy alapszócskát választottam a produkció érvényességi tartományából, minthogy számomra az érvényesülő rendezői-színészi szemléletet ez a csak hordozta - annak minden pozitív (és nem ritkán negatív) következményével:

Oberon még alig szólal meg, Titánia már rántja is le cipellőjét, hogy társához hajítsa azt - igaz, Oberon szavaiban nincs sok köszönet. Következő megjelenésekor a tündérek királynője igen-igen részeg, csak tündéri segédlettel tud bezuhanni ágyába - de hisz miért is ne, az elmúlt időben magányosan és valószínűleg dühödten mulatott. Részegen nótázik Pukk is, amikor az athéni ifjút keresi, de hogyan is másként hangozhatnának el e szavak: „Én az erdőt *végigj*ártam..."(illetve megrészegült személy számára tökéletesen fogalmazott Shakespeare-Nádasdy, szóval erre céloztam az imént: előadás és fordítás kivételes egységben valósulnak meg, és idézik azt az időt, amikor a szerző közvetlenül segédkezett a produkció életre keltésében) - Pukk mámora megint csak érthető, mesteregazdája-szerelme-barátja (e kérdésre szánni kell majd még egy rövidke bekezdést) maga adta kezébe a részegítő füvet. Pukk különben néha karórájára néz, és csúzlival noszogatja a szerelmeseket (kik közül Lysander a szavakat kicsi jegyzetfüzetéből kilesve tud csak együtt verselni a többiekkel). A mesteremberekkel nem érdemes példálózni, velük maga Shakespeare - sőt Arany is! - csak a földön jár, mindenesetre Vinkli asztalos kopottkék atlétájából és mackónadrágjából logikusan következik, hogy a tündérvilágot oly nagy „obszcenikával" élvező szamár-Tompor után lapáttal és seprűvel jár egy tündér, és ugyanebből következik (no meg például Kórász Róbert szürkéskék öltönyéből és kisuvickolt cipőjéből stb.), hogy a bergamaszk-csárdásnál egy láda kőbányait löknek oda az athéni-csepeli amatőr szín ját-szóknak, miközben Tompor aláikszeli az átvételi elismervényt és elteszi a borítékot.

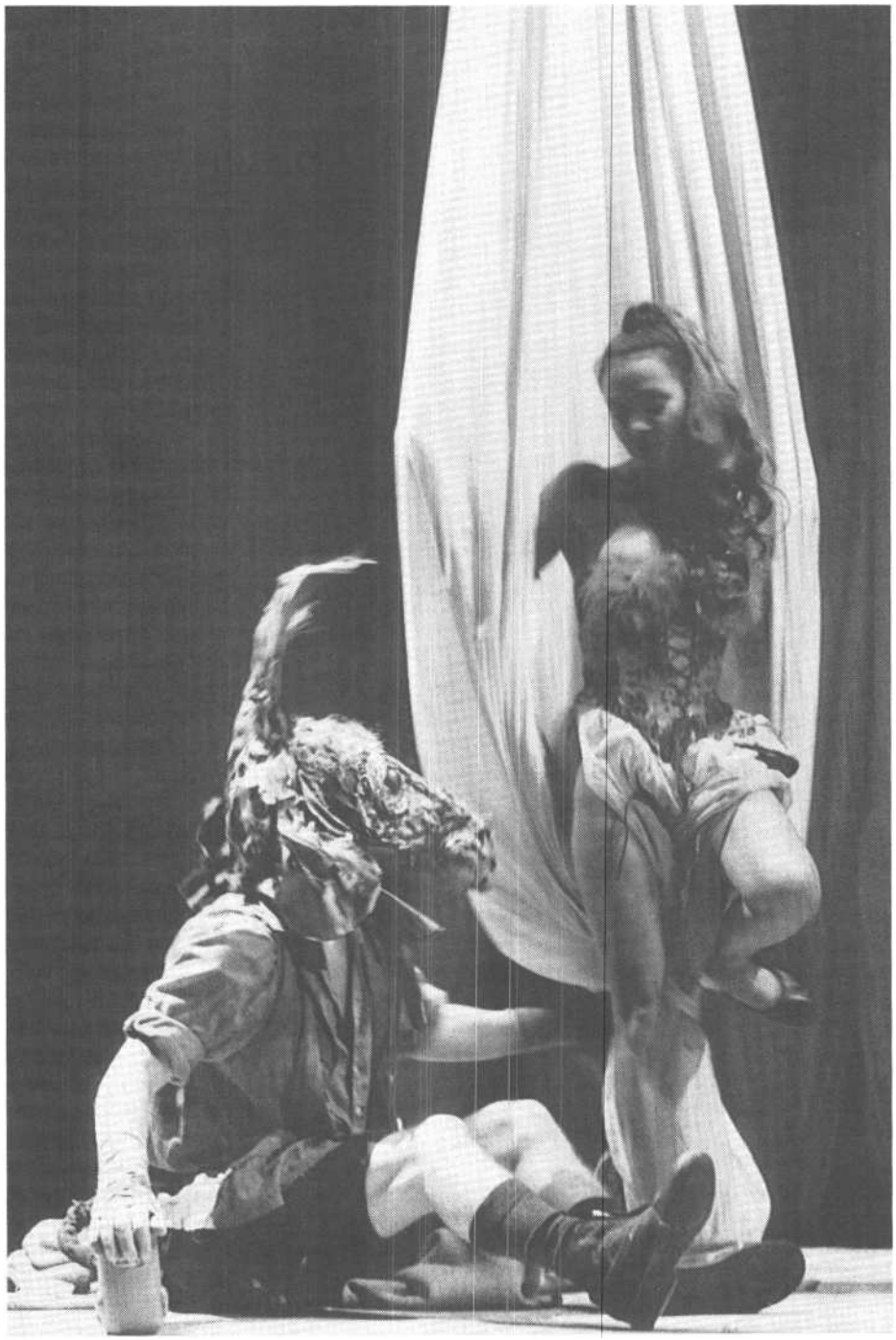
A felsorolás folytatható, mindvégig erről a csakról van szó. Demetrius gőgös dühében a földre köp a fejedelem palotájában, később aztán fájdalmas pofával markolássza lábaközét, ahová Hermiától kapott egy rúgást, utóbbi nagyokat nyerít a mesteremberek színjátékán, akik közül Vinkli egészséges böfögéssel nyugtázza a leküldött ital megérkezését... Mi is hát ez a csak: ez a hétköznapiság, a realitás, a közönséges-megfogható valóság, szóval mindaz, ami mögött vágyaink, emlékeink, álmaink rejtőznek - illetve ugyanilyen érvényességgel: mindaz, ami megfogalmazott, megfestett, megálmodott illúzióvilágunk mögött valójában rejlik. Ennyi. Kevés ez, vagy éppen elég? Ha számon kérjük a Shakespeare-ben rejlő gazdagságot - vagy azt, amit beleképzelünk? mindegy, mert beleképzelhető, és a létrehozók dolga éppen ez: beleképzelni a belőlük fakadóan lehetségest -, akkor talán kevésnek találjuk, ami született. Ha beérjük a *Szentivánéji* álomból kihasított szelet sajátos ízeivel, ha figyelmünket nem a levágott testrészek sajgó hiányára, hanem a meg-lévők működésére összpontosítjuk, akkor elégedettek lehetünk.

Szerény tapasztalataim alapján megkockáztatom, hogy az általam ismert személyek közül senki nem látta (és fejezte ki!) a világot s benne az embert Shakespeare-nél gazdagabban, sokszínűbben, teljesebben. Ha ehhez hozzáteszem, hogy a *Szentivánéji álom* egyik legösszetettebb darabja, akkor nem fér ahhoz kétség, hogy a drámát színpadra állítók részsikerek esetén is kivételes titkokkal, rejtelmekkel találkozhatnak még akkor is, ha a nyers, brutális és mulatságos hétköznapok rovására elvesznek az álmok sűrűjében vagy éppenséggel ennek - mint esetünkben is - pont a fordítottja történik. Ha bármelyik oldalon új színek csillannak meg, már jól jártunk, még akkor is, ha magunkban olyan tökéletes arányokról álmodunk is, amelyeket tulajdonképpen maga a stratfordi mester sem valósított meg. (Két alapkérdés például: mit lehet kez-

Pukk: *Csákányi Eszter*

deni Théseus és Hippolyta finoman szólva is elnagyoltan ábrázolt párosával - legalábbis ha nem vonjuk össze őket Oberon és Titánia kettősével; hogy lehet az ötödik felvonás álmot és realitást ötvöző, lezáró szintézisét létrehozni, ha a felvonás szinte azonos a mesteremberek színielőadásával, főleg akkor, ha a fejedelmi közönségnek juttatott mondatok értéke - a fordító személyétől függetlenül - jóval kisebb, mint bármelyik mester bármelyik lehetséges gesztusa?)

A „csak" tehát arra vonatkozik, hogy Gothár Péter és alkotótársai álomfoszlányokkal édesített nyers valóságot állítanak a Katona színpadára. Az álomvilágot hivatott jelezni a díszlet (Ágh Márton m. v., Gothár Péter, Szabolcs János m. v.). Kétoldalt lelógó fehér vászonzsákok erdeje szűkíti a teret, melyből hátul, középen egy ágakat, indákat idéző, ívek övezte folyosó-ösvény kanyarodik elénk. Az ívek kifeszülnek-kilazulnak, a zsákok némelyike valamelyik szereplőt elrejtve-elrepítve olykor keresztben átszeli a teret. Kellő távolságból a folyosó mint titokzatos, sötét bugyor ásít felénk (ezt a tévében bejátszott részletből tudom - a nézőtérről ez kevésbé tűnt kiismerhetőnek). A látvány így is szép, de ez a merev konstrukció szinte minden jelenetet kidob a színpad elejére. Megvalósítják az „édes komédiát", amiről Tompor Miklós beszél is a darabban. Gothár rendezése nem feledkezik meg az álmokról, ám ezt az éteri világot a komédia egészébe ritkán szervesülő alkalmi ötletek jelzik: Oberon megjelenésére a kifelé igyekvő Heléna megtorpan és értetlen-bambán bámul a semmibe, majd ugyanez történik Demetriusszal, amikor Pukk megáll mellette. Később. Théseus palotájában a manó elcsen egy mondatot Philostratustól, amikor azaz esti szórakozási lehetőségeket ecseteli („...én nem ajánlom, megnéztem előre, és nincsen semmi, semmi veleje..."). Logikus, kiváló megoldás, hiszen mi is úgy tudjuk, Tetőfiék próbáját csak Pukk látta, másfelől ez újabb lehetőség arra, hogy a jelenlévők valami huncut angyal átrepülését gyanítva égi hangot halljanak, és elálmélkodjanak egy pillanatra. De egyetlen pillanat nem oldhat meg egy felvonásnyi problémát. A hiányérzet másik oka a féloldalas kapcsolatokban keresendő. Drága, bölcs, öreg barátom szokta mondani: „Fiacskám, a szerelem csak egy vegyi folyamat!" Gothár bizonyára egyetért e mondat valószínűsíthető igazságával. Ámde okozzák azt láthatatlan, ízlelhetetlen, titkos virágnedvek vagy a csillagok titokzatos együttállása, az illúziók szerelemnek nevezett öncsaló világa mégiscsak meg-megszületik az emberben. Ez pedig nemcsak kettőslátást okozó részegséget és duzzadó ereket eredményez, hanem úgynevezett érzelmeket is. De ezek a fiatalok inkább csak birtoklási vágyukat juttatják kifejezésre, finomabb eszközökkel nemigen élnek. Magyarázhatjuk ezt az



Stohl András *(Tompor Miklós)* és Pap *Vera (Titánia)*

éretlen csikók türelmetlen nyargalásával, de hát idősebb sorstársaik is ugyanezt produkálják, igaz, lassúbb változatban. Ötleteknek nem vagyunk híján: az első jelenetben Lysander az asztal tetejére pattan, majd ott üzekednek Hermiával, később Heléna csúszik-mászik fel, hogy elérje őket- ám mindenütt kilóg az instrukció lába, azaz cselekedeteiket nem a helyzet, hanem a színészi fegyelem diktálja. Titánia ugyan eljut Obe'on karjaiig, és dolgoznak ám nagyon a tekintetek (miközben a tündérkirály a tündérkirálynő ruhája alá nyúlna), de mindez csak azért, hogy a gyerek említésekor annál nagyobb lendülettel taszíthassák el egymást. Pukk és Oberon viszonyát illetőleg külön bekezdést ígértem, de önkritikát gyakorolva beérem egyetlen mondattal: számomra nem derült ki kapcsolatuk milyensége. Pukk engedelmes, de: 1. rettenetesen be-

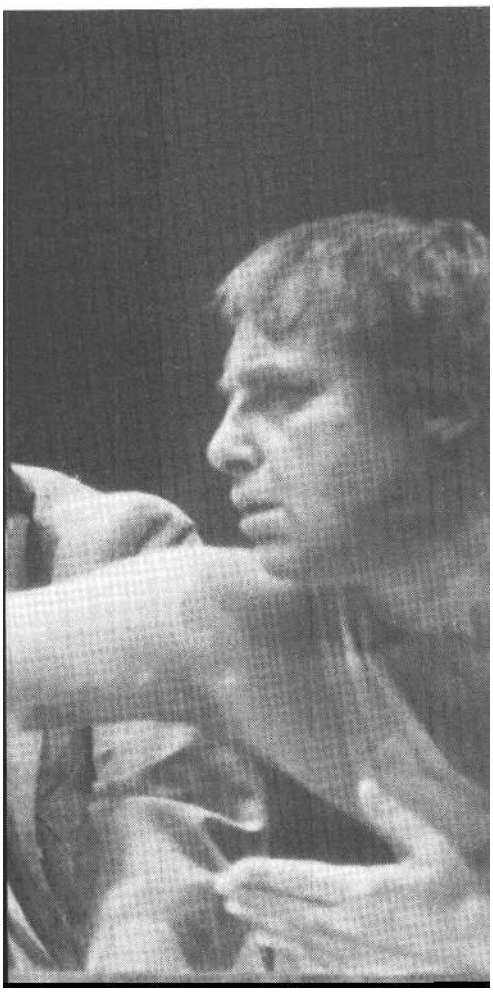
A mesteremberek

lefáradt, beleunt mára szolgálatba; 2. nagyon fél urától; 3. csak mert reménytelenül szerelmes bele; 4. a fásult bölcs mesterek kopott művészetével ő irányít mindent.

E szentiványéji (vagy nappali?) valóságban a színészi alakítások minőségét is az határozza meg, kinek mennyi ébrenlétet ad a szöveg. Azok, akik álom és valóság mezsgyéjén kóborolnak, akkor mozognak otthonosabban, ami-kor az utóbbi területére lépnek. Pap Verának (Titánia) jólesik, hogy a takarásban felönthet a garatra, kapatos tündérként mindenképpen izgalmasabb jelenség. Aztán még egy nagyszerű nosztalgiaszaltót is bemutat, felidézve sok évvel ezelőtti, Gothárral közös munkáját (Caragiale: *Farsang).* Máté Gáborról itt csak annyi állapítható meg: egyike legszebben beszélő színészeinknek. De e kijelentést most nem csak dicséretnek szántam.

Pukk: Csákányi Eszter. Az előadás végén szakadt, pecsétes frakkjában, melynek fecskefarka felsepri a színpadot, évszázadok örömével és terhével, mindig újra megszülető naivitásával és génekbe rejtett bölcsességével ott áll előttünk a Művész (közben szól Orbán György Nino Rotát idéző zenéje - csakúgy, mint a felütésnél, ezért a befejezésből visszanézve érthetetlen, miért nem találkozunk ezzel a művészszel a kezdet kezdetén). Sancho Panza, Sganarelle és Pozzo shakespeare-i őse áll ott szomorú méltósággal. Ő az örök csicskás, aki mindig szolgál. Szolgál, pedig többet tud nálunk. Ezért fáradt és kelletlen, unott és fásult. De robotol, melózik, mert vágyja a társaságot, simogatásra váró árvaként riadtan kapaszkodik belénk és gazdájába, Oberonba. Színész. Részt akar venni ebben az életnek nevezett játékban, de maga is tudja, nem teheti, hisz titkok tudója ő. Ismeri az álmokat, ébren közlekedik bennük. Vágy és tudás kettősége adja Csákányi nagyszerű alakításának kulcsát. Szomorú gyermekként húzza-vonja szatyrait, bőröndjeit, örök költözőként mindig velünk marad.

Az athéni ifjak esetében az a feladat, hogy egyfelől tökéletesen összekeverhetőek legyenek (hiszen erről szól a darab), másfelől a szerelmesek általános sémájába zárva se veszítsék el személyiségüket. Ezt mind a négy színész megvalósítja. (Az előadásról általában megállapítható, hogy miközben a kapcsolatok kibontása elnagyolt, a színészek többsége aprólékosan kidolgozott, remek karaktereket állít színpadra.) Rajkai Zoltán (Lysander) egy tömbből faragott, egyszerű gondolkodású fickót alakít, ő az, aki az iskolában igyekezett, ezért aztán mindenből megkapta az elégségest - kivéve a testnevelést, amiből dicséretes ötössel végzett. Dévai Balázs (Demetrius) viszont minden bizonnyal felmentett volt, de ezt és egyéb gátlásait túlmozgásos aktivitással kompenzálja, nyegle kamaszként adja a nagyfiút, aki most keresi azokat a pózokat, amelyektől később majd szabadulnia kellene. Kettejük frenetikus hatású összecsapása is a kamaszok köztes helyzetéről szól: mint a szarvasok ugranak egymásnak többször is - ám csak a homlokuk csattan oly nagyot, hiszen még sem valóságos, sem jelképes szarvuk nem nőtt ki. Kiss Eszter heves vérű Hermiaként olyan, mint akinek fenekén még a tojáshéj, ám a megfelelő pillanatban ösztönösen előbújik belőle a Nő: az ágaskodó Demetrius közeledését próbálja elhárítani, és közben kibontja haját, megrázza szőke



datát harsányan elzengi, ripacsként harsog, ám minden mondat végét kérdésbe kanyarítja, hiszen a legnagyobb hangerő mögött is ott bújik Lavór Tamás bádogos civil rettegése. Afőiskoláról frissen kikerült Molnár László szabója ajóember. Arcán derűs-ütődött mosollyal mindent elfogad, ő nem akar főszerepet, de éppenséggel játszhat, ezen ne múljon. Ő a rendes vidéki rokon, aki nem tör ránk, nem beszél sokat, csak megáll a ajtóban, „már megyek is", mondja ízes tájszólással, de mi betessékeljük, mert olyan *rendes egy ember,* és különben is, várhatóan megjavítja majd a vécétartályt és felteszi a polcokat, és cserébe nem kér semmit, legfeljebb, hogy itthagyhasson nekünk egy szürkéskék öltönyt. Sipák Ferenc fújtatójavító maga az élő szerencsétlenség. Amúgy biztosan jól fújtat, de olyankor nem ezt a kinőtt zakót viseli és karjait sem szorítja könyékben meghajlítva a testéhez mintegy önmagába kapaszkodva, ám itt most zavarában kicsi harapófogóját csattogtatja sűrűn, ezzel bátorítja magát. Lengyel Ferenc nem a szerep kínálta olcsó humort keresi Thisbeként, hanem szégyenlős átéléssel lép az összetákolt színpadra, hogy Sipák Ferenc maga is elcsodálkozik: csak nem igazi színész és igazi leány lett

Csákányi Eszter, Pap Vera és Máté Gábor (Oberon) (Koncz Zsuzsa felvételei)

sörényét, öleli a másikat, és persze elhaló hangon azt mondja: nem. Bertalan Ágnes Helénája semmit nem ért. Tágra nyitott szemmel bámul a világra, „beleszalad" az életbe, aztán már benne van, megtörténnek vele a dolgok, de hogy mik, arról fogalma sincs. Ezért zuhan bele mindig veszélyes helyzetekbe, pedig mindentől rettenetesen fél. Mint vaksötétben a falakat nem érzékelő ember, két karját hosszan előre nyújtva tapogatózik a világban.

A mesterembereknél érvényesül leginkább az előadás „csak"-szemlélete. Nagyon finom és egyszerű eszközökkel ábrázolt, szeretnivaló embereket látunk. Kaptak-vállaltak egy feladatot, amit- maguk is sejtik- képtelenek jól, legalábbis az elvárások szerint teljesíteni. Ezért görcsösek, ügyefogyottak, gátlásosak. De azt is tudják, hogy életükben eljött az a pillanat, az az egy, amikor hírül adhatják a világnak, hogy ők is vannak, élnek. *Itt* és *itt él egy bizonyos Tető fi Péter nevű ács,* csak *ennyi.* Tetőfiként Kaszás Gergő túlságosan is visszafogott, de ennek magyarázata az lehet, hogy Vajda László helyett ugrott be a szerepbe. Horváth József a második részben, Falként találja meg a hangot: minden mon-

egyik pillanatról a másikra? Nála már csak Vinkli, a majdani Oroszlán fél jobban. Hollósi Frigyes nagyszerű alakítással tér vissza régi színházába. Vinkli mindig elkésik. Ócska papucsában becsoszog, és ahelyett, hogy úgymond elvegyülne észrevétlen, megáll középen, amitől persze még inkább kétségbeesik. Örökös elkéséseire is fény derül: véges képességekkel, de végtelen akarással mindig nagyon meg akar felelni, ezért aztán állandóan belefeledkezik a gyakorlásba. Hogy az a bőgés úgy istenigazából sikerüljön! Ha már szavakra kerül a sor - legyen az akár saját nevének kimondása -, megáll az ész, és Vinkli térdét csapkodja, hátha azzal agyát is mozdulásra késztetheti. Nagy sikerekre nemigen pályázhat, de valószínű, ő a kevéssel is beéri majd.

A végére hagytam az előadás „ütőkártyáját", Stohl Andrást. Először láttam Tompor (Zuboly) igazi átlényegülését szamárrá. Mások általában beérik a szamárfej felvételével (egyébként a maszk is remek, hasonlóképpen a tündérek „dupla arcaihoz" - mindez Dobai Csaba és Egyed Tamás érdeme), Stohl viszont minden porcikájában és „megszólalásában" igazi szamár. Ez nem pusztán ügyesség kérdése; ezúttal megvalósulhat az, ami a jelenet lényege: Titánia valóban egy állattal szeretkezik. Eleinte kicsit csalódottan szemléltem Tompor vidám és könnyed ébredését, ami a szembesülés pillanata lehetne - ám ezt a színész és a rendező későbbre tartogatja. Így születik meg az előadás legszebb pillanata: kiderül, Tomport nem véletlenül dicsérik társai, ő valóban színész. Erre ő is akkor döbben rá, amikor a deszkákra lép. Itt nem a varázslat, hanem a színház segít, Tomporból Pyramus lesz. Színészi átlényegülés ez, amit kétségbeesett katarzissal él meg a takács: mi történik velem? - kérdezi Stohl-Tompor tekintete. Ez az a pillanat, amikor Pukk a színész kardjára csempészi a Tompor álmából már ismert koszorút. Tompor néz előre, a semmibe, valahol máshol jár most, egy pillanatig nem számít a fejedelem, a később átvehető pénzes boríték, egy pillanatig mégiscsak megszületik az a szintézis, amelyben valóság és álom, élet és színház találkoznak. És most Tompor Miklós takács jó. Képzeljük boldognak Tompor Miklóst.

William Shakespeare: *Szentiványéji* álom *(Katona József* Színház)
Fordította: Nádasdy Ádám. *Díszlet:* Ágh Márton m. v., Gothár Péter, Szabolcs János m. v. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina m. v. Zene: Orbán György. Rendezőasszisztens: Malgot Eszter. *Rendezte:* Gothár Péter.
Szereplők: Benedek Miklós, Söptei Andrea, Rajkai Zoltán, Dévai Balázs, Kiss Eszter, Bertalan Ágnes, Ujlaky Dénes, Molnár Tamás, Máté Gábor, Pap Vera m. v., Illés Györgyi, Naszlady Éva, Nagy Mari m. v., Schramek Géza, Vajda László/Kaszás Gergő/Lukáts Andor, Stohl András, Lengyel Ferenc, Horváth József, Hollósi Frigyes, Molnár László, Csákányi Eszter.

SÁNDOR L. ISTVÁN

JÁTÉKAINK

CARLO GOLDONI: A KÁVEHÁZ

kávéház legutóbbi két bemutatója hasonlóan közelített Goldonihoz. Mind a Komédi Franc Ez? előadása, mind a kaposvári színház bemutatója alapanyagnak tekintette a darabot: apróbb módosításokkal megtartotta ugyan a történetét, de átírta nyelvét, átértelmezte figuráit. (A Komédi Franc Ez? lényegében Goldoni-variációt játszik, Kaposvárott viszont olyan mérvűek a szövegváltoztatások, hogy már-már új darabról lehet beszélni.) A társulatok önmagukra alkalmazták a szöveget, s így napjainkra vonatkoztatták a darabban foglaltakat. Nem a 18. századi komédia eljátszásának lehetőségeit keresték, hanem az önértelmezés alkalmát találták meg a játékban. (Ebből adódóan mindkét előadás - számos korabeli jelzést meghagyva - a mába helyezte át a komédiát.) Leginkább az előadások nyelvhasználata jelzi, hogy a darab másfajta özegbe került. Mindkét társulat szabadon kezeli, poénok sokaságával dúsítja fel Goldoni nyelvi humorban viszonylag szegényes szövegét: faviccek, kényszeredett szójátékok hangoznak el, „beszólások", „benyögések", öncélú, fanyar nyelvi játékok uralják az előadásokat. Napjaink nyelvhasználati módjára ismerni mindebben: röpködnek a szavak, de minden, ami elhangzik, rendkívül esetleges és alkalmi. A beszéd nem a kapcsolatok fenntartásának eszköze, az egymáshoz, illetve a valósághoz való viszony meghatározásának forrása. Inkább csak önmagáért való élvezet vagy önmaga értelmében kételkedő időtöltés.

Ez az a pont, ahol „nyelvszemléletében" (is) elkülöníthető egymástól a két bemutató. A Komédi Franc Ez? előadásának ötletszerű utalásokat, ki-szólásokat csapongva halmozó, abszurdba hajló nyelvi humora nekiszabadult játékosságot érzékeltet. A kaposvári előadást ezzel szemben kesernyés irónia jellemzi: az állandóan záporozó szóviccek, a bizarr szóképek, a „cikizős" közbeszólások, a szavak, szólások kifordításai, kifacsarásai mindent átható kételkedésről adnak látleletet. A nyelv folytonosan önmagát kérdőjelezi meg. Beszél mindenki, anélkül, hogy bárki bármi hitelt tulajdonítana a szavaknak. Mert mindenki kétkedve figyeli önmagát s a másikat, s egyszersmind azt a nyelvet is, amit inkább csak elhasznál semmint használ. A szereplők az események hitetlen résztvevői vagy kéretlen tanúi. Minden csak játék, anélkül hogy bárkinek bármi öröme telne benne.

Serf Egyed és Ottlik Ádám a kaposvári előadásban

Bár azonos az alapállás, hasonló a közelítésmód, jellegükben, kicsengésükben mégis igencsak különböző előadások születtek. A játszók ugyanis eltérő módon emelték be saját világukat a játékba.

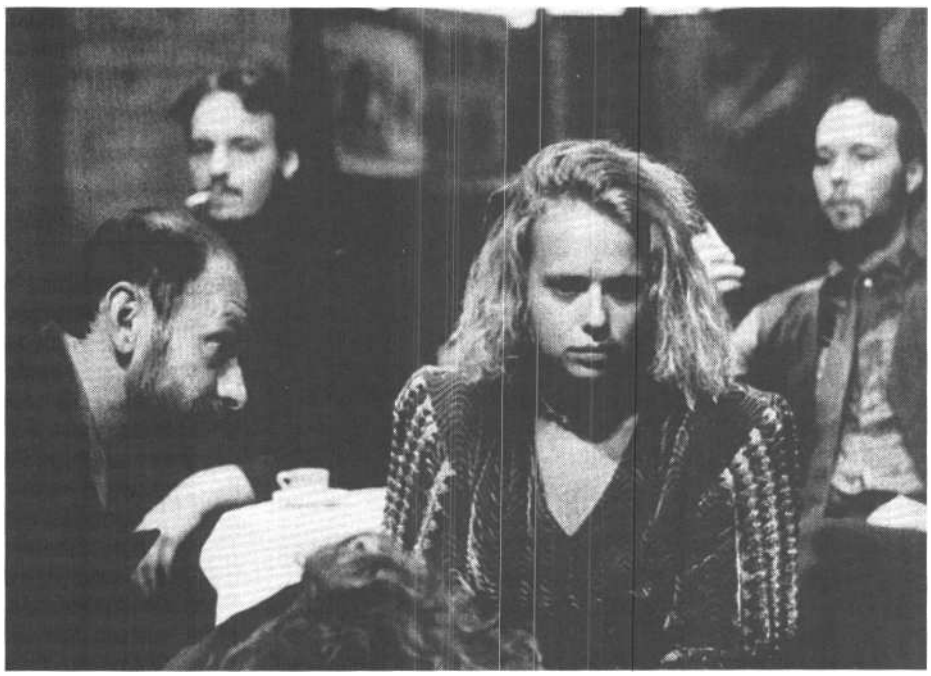
Hangulatos udvaron

A Komédi Franc Ez? bemutatója egy baráti alapon szerveződő alkalmi színtársulat önfeledt játékkedvét érzékelteti. Az előadás maga is elsősorban szerepjátékokra épül. A színészek egyazon produkció keretein belül többféle szerepben is kipróbálják magukat, s igencsak eltérő jellegű figurákat jelenítenek meg. (Új szerepeket is kreálnak, hogy mindenkinek jusson elég feladat. Többen ellenkező nemű szereplők eljátszására is vállalkoznak.) Az előadás tehát (egyfajta színészi erőpróbaként) a folytonos alakváltások izgalmát (is) kínálja: a játszók különféle szerepeiket gyakori átöltözésekkel, gesztus- és hangnemváltozásokkal jelzik. (Az erőteljes jelzésekkel élő játékmód kétségtelen dinamizmust visz az előadásba.)

A színházi „csiki-csukit" erősíti fel a tér is. Az Óbudai Társaskör hangulatos udvarának minden ajtaja és ablaka szerepet kap a játékban: gyakran megesik, hogy ugyanaz a színész néhány pillanat múlva egészen más helyen (és egészen más szerepben) lép elő, mint ahol az imént eltűnt. Ez a kiszámított kiismerhetetlenség a darab cselekménybonyolításának váratlan, véletlenszerű elemeit erősíti fel. Mindez a félreértésekre épülő komédia technikájának megerősítését, meghosszabbítását jelenti. Ama divatos abszurd humort idézi számos áthallás, groteszk játékötlet. (Placida elénekel a Hairből egy bánatos dalt, s énekét épp a borbély kommentálja; kiürül a színpad, amikor kezdődik a Dallas; a Columbóra emlékeztető rendőrfelügyelő emberei kommandósként rontanak be a kávéházba stb.)

A közelítésmódból adódik, hogy az előadásban némileg idézőjelbe kerülnek Goldoni jellemvígjátékának figurái. Megjelenítésükhöz, színpadi életük megteremtéséhez szellemes játékötleteket találnak a Komédi Franc Ez? színészei, jellemzésükre azonban már kevesebb gondot fordítanak. Nem akarják megfejteni az életüket, inkább csak eljátszadoznak a lehetőséggel, hogy belebújnak a bőrükbe.

Nem tudjuk meg, hogy miért tölti minden idejét a kártyaszalonban Eugenio. Kínos kötöttségek elől menekül-e, vagy a kötelességekről mit sem tudó szenvedély űzi? Mertz Tibor ártatlan vétkest játszik, aki nem gondol a következményekre, amikor választ, s nem vet számot az eredménnyel, amikor veszít. Csélcsapsága naivitás, meggondolatlansága önfeledtség. Kiismerhetetlen marad az álruhás Flaminio jelleme is.



Gyuricza István *(Don Marzio)* és Csapó *Virág (Vittoria) Kaposváron (Simara* fotó)

Cserna Antal elegáns nagyzolót, önmagát magabiztos gesztusokkal kipárnázó senkiházit játszik. Nem tudjuk hát meg azt sem, hogy miért hanyagolja a feleségét Eugenio, s miért hagyta el hitvesét Flaminio. Szalai Krisztina Vittoria és Placida szerepében ugyanannak a női szerencsét-lenségnek kétféle árnyalatát jelzi: az eltökéltnek mutatkozó bizonytalanságot és a rebbenékenynek tűnő eltökéltséget.

A kettős családi drámát az üzletemberek érzékeny rejtőzködésével figyeli a kávéház, illetve a játékterem tulajdonosa. Tóth József Ridolfója segítőkész újvállalkozónak látszik, de fokozatosan kiderül róla, hogy minden jóindulatú gesztusából maga is kellő hasznot húz. Felhőfi Kiss László üzletasszonya csupán konszolidált kiskereskedőnek tűnik, holott maga is agyafúrt csaló.

Don Marzio (Szerémi Zoltán) kirekesztettként figyeli az eseményeket. Senkihez semmi köze, senki nem becsüli semmire. A perifériára szorult ember nyomasztó helyzettudata arra kényszeríti őt, hogy a világ középpontjának hazudja magát: olyannak, aki mindent tud mindenről és mindenkiről. Ezért gyártja olyan gátlástalan önfeledtséggel hazugságait.

Tegyük még hozzá mindehhez: ahány szerep, annyiféle szerepfelfogás, játékstílus. Cserna elegáns darabossága, Mertz túlzó átszellemültsége, Szalai dinamikus magárautaltsága, Tóth civil bájú színészkedése, Felhőfi karikírozó játékkedve, Szerémi sötét lelki tájakat festő ripacsériája egyaránt lehetne az egész előadást szervező kiindulópont. A játék egészének stílusa azonban meghatározatlan maradt. Mindez csak azért kelt hiányérzetet a nézőben, mert a társulat előző Goldoni-bemutatójában (az előadás által is sokat hivatkozott Legyezőben) jóval egységesebb, kidolgozottabb játékstílust láthattunk. A túlzó gesztusokat, elrajzolt jelzéseket használó (két év előtti) produkció a komédiajátszás meg-újításának egyik lehetséges útját ígérte. A mos-tani Komédi Franz Ez?-bemutató kevesebbre vállalkozik ennél: a játék értelmében bízó önfeledt örömszínház csupán.

Süllyedő városban

A kaposvári előadás sem az egyéni sorsok kidolgozására helyezi a hangsúlyt. Mohácsi János egy kollektív létállapot megjelenítésére használ-ja fel Goldoni darabját. Ennek az előadásnak is jóval több szereplője van, mint amennyit a szerző megírt. Mohácsi színpadán mindig tele vendégekkel a kávéház. Kétes egzisztenciák, bizonytalan státusú figurák töltik itt unottan az idejüket. Ülnek, figyelnek, beszélnek. Kéretlen megjegyzésekkel, poénkodásokkal, fásult szóviccekkel kommentálják az eseményeket. Itt minden nyilvánosan történik: szerelmi kalamajkák, családi perpatvarok, üzletkötések, vállalkozók közti viszályok. Ebből is adódik, hogy a kaposvári stúdiószínház intim közegében nyoma sincs a bensősegességnek, az intimitásnak.

De a szereplők habitusából is ez következik. Egyikük sem sokat bíbelődik az érzelmekkel. Mintha alapindulataira csupaszodott volna le minden személyiség. Nincsenek morális gátjaik, és nincsenek illúzióik sem. Még önmagukkal

szemben sincsenek. Miért is ne engedhetnének meg maguknak bármit, ha nincs minek alapján különbséget tenni jó és rossz között? Mindent megtehetnek, mert minden tett egyformán értelmetlen. Elege is van mindenkinek önmagából és a másikból is, mert folyton ugyanazon unalomig ismert dolgokat ismételgetik - tettekben, szavakban egyaránt.

Az a kollektív közeg, amelyben a szereplők mozognak, hasonlóképp kiábrándult, mint ők maguk. Bárkit „kicikiznek" a többiek (mindenkihez van egy-egy rossz szavuk), de ítéleteik nem utalnak semmilyen mértékre, nem jelentenek viszonyítási pontot. (Ez a legújabb kori kórus nem a közösség értékevidenciáit, hanem közös értéknihilizmusát szólaltatja meg.) Senkinek sem kell hát szégyellnie magát a másik előtt semmiért.

Kelemen József Eugeniója játékosság híján lévő hazardőr, modortalan széptevő. Ez a dühödt balek esendő elszántsággal vállalkozik újabb és újabb, eleve kudarcra ítélt próbatételekre. Mint egy magáról mit sem tudó agresszív gyerek, szüntelenül kihívja önmaga ellen a sorsot. Tóth Géza Flaminiója gátlástalan hamiskártyás és bárdolatlan udvarló. A kártyában is, a nőknél is sikeresebb, mint ellenfele, mert minden cselekedete mélyén a tudatos (ön)csalót sejteni. A riadt Placida (Megyes Melinda) szorongva kergeti elbitorolt férjét, Lisaura (Lestyán Luca) kímélet-len önzéssel adja ki a férfi útját, amikor kiderül, hogy az csak saját verziója szerint nőtlen. Eugenio és felesége, Vittoria (Csapó Virág) is folyton tépi egymást. Már-már a kávéház rendszeres műsorszáma, ahogy anyázva egymásnak rontanak. Az intim kapcsolatokról az előadás végsőkig kiábrándult képet rajzol. Ebben az unottan kegyetlen, vadul őszinte világban a szerelem önző kíméletlenség, az összetartozás acsarkodó indulat, az egymásra találás időleges, illúziótlan fegyverszünet. (Mindjárt hányok! - kommentálja többször is az összeveszéseket, kibéküléseket a kávéházi törzsközönség.)

Az üzletemberek egy kaotikus világ viszonyaira építik vállalkozásaikat. Pandolfo és Ridolfo egyaránt a züllés haszonélvezője. A kártyaszalon tulajdonosa saját zsebére játszik, segédkezik a csalásokban is. (Emellett kábítószerrel is üzletel.) A kávéház tulajdonosa állandó alkalmazottakkal titkos bordélyt működtet a harmadik emeleten. Helyzetük hasonlósága ellenére is eltérő végleteket képviselnek ők ketten. A köztük kialakuló poláris ellentét fontos jelzése az előadásnak. Ridolfo (Lugosi György) alkalmazkodik ugyan a lehetőségekhez, szavaival azonban folyton cáfolni próbálja a romlottság jelenlétét. Mint egy kéretlen, kissé esetlen világi misszionárius folyton megjavítani, kibékíteni, jó útra téríteni akarja az embereket. Pandolfo (Csapó György) készségesen segédkezik ahhoz, hogy mindenki úgy rongálja az életét, ahogy csak kitelik tőle. Az előbbi magatartásnak azonban éppúgy nincs hitele a többiek szemében, mint ahogy az utóbbi viselkedésmód sem kelt indulatokat senkiben.

Ennek a cinikus, közönyös világnak emblematikus figurája Don Marzio. Különleges státusa van a városban, nem is annyira a külsőségek miatt (védelmi pénzt szed az üzlettulajdonosoktól, az elégtétel kiprovokálására mindig kész testőrök kísérik ezt a helyi maffiózót), hanem inkább azért, mert lenyűgöző magabiztossággal valósít meg egy hamisságában egyedül hiteles magatartásmódot. A kaposvári Don Marzio nem fecserészik felelőtlenül, mint Goldoni figurája, nem is frusztráltságából következően hazudozik, mint a Szerémi megformálta alak. Gyuricza István Don Marziója kiábrándult bölcsességgel méri fel a többiek romlottságát, s szellemes replikákban ad hangot annak az előítélettömegnek, rosszindulathalmaznak, amely mindannyiukban ott munkál. Kimondja azt, amit a többiek csak gondolnak. Filozófiai igényességgel művelt cinizmusa tekintélyt parancsoló.

A kaposvári előadásban fásult kocsmafilozófia keveredik morbid világvégeélménnyel. Ezt érzékelteti az előadás tere is: a mai tárgyakkal berendezett (majd egy hangsúlyos pillanatban szétvert) kávéház mögött egy kanális hídját sejteni. A háttérben jellegzetes velencei házak. Az Adria gyöngyszeme Mohácsi átiratában egyrészt egy őrült valóság jelképeként, másrészt egy süllyedő világ szimbólumaként jelenik meg. („Rohadt egy város. Itt az utcán mennek a hajók" - mondja Placida. „És az aszfaltban úsznak a halak" - replikázik rá Don Marzio. „Aztán jön majd a vén Adria, és elnyel mindent... hideg ha-lak suhannak majd Velence utcáin... hol lesz majd maga aztán, és hol lesznek ezek mind... se nyomorunk, se nyomunk sehol se..." - mondja más helyen Eugenio.)

Egy korhangulat erőteljes lenyomata tehát a kaposvári előadás. Mohácsi komoran ironikus, évődően dühödt állapotrajzának azonban most sincsenek árnyalatai: túlzottan egynemű hangulata van a produkciónak, némileg egyszínűek a szereplők is. Mindenki ugyanazon a nyelven beszél, ugyanúgy humorizál. Valójában mindenkinek ugyanaz a viszonya a valósághoz. A hasonló poénokból, nyelvi játékokból, a hasonló értelmű jelzésekből kevesebb hatásosabb lenne. A szigorú szerkesztés a (vélhetőleg rögtönzésekből született) szövegnek több mint a felét elhagyta volna. Ezzel együtt szórakoztatóan mély értelmű, fásultságában is energikus előadás született Kaposvárott. Úgy látszik, Goldoni manapság arra inspirálja a társulatokat, hogy önmagukra ismerjenek s magunkra ismertessenek. Ezért bizonyulhatott a Komédi Franc Ez? előadása a nyár egyik legigényesebben szórakoztató produkciójának, s ezért tűnik az ősz (s vélhetően az évad) egyik legfontosabb bemutatójának Mohácsi János rendezése.

Carlo Goldoni: *A kávéház* avagy a *legyező újra száguld (Komédi Franc Ez?)*
Színpadra állította és *játssza:* Bodor Johanna, Cserna Antal, Felhőfi Kiss László, Mertz Tibor, Szalai Krisztina, Szerémi Zoltán, Tóth József.

Carlo Goldoni: A kávéház (kaposvári Csíky *Gergely* Színház)
Szövegváltozat: Mohácsi János. *Zene:* Fuchs László. Mozgás: Lugosi György. Világítás: Bányai Tamás. Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez:* Szűcs Edit m. *v. Segédrendező:* Tombor Zsuzsa. *Rendező:* Mohácsi János. Szereplők: Lugosi György, Gyuricza István, Kelemen József, Tóth Géza, Megyes Melinda, Csapó Virág, Lestyán Luca, Csapó György, Pál Tibor, Bekes Sándor, Cseszárik László, Dénes Mariann, Ébl Helga, Fekete Kati, Gráf Csilla, Hornung Gábor, Kiss István, Le-cső Péter, Nagy Imre, Székely György, Szűcs Zoltán, Tóth Richárd, Utasi Csaba, Serf Egyed, Ottlik Adám.

TASNÁDI ISTVÁN

LÁTVÁNYDRAMATURGIA

PETER WEISS: MARAT/SADE

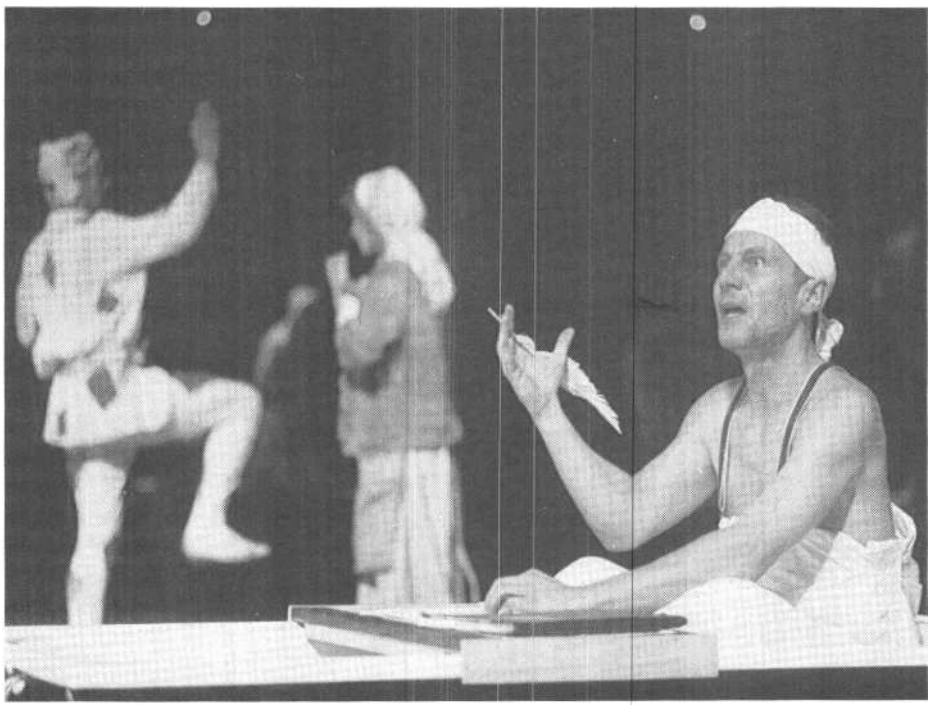
Vannak szerencsés színháztörténeti pillanatok, amikor egymásra talál darab, rendező, kor, közönség, társulat, és a megszülető előadás olyan gondolatokat, indulatokat képes közvetíteni, melyeket mindenki értés átérez, s mindenki - így vagy úgy - rezonál rájuk. Ilyen volt Ács János 1981-es kaposvári *Marat/Sade* rendezése. Ha tehát ma valaki meg akarja rendezni Peter Weiss darabját, egy eleven legenda emlékével kell versenyre kelnie. Ács évtizedekre „levédte" a témát, akárcsak Ascher Tamás *a Három nővért* (a persziflázsokban kedvét lelő Verebes István az idén mindkettőt bemutatja Nyíregyházán), ezért aztán sokakat meglepett, hogy a győri színház mű-sorára tűzte a darabot. A kaposvári előadás

ról szólt költőien, ám nagyon is konkrét módon; minden előadás spontán tüntetés volt valami ellen, hitvallás valami mellett. Ezenkívül formavilágával is feltűnést kelthetett, hiszen a rendező az énekbetétekben az elsők között vezette be a kőszínház falai közé a mozgásszínházi szemléletet. De mit tud nyújtani, miről szólhat ez a darab ma, egy véráldozat nélkül lezajlott „forradalom" után? Tud-e termékeny párbeszédet kezdeményezni ama emberével, vagy a történelem banalitásáról és fatalitásáról szóló unt lecke felmondása marad?

E jogosnak tűnő aggályok ellenére Győrben érdekes, a legendával feleselő és azt némileg tovább is gondoló előadás született.

Magyarország egyik legkorszerűbb és egyben legnagyobb színpadának méreteitől könnyen visszarettenhetnek a díszlettervezők, ám kellő merészség és intuíció birtokában itt megvalósíthatják legnagyratörőbb elképzeléseiket is. Az utóbbi történt tavaly Csanádi Judittal a Hege*dűs* a *háztetőn,* Menczel Róberttel pedig *a III. Richárd* kapcsán. Menczel most sem ijedt meg a tértől, a színpadot teljes mélységében és szélességében kihasználta: fentről csupasz villanykörték lógnak le, alattuk negyven, farácsos pallóval fedett kád, a hátsó sarkokban zuhanyozó, bal elöl Coulmier tribünje, átellenben Sade stilizált budoárja és félig takarásban a zenekar dobogója. A kezdőképben Coulmier (Várday Zoltán) lép be családjával a hátsó vasajtón, határozott léptekkel előregyalogol a rivaldáig, mintegy kimérve a játszóhelyet, majd elmondja a prológusát. Erre az egyik kádról visszhangosat csattanva leesik a fedő, és benne, nekünk háttal, bohócruhás, halálfejmaszkos alak egyenesedik fel. Mikor megfordul, a halálfej másik oldalán vigyorgó, eleven arcot látunk: ő a Kikiáltó (Rupnik Károly), a belső játék narrátora és ügyelője, aki Janus-arcának grimaszaival, hoppmesteri botjának csapásaival ügyesen és erőszakosan levezényli az előadást. Bevezető szavai után a többi fedő is megbillen, és az alkalmi kriptákból az elmegyógyintézet lakói másznak elő.

Bár több ilyen elementáris kép nincs az előadásban, a rendező, Korcsmáros György továbbra is képekben, alakzatokban és fényekben, azaz látványban gondolkodott. Egy pillanatra sem feledkezett meg arról, hogy a két vitázó főalak mögött ott tátong a hatalmas tér, és ott áll vagy negyven ember. Böhm Gyögy épp ezért kissé meghúzta a monológokat, Köllő Miklós koreográfus pedig szintén végig mozgásban tartotta a négy énekest és a háttérben imbolygó katatón tömeget. Sok volta szöveget értelmező vagy ironizáló egyidejű mozgássor, minden mondatot igyekeztek vizuálissá tenni (ám sokszor épp ez ment az érthetőség rovására). Így a két címszereplő hosszú percekig alárendelt szerepet játszott a musicalszerűen zsúfolt, erős effektekre

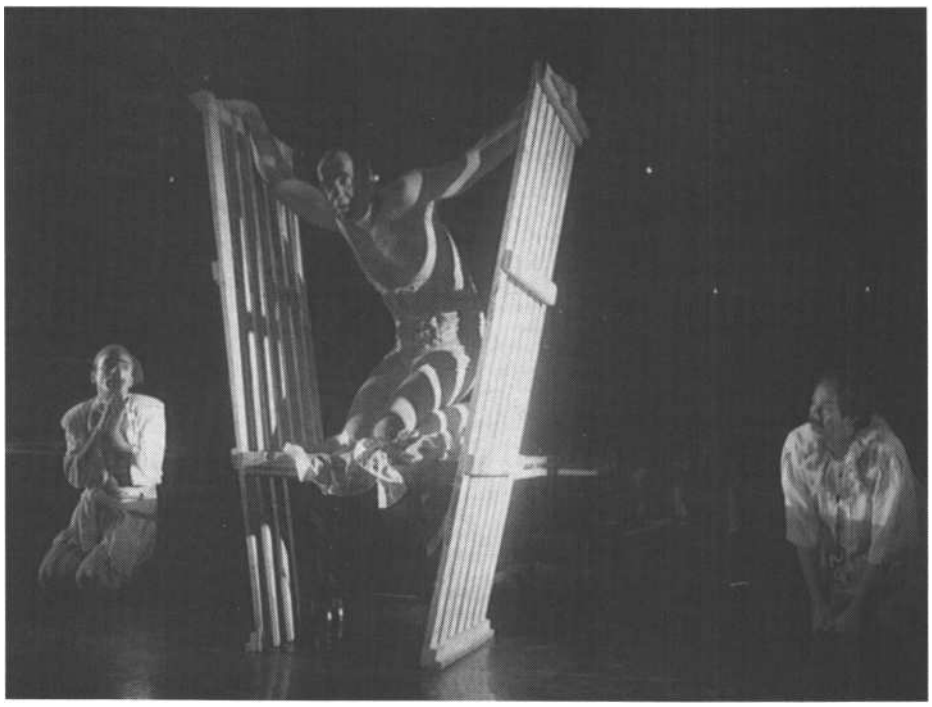


Marat: **Kovács Zsolt**

épülő színpadi közegben, hiszen a prózai és az énekes-táncos, a tömeges, illetve a páros jelenetek arányát végig a látványközpontú rendezői elv jelölte ki.

Ám húsz perc után hirtelen csend és nyugalom lett a színpadon: „Olvastam Sade halhatatlan írásaid egyikében..." - szólt csipkelődve Marat (Kovács Zsolt), s ezzel kezdetét vette egy belső monológ, melyben a modern ember hasadt személyiségének két része folytatott egymással erősen retorizált vitát. Marat a népboldogítók perverz heroizmusával irkálja kiáltványait a vérrel telt kádban, míg Sade (Gáti Oszkár) keresztbe tett lábbal, a fotel karfájára könyökölve f igyeli. A populizmus és az elitizmus, a fanatikus aktivitás és a szemlélődő passzivitás méri itt öszsze erejét. Az alapkérdés kimondatlanul is az, hogy megváltható-e a világ. Mert ha nem, semmi nem jogosítja fel a révült fantasztákat arra, hogy - bármilyen fennkölt - elvekért, elméletekért akár csak egyetlen emberi életet is kioltsanak. Sade szerint csak személyes megváltástörténetek léteznek, amikor az ember maga kísérti meg magát az illúzióival, maga járja végig a csalódások passióit, és maga feszíti fel magát a kiábrándultság keresztjére. A világ csupa test, amely telve van energiákkal, s szabadságunk abban áll, hogy belátásunk szerint rendelkezhessünk velük. Az egyén kiteljesedése azonban csak a többiek ellenében lehetséges, tehát a közösségi lét egymást korlátozó egyedek szabályozott, ezért kelletlen együtteséből áll. Mai szemmel Sade egyértelműen az új idők embere, míg Marat kollektív fejlődéselméletével a közelmúltat idézi. Épphogy kiértünk a Marat-k gerjesztette agresszív idealizmusból, máris belefolyunk a Sade-ok riasztóan praktikus valóságába. Szóval csak annyi változott, hogy nem csoport áll csoporttal szemben (mint tíz éve a kaposvári előadásban), hanem egyén *az* egyénnel. Mindenki egyedül van, sorsát egyedül és magának alakítja.

Gáti Oszkár Sade márkija arisztokratikus távolságtartással vesz részt a felfordulásban, magától messzire eltartva szemléli azt a röntgenképet, amely önnön belső hasadtságáról készült. Mint a belső játék szerzője, ő kérdez és ő válaszol, a vitában mégis elragadja a hév, s szenvedélyesen veti magát elnyomni vágyott hajdani énjére. A hajdani ént, azaz a Marat-t megszemélyesítő elmebeteg csak bábu a kezében, aki adott végszóra betanult frázisokat pufogtat. Kovács Zsolt annak érdekében, hogy végig fenntarthassa ezt az áttételességet, az elmebeteg figuráját realista eszközökkel kelti életre, színészkedő elmebetegként viszont stilizál. Különleges összpontosító készséget igényel ez a játék, amelynek rétegeit Kovács a második felvonás elején egyetlen gesztussorba sűríti: Coulmier rárivall, mire ő rémülten kiugrik a kádból; Sade-nak kell megnyugtatnia, és emlékeztetnie félbehagyott tirádájára; először még félig sokkban, mechanikusan ismétli el szavait, majd fokozatosan föleszmél, és a dadogásból éles váltásokkal visszatér enyhén deklamáló szövegmondásába. Az előadásban Marat-nak is, Sade-nak is van egy elrajzolt, már-már karikatúraszerű mása. Marat-nak a húszméteres pórázon, kényszer-



Sade: Gáti Oszkár (Ilovszky Béla felvételei)

zubbonyban rohangáló Jacques Roux (Lamanda László), Sade-nak pedig a piperkőc Duperret, akit Szikra József ösztönei által terrorizált, megzavarodott gyereknek mutat fájdalmasan mulatságos alakításában.

Az ellentmondó kettősségekben való látásmód végig az előadás sajátja maradt, de az irónia szerencsére nem szüntette meg a játszmák tétjét. A Korcsmáros György-Köllő Miklós alkotópáros a darab veretes filozofikusságát a játék finoman kimunkált esztétikusságával próbálta emészthetőbbé tenni. Ezen törekvésüket azonban arra is felhasználták, hogy azokban ajelenetekben, amelyekről nem jutott eszükbe semmi, a gondolatokat ügyesen kimódolt látvánnyal pótolják. Ez fel-feltűnt már az egyenetlenebb első fel-vonásban is, de különösen szembeötlött az egyébként erőteljes második rész végén, az előadás záróképében, amikor Coulmier bárgyú lojalitástól csöpögő zárszava után családjával együtt lemegy az ápoltak közé, akik őt is a Marat megölése miatt szabadsághőssé avanzsált Charlotte Corday (Tihanyi Tóth Kinga) henteskése alá vonszolják. Ebben a pillanatban a színpad mélyén leomlik egy fal, és egy gigantikus könyvespolcot pillantunk meg, mire a karosszékében pezsgőt szopogató Sade hangosan röhögni kezd, s lassan megindul a vasfüggöny. Az élet valóban másolni szokta a színpadot, valóban meg tudnak mozgatni valódi köveket is ezek az imitált forradalmárok? Honnan van ebben a bealtatózott, fásult tömegben annyi erő és öntudat, hogy megszabaduljon piti zsarnokától? A kaposvári előadás végén szintén leomlott egy fal, csakhogy ott mögötte a Corvin köz képe rajzolódott ki, s előtte Máté Gábor kezében macskakövet szorongatva sírt; most könyvtárat látunk, és az előtérben Gáti pezsgőspohárral a kezében nevetgél. Sem önmagában, sem Ács rendezésével összevetve nem látom e gesztus értelmét, hiszen Sade szkepszise kezdettől fogva kiterjedt a tudásra is, ezért az utalgatás a könyvtárra funkciótlan önismétlésnek tűnik. Persze ezt abban a pillanatban nincs időnk végiggondolni, olyan erős és meggyőző a hatás. Az előadás, ha gondolatilag nem is, teátrálisan kétségtelenül frappánsan zárul.

Mivel Peter Weiss darabja igen kemény, igen nehéz mű, és Győrben rég játszottak utoljára ilyesmit, joggal lehetett tartani attól, hogy a bemutatót értetlenkedve fogadja majd a közönség. A premierre még ki sem volt találva az elég hosszú tapsrend, a színészek kissé meglepődve és elfogódottan vették tudomásul a talán nem is remélt kirobbanó sikert. A kritikusnak pedig hízott a mája, hogy lám-lám, az ismét egyre inkább elharapódzó nézettel szemben a nagyérdeműnek nem csak a könnyen emészthető, habkönnyű bohóságok kellenek. A társulat bebizonyította, hogy az élet komorabb és összetettebb oldalának ábrázolására is képes, a győri publikum pedig tanújelét adta: elvárja, hogy kedvencei a szórakoztatáson kívül a világ értelmezésére is kísér-letet tegyenek. Nem blöffölve és nagyképűsködve, hanem eltökélten és igényesen.

Peter Weiss: *Marat/Sade* (Győri *Nemzeti Színház) Fordította:* Görgey Gábor. Dalok: Eörsi István. Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmez:* Gloria Berg. Zene: Takács Krisztián. Rendező asszisztens: Horváth Márta és Laborfalvi Mária. *Mozgás:* Köllő Miklós. *Rendező:* Korcsmáros György.
Szereplők: Gáti Oszkár, Kovács Zsolt, Tihanyi Tóth Kinga, Szikra József, Lamanda László, Schwimmer János, Vincze Gábor Péter, Györgyfi József, Polyák Lilla, Dósa Zsuzsa, Rupnik Károly, Horváth Valéria, Várday Zoltán, Bende Ildikó, Jámbor Adrienn, Simon Kázmér, Jáger András, Kszel Attila, Lénárt László, Károly Szabolcs, Tunyogi István, Bank Zsuzsanna, Bánkuti István, Hosztafi József.

CSÁKI JUDIT

A LEGENDA ODA

NÉMETH LÁSZLÓ: GALILEI

Reprezentatív előadásnak szánták az alkotók Németh László *Galilei* című művét Debrecenben. Reprezentatív lett. Volt tanácskozás is a premier előtt, ahol az előadók érdekes témákat taglaltak Németh László ürügyén, de bármiről beszéltek is, a lényeg egy filológiai fegyvertény volt: a mű eredeti negyedik felvonásának újrafelfedezése.

A történetről és a nyomában keletkezett paradoxonhalmazról részletesen ír Radnóti Sándor Magyar esszé című tanulmányában; (Recrudescuntvulnera, Cserépfalvi, 1991); rajta kívül is számosan (például Földes Anna a SZÍNHÁZ 1978/10. számában) elemezték annak a ténynek a kontextusát, hogy Németh László különféle nyomások és késztetések hatására átírta az 1953-ban született *Galilei* negyedik felvonását.

Miről, mire? Itt kezdődnek a paradoxonok, hiszen az efféle rehabilitációs, illetve igazságszolgáltatás történetek nyomán kialakult papírforma azt diktálná, hogyjóról rosszra, bátorról opportunusra... Csakhogy a válasz nem ilyen egyszerű, még abban az értelemben sem, hogy a papír-

forma ellenkezője történt volna. Csak valami hasonló.

Persze nem a negyedik felvonással illenék kezdeni, hanem a hőssel, Galileivel, és azzal, hogy a róla írott dráma tán a legtipikusabb Németh László színművei közt, s ennyiben maga a mérték; amennyiben a gondolati-morális tézis színpadi működtetésére egy ember figurája szolgál, amennyiben a történet - miként nála szokásos - voltaképpen egyetlen sorsforduló és annak előttje meg utánja, amennyiben a dráma a gondolatiságban és kevésbé a színpadon zajlik - és bizonyára hosszan lehetne sorolni még a Németh László-drámák jellegzetes vonásait. Ezekben a *Galilei* mind tipikus, és a szakirodalom szerint a szerző legjobb drámája. (A szakirodalom ebben a minőségében az átírt negyedik felvonást tekintette autentikusnak - mert ez volt hozzáférhető.)

Galilei ráadásul zseni, korának is feltétlen zsenije. Külön kérdés, hogy ebbéli minőségében egyáltalán alkalmas-e arra, hogy az ő „drámája" színpadi drámaként hasson, s nem menti-e föl minden hagyományos és műfaji értelemben vett drámaiság alól a zsenialitás magasrendű, ám mégiscsak puszta ténye. Drámaiságot mondok, holott elsőrendűen erkölcsiségre gondolok - ez azonban már éppen a negyedik felvonás problémája.

Ha már dráma, hát a vállalás drámája - e rossz és az elkoptatás felé tartó szó ezúttal rendhagyó módon kerül a mű centrumába: nem valamely tett vagy annak következménye a tárgya, hanem a következmény hatására bekövetkező újabb tett. Nevezetesen: vállalja-e Galilei, hogy a kopernikuszi világkép megtagadása révén megmentette az életét és képességét zsenialitása érvényesítésére?

Németh eredeti Galileije vállalta. Kicsit belerokkant abba, hogy kompromisszumot kötött, azaz megtagadta tudományos meggyőződését - majd feltápászkodott, és munkához látott Torricellivel. Felfedezett még ezt-azt. Ez a befejezés - a kompromisszumkészség kifejezése, a tudományos elhivatottság morál fölé helyezése, ilyenformán bizonyos „erkölcstelenségek" magasrendű apológiája - nem elsősorban és nem csak az akkori politikai fennsőbbségnek nem tetszett. Ők amúgy kétségkívül joggal vélhették úgy, hogy világnézetükhöz radikálisabb emberi tartás passzol. Nemigen tetszett Németh barátainak sem - közülük néhánynak persze már az sem tetszett, hogy Németh drámát ír a Nemzetinek. Nem lehetett pontosan tudni, mennyire tetszett magának a szerzőnek, aki sokat kínlódott az egész művel, sokat tépelődött annak különféle lehetséges értelmezésein (például azon, hogy mennyire jöhet kapóra az aktuális hatalomnak a Galilei-történet szükségszerű antiklerikalizmusa). A hatalom ódzkodása, a bemutató halasztódása, Major Tamás (Galilei szerepének várományosa) növekvő vonakodása - és alighanem Németh belső bizonytalansága együttesen vezethetett ahhoz, hogy az író átírta a negyedik felvonást.

Az új vég szerint Galilei belerokkan abba, hogy megtagadta meggyőződését, és ezzel kompromisszumot kötött. Elítéli önmagát - súlyosabban, mint ahogy őt elítélték. Arra is rá kell döbbennie, hogy az a magasztos érdek, mely őt megalkuvásra bírta, hamis, a tudomány nélküle is feltartóztathatatlanul halad előre.

Ez történelmi vonatkozásaiban talán nem autentikus Galilei-mű, de legalábbis dráma - sok ilyet írtak fiktív főhőssel is. A kompromisszum megkötése tragikus vétségnek bizonyul, és beindítja a konvencionális dramaturgiai gépezetet, melynek ezentúl legfeljebb a tónusa kérdéses, az iránya, a kicsengése nem.

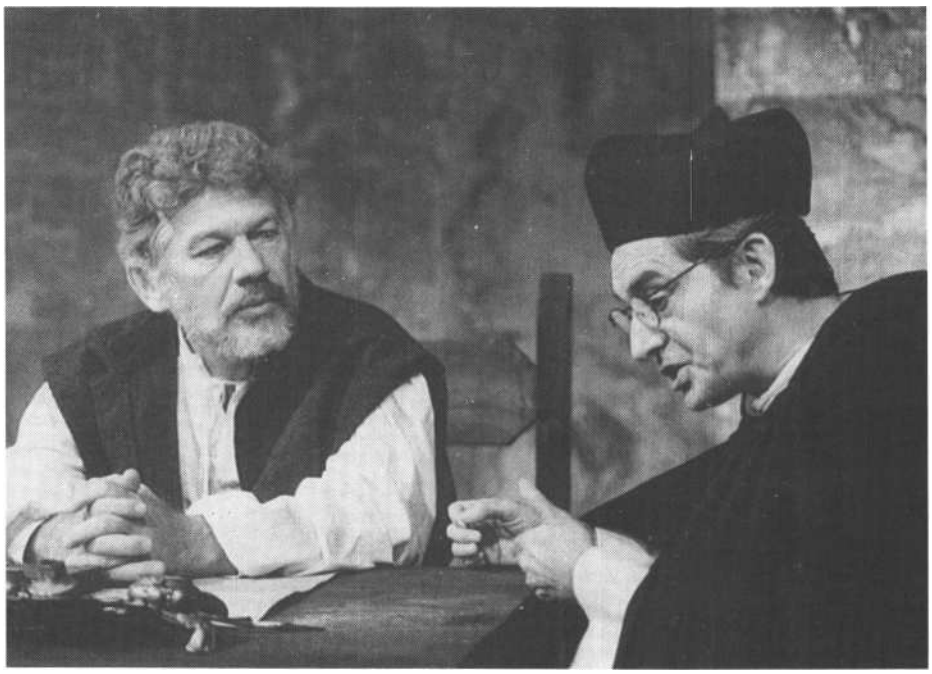
Az eredeti negyedik felvonás viszont meglehetősen drámaiatlan - még dramaturgiai gépezet, sablon sincsen rá. Galilei kompromisszumot köt a saját kompromisszumával, hogy tovább dolgozhasson - drámai értelemben oly nehezen tehető hitelessé ez a verzió, hogy a fanyalgó Major Tamásnak ezúttal nem is kellett politikai meggyőződésével viaskodnia, elég volt, ha „csak" színházi ösztöneire támaszkodott. Nem akarta eljátszani a szerepet - nemis játszotta el.

Németh László maga is sokszor kifejtette, hogy bár a szó komplex értelmében eredetibbnek tartja az első változatot, magához, az általa ismert kultúrkörhöz, mi több, az általa legjobban tisztelt görög drámai hagyományokhoz közelebb állónak érzi a második befejezést. S ha tekintetbe vesszük is, hogy bizonyos szerzői megnyilatkozásoknak az adott korban lehetnek olyan speciális motivációik, melyek az őszinteség megkérdőjelezésére bíztathatnak, úgy vélem, ebben az esetben erről nincsen szó. És bár Németh távolról sem tartotta érvénytelennek az első változatot, sőt, szerette volna, ha az is megjelenik, nyoma sir cs írásaiban, naplóiban annak, hogy egyszer, a helyzet fordultával ismét azt az első negyedik felvonást szeretné drámája végén látni.

A fentebb említett paradoxonok sorába tartozik, hogy miután Németh átírta a negyedik felvonást, hosszan folyt a hercehurca a mű megjelenése és bemutatója körül. Az író voltaképpen azt élte meg, amit korábban megírt a Galileiben: a kompromisszum megkötésének morális és praktikus kálváriáját. (Nota bene: ha a politikai hatalmasok késztetése lett volna az átírás döntő oka, kajánul megjegyezhetnénk, hogy bolond is volt az illetékes: a „puha" vég helyett „keményet" íratott.)

A debreceni Németh László-konferencián kiadtak egy kis könyvecskét, amely tartalmazza a mű keletkezésének történetét, valamint az eredeti negyedik felvonást. A történetet és a művet elemzők közül jó néhányan körülményeskedve taglalják a két negyedik felvonás viszonyát: Görömbei András például mindkettő számára „mentségeket" igyekszik keresni, mi több, helyenként azt bizonygatja, hogy a kétféle vég ellentétességében is kiegészíti egymást, vagy hogy a másik léte használ az egyiknek és így to-

Tóth Tamás (Torricelli), Héjja Sándor (Galilei) és Szilágyi Enikő (Niccolininé)



Héjja Sándor és Csíkos Sándor (Maculano)
(Máthé András felvételei)

vább. Ez a zavar tulajdonképpen már átvezet az előadáshoz.

Lengyel György akkor „dobna" igazán nagyot ennek a régi-új véggel felszerelt Galileinek a megrendezésével, ha ez egy „papírforma"-történet lenne. Ha mindez idáig lett volna egy pocsék (végű) Galileink, de most eljött az idő, hogy igazságot szolgáltassunk műnek-szerzőnek: íme. Ha az egy klasszikus politikai sztori lenne, egy diktatúraanekdota. De hát nem az, itt nem restauráltatott egy hajdan megcsonkított opusz. Ha-nem jobbra javíttatott egy kevésbé jó.

Lengyel György nagyon és vakon bízott a szerzőben. Ez utóbbi már önmagában sem tesz jót egyetlen szerzőnek és egyetlen előadásnak sem, arról nem beszélve, hogy Németh gondolatiságának erejében anélkül is lehet bízni, hogy színdarabjait tűznénk zászlóra. Lengyel ezenkívül a mű keletkezéstörténetében bízott, a pikantériában, a fegyvertényben, a felhajtásban - ezeket sem tekintjük hagyományosan és színházi értelemben minőségképző elemeknek.

Nemigen tisztázott viszont az, hogy hol a helye ma ennek a műnek; pontosabban: vannak-e, s ha igen, hol, pontok, vonalak, helyzetek és alakok, amelyek értelmezés és kellő megérzékítés esetén itt és most jelentenek valamit. És ha igen, mit vajon? Ha ma az ember létezni és dolgozni akar, az élet, a köz- és magánsors sok mindent parancsol rá, amit meg kell tenni, le kell nyelni, el kell viselni - de bárminémű meggyőződés megtagadása momentán nincsen ezek között. Azt ma éppen nem kell. Aki teszi, önként és dalolva.

Érdekes kérdés lenne (esetleg, talán, félve mondom) ez: hogyan élünk együtt azzal, amit már megtagadtunk, elhazudtunk, amivel már megalkudtunk. Nos, erre - ha már Németh Lászlóval és a Galileivel muszáj - az átírt, az eddig szokásosan játszott negyedik felvonással lehet felelni. A másikkal csak akkor, ha a cél annak bizonyítása, hogy ez a Galilei egy ócska gazember. A dráma kis megerőszakolása révén ez sem képtelenség.

Lengyel György azonban igazságot akart szolgáltatni, ettől sem a mai valóság, sem a mai színház nem térithette el. Alapul vett egy tegnapi vagy egy sosem volt valóságot, és egy tegnapelőtti színházat, és abban játszatta el a *Galileit.*

Nem lehet tovább húzni: hogyan? Rosszul és unalmasan. Nagy látványszínház amúgysem volt várható - az egyetlen látvány egyébként a színházépület maga volt -, az olyan darabokat nem Németh László írta. Nem gondoltam, hogy a színpadi közvetlenség, a hétköznapi színészi megszólalások erőteljes divatja idején ezeket a vívódással teli, de mégiscsak retorikus gondolatsorokat ilyen képtelenül avíttas stílusban lehessen deklamálni, már-már parodisztikusan - de lehetett. És: van egy újfajta deklamálás, mely a kordivathoz jobban passzol; kicsit halkabban, fogak-ajkak közt szüremlik a szó - és mégis deklamálás. Csak a háttér posztmodern és csúnya, de lehet, hogy op-art.

Elmesélnek a szereplők mindent, miközben az érintettség, a személyesség fájón hiányzik. Van helyette az a bizonyos illusztratív játék, melyben a mérges ember összevonja szemöldöket, a töprengő a homlokát masszírozza, a vívódó két karját szimmetrikusan mozgatja le s föl. Amit éppen mondanak, azt mutogatják, még mimikával is kísérik, a nyomaték kedvéért. Ilyenkor a hatásszünet a hatás hiányában puszta csend, a hallgatás egyszerű nem-beszélés - és máris kínosan, feszengtetően hosszúvá válik a produkció.

Tévedés ne essék, nem az a baj, hogy ez itt egy konzervatív, helyenként retrográd színházi világ. Hanem az, hogy abból is a külsőséges, a „mintha".

Nem sok értelme lenne a színészeket kárhoztatni ezért. Hiszen a rendező egy monodrámát állított színre, és nem érdeklődött a műből esetleg előbányászható viszonyok iránt. A színészek tehát azt játszották, amit a szövegben találtak. Az egyetlen kivétel Kóti Árpád volt; ő viszont Márk, az inkvizíció írnokának szerepébe belejátszotta a színházi alaptípusok közül a rezonőrt és az intrikust, a konkrét figurák közül meg *a III. Richárd* írnokát meg a Notre Dame-i toronyőrt. És komikus is volt, nevetni is lehetett rajta - jónak mégsem mondanám.

Az az egy színész, akire Lengyel odafigyelt, a Galileit játszó Héjja Sándor volt. Héjja megtanult szinte teljesen csukott szájjal beszélni, ettől kicsit emlékeztet a kései Latinovits egyik modorosságára; az eszme itt az lehetett, hogy ettől lesz nagyon emberi, de hát csak halk lett. Héjja nagyon egyedül van az előadásban, jobban, mint ahogy az a szövegkönyvben írva van, és el sem játszhatja azt a lehiggadást, belenyugvást, beletörődést, amit Galileiben csak a többiekhez való viszonyában vehetnénk észre. Eljátszhatja viszont egyedül is a megtört öregembert, ebben látnivalóan kedvét is leli - de hát ehhez is a másik negyedik felvonás kellene.

Mégsem gondolom teljesen érdem nélkülinek ezt a bemutatót. Megszűnt egy mítosz, valósággá vált egy legenda, megoldódott egy rejtély - és ha ezentúl valaki mindenáron ezt a művet akarja megrendezni s bemutatni, már tudhatja, hogy elég, ha az életműsorozat vonatkozó kötetét kapja le a polcról, abban van egy használható negyedik felvonás. Ha már, mondom, mindenáron.

Németh László: Galilei (debreceni Csokonai *Színház) Díszlettervező:* Mira János. *Jelmeztervező:* Libor Katalin. *Dramaturg:* Szakonyi Károly. *Zenei* szerkesztő: Herczeg László. *Rendező:* Lengyel György.
Szereplők: Héjja Sándor, Miske László, Szilágyi Enikő, Benedek Gyula, Csíkos Sándor, Bakota Árpád, Sárközy Zoltán, Dóka Andrea, Sárady Zoltán, Krizsik Alfonz, Jámbor József, Ürmössy Imre, Diószeghy Iván, Schaffler Zoltán, Korcsmáros Gábor, Kraczár Pongrác, Koncz Sándor, Sámy László, Király Tibor, Porcsin László, Szinovál Gyula, Fábián Gábor, Pataki Ferenc, Rávász Béla, ifj. Szalai Ferenc, Daróczy Sándor, Sóvágó Csaba, Matkó Sándor, Tóth Tamás, Kóti Árpád.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

ELCSÁBÍTVA

NAGY ANDRÁS: A CSÁBITO NAPLÓJA

A szinpad valódisága és a szinpadon épülő teremtett világ valósága kopírozódik egymásra A csábító *naplója* egri bemutatóján. A játéktér minden irányban nyitott, a csupasz falak, a színpad leplezetlenül hagyott vagy éppen kifejezetten hangsúlyozott tartozékai beépülnek az előadásba. A forgószínpadon ülő nézők teatralitásból szőtt világ közepén találják magukat, egy leginkább filmekből ismerős, álomszerű miliőben, melyben a színpadi történéseket kísérő - követő vagy ellenpontozó - erőteljes hatások veszik célba érzékeiket. Sziki Károly - aki színházában először mutatkozik be rendezőként - terekben, képekben, tárgykompozíciókban, fényekben, zenékben, sőt, zajokban és illatokban gondolkodik. Ennek a világnak egyenrangú eleme például a sötét utcasarok fekete padjával, gyér fényű lámpájával, falfirkájával; a tüskefrizurás, fekete szemüveges figura (Karner Péter), aki időről időre feltűnik, hogy szaxofonján eljátsszon néhány futamot; a zenei aláfestés, amely a klasszikusoktól Garbarekig terjed; a parfümillatú szalon, töredezett, blondelkeretes tükrével, biedermeier szekrénykén álló világvevő rádiójával; vagy a színházi öltözőkre, mosdókra nyíló, elektronikai berendezésekkel gazdagon felszerelt diáktanya.

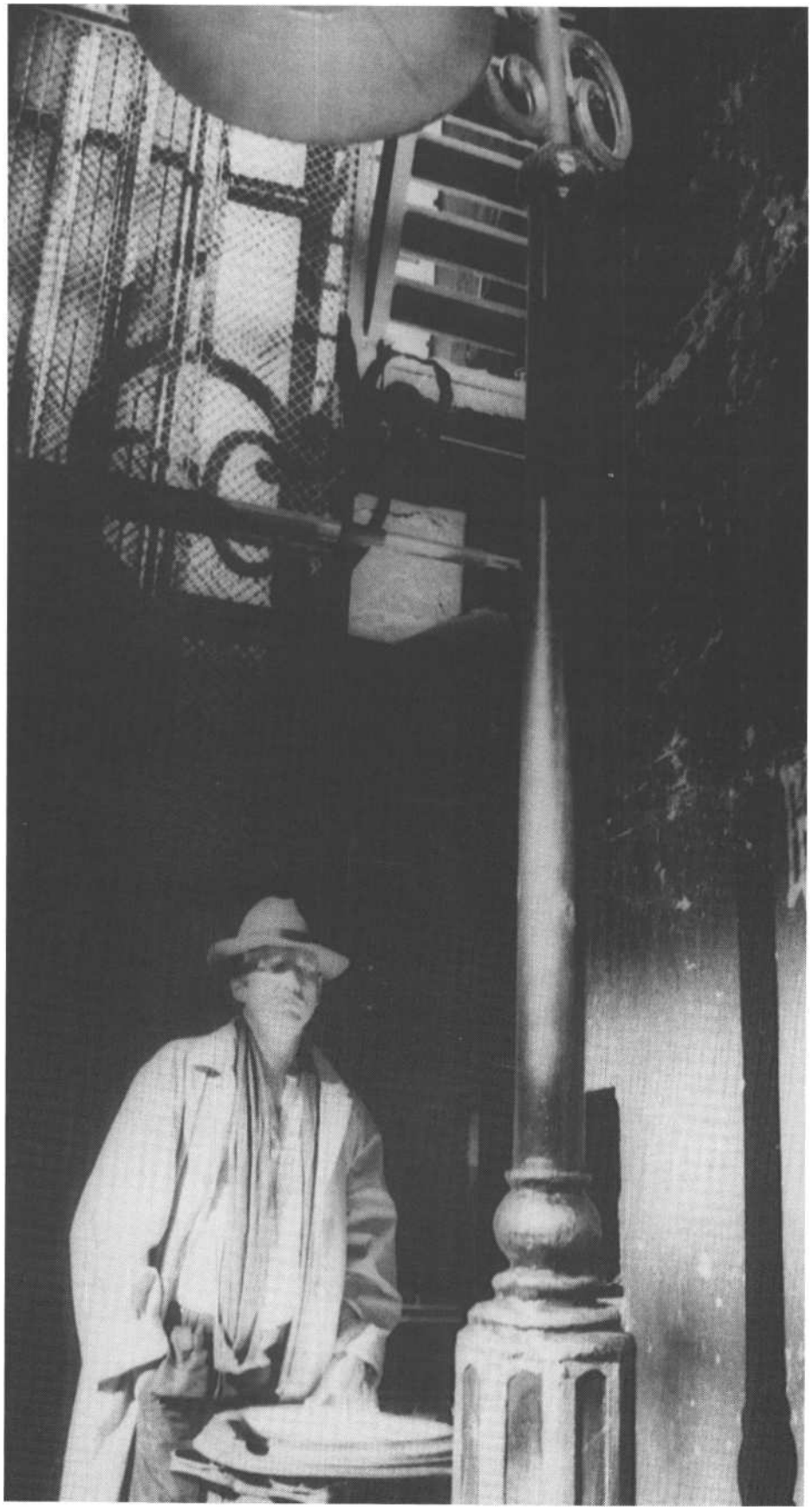
Sziki és alkotótársai - mindenekelőtt Csanádi Judit díszlet- és Csengey Emőke jelmeztervező - nem hittek az általánosan elterjedt véleménynek, miszerint A csábító *naplója* inkább dialógusokban megfogalmazott esszé, semmint valódi dráma. Nem tekintették bizonyítéknak a Budapesti Kamaraszínház két évvel ezelőtti, Wladimir Herman rendezte előadását sem, amely - főként a színészi alakításoknak köszönhető érdemei ellenére is - adós maradt annak igazolásával, hogy Nagy András darabja, ha nem is „könnyen kezelhető" mű, mégis színpadra kívánkozó, élő drámai alapanyag. Annyi bizonyos, hogy a hasonló című kierkegaardi szerelemfilozófiai esszét és a filozófus élettörténetének egy szakaszát alapul vevő darab nem elsősorban és feltétlenül kisrealista megközelítés, korhű életkép-illusztráció után kiált; emelkedetté stilizált, idézeteket, reminiszcenciákat magukba olvasztó mondatai, a szöveg erős képisége, metaforikus telítettsége elemeltebb közelítésmódot kíván. Johannes sorsa, döntései, paradox csábítása úgy válhatnak igazán élővé, ha sikerül álta

luk megérzékíteni a kétségbeesés legyőzhetetlenségét, az érzelmek megélhetetlenségét, a „de mégis" felhorgadását. (Vallásbölcseleti krízise következtében a teológushallgató a szerelemben kezdi keresni a végtelenség érzésével való szembesülés lehetőségét. Vérbeli kierkegaardi csábítóként pontosan kiterveli Cordelia meghódítását, saját képére és hasonlatosságára formálását; mindent följegyez. majd a kölcsönös szenvedély felizzásakor - szerelemképtelenül - elhagyja a lányt, feláldozva kapcsolatukat saját érzéseinek oltárán.) Kierkegaard paradoxonjai mellé Pilinszky János sorai kívánkoznak. Kierkegaard: „Házasodj meg, meg fogod bánni; ne házasodj meg, azt is meg fogod bánni; házasodj vagy ne házasodj, mindkettőt meg fogod bánni. (...) Nevess a világ ostobaságain, meg fogod bánni; sirasd el, azt is meg fogod bánni; nevess a világ ostobaságain vagy sirasd el, mindkettőt meg fogod bánni... Akaszd fel magad, meg fogod bánni; ne akaszd fel magad, azt is meg fogod bánni: akaszd fel magad vagy ne akaszd fel magad, mindkettőt meg fogod bán-ni." Pilinszky: „Minden lejátszódhat újra, holott megisméteihetetlen, minden megváltódhat, hol-ott megváltoztathatatlan, jóvátehető, holott vég-érvényesen végé van."

Az egri bemutató szemléletesen példázza, hogy a színház mennyire nem alkalmazott irodalom. Az előadás a dráma köré szuverén világot teremt,, melynek plasztikus színpadi nyelve érzékenyen befogadja és kivetíti, érzékletessé teszi a darab gondolatiságát. (Cordelia közelít olyasféleképpen a világhoz, mint az előadás a szöveghez: „Mégsem hiszem, hogy a szavak segítené-nek... hátha jobban értelek akkor, amikor hangodnak, melegednek, jelenlétednek örülök" - mondja Johannesnek.) Összefutnak korok és stílusok: rólunk van szó és a világról, pokláról, szépségéről, időhöz és helyhez nem köthető élményekről, életérzésről. A körmozgás- a forgó-színpad segítségével mi, nézők mozdulunk, hogy a játéktereket lássuk körbefordulni - a szereplők egymásba kapaszkodó, bezáruló és újra induló életköreinek metaforájává válik. Az előadás talán legszebb perce az első részt lezáró képsor: forog a színpad, a terek szinte filmszerűen elfutnak előttünk, és összeérnek a különböző helyeken elkiáltott vágyak, kétségek. Majd következik az ellenpont: a szaxofonos a hátán „szünet" felirattal ballag ki a színről.

Jó arányérzékre vall, hogy az újabb és újabb ötletek nem nyomják agyon, nem teszik se záró-,

Horváth Ferenc (Wilhelm), Moravek Krisztina (Cordelia) és Deák Éva (Nagynéni) (Ilovszky Béla felvétele)



Johannes: Altorjai Attila (Sziki Károly felvétele)

se idézőjelbe a drámát. Szándék szerint nem valami helyettvannak, hanem valamiért. Az alkotók ügyeltek arra, hogy az aprólékosan kibontott hat sors mozzanatai ne sikkadjanak el a filozofikus gondolatmenetek és a harminc-egynéhány jelenet sodrában (a húzások ellenére se). Erre azonban inkább a jól megválasztott és pontosan elhelyezett színi effektusokból következtethetünk, semmint az alakítások kidolgozottságából. Így tehát az előadás mégis azt mutatja, hogy a szín-padi apparátus sok esetben valami helyett is van: el kell játszania mindazt, amit a színészek nem játszanak el, holott ebben a testközeli teatralitásban nagyon is helyük volna az elmélyült, árnyalt alakításoknak; hiányukban halkabban szólal meg a „mert nem voltál enyém, örökre tartalak" költészete. A színészek nagy akarással, de talán éppen ebből fakadóan meglehetősen görcsösen játszanak; nem tudják levetni nagyszínpadi játékmódjukból magukkal hozott külsődleges megnyilvánulásaikat, amelyek stúdiószínházi körülmények között még inkább művinek hat-nak. Altorjai Attila ballonkabátos, varkocsfrizurás, vibráló Johannese remek figura - ám az alakításból hiányzik a szereplő óriási érzelmi váltásainak kidolgozott megjelenítése. Látjuk a vonzó férfit, de nem érezzük benne a sodró személyiség életeket átformáló hevületét, mellyel most éppen Cordeliát ostromolja, mint ahogy egykor féltestvérét, Wilhelmet (Horváth Ferenc) pappá, barátját, Edwardot (Bajcsi Lajos) forradalmárrá „csábította", s a tizenhat éve bezárkózott Nagynénire (Deák Éva) is mély benyomást tesz, miközben nem kerüli el a Jansen lány (Berzéki Krisztina) figyelmét sem. Moravek Krisztina az utolsó jelenetekben mutatja meg a legtöbbet Cordeliából, akkor, amikor a szerelemből kivettetett, összezavarodott bakfis csalódásában felnőtté válik; ám nem játssza el sem a Johannes figyelmére érdemes fiatal lányt, sem a nőt, akibe a csábító beleköltötte magát, hogy belőle önmagát költhesse meg.

Mégis, mindennek dacára: a bemutató elcsábítja a nézőt, aki ezt nemcsak az előadás hevében hajlamos így érezni, hanem - ami meghatározó - a benne tovább élő képek, hangulatok hatására később is.

Nagy András: A csábító naplója - Kierkegaard (egri Gárdonyi Géza Színház)
Díszlet: Csanádi Judit *m. v. Jelmez: Csengey* Emőke *m. v. Dramaturg:* Bőhm *György m. v. Szaxofon:* Karner Péter. *Bábok: Lovassy* László. *Zenei szerkesztő, diaképek és film, rendező:* Sziki Károly
Szereplők: Altorjai Attila, Moravek Krisztina/Tatár Gabi, Horváth Ferenc, Deák *Éva,* Bajcsi *Lajos,* Berzéki Krisztina.

SZÁNTÓ JUDIT

PIERROT, TOLLPIHÉKKEL

MOLIÉRE: TUDOS NOK

Én még nem láttam olyan *Tudós* nők-elő-adást (pedig láttam egypárat), amelyik szólt volna valamiről.

Én már láttam jobb és rosszabb *Tudós* nők-előadásokat. Jót még egyet sem.

Én nem tudok a XX. századi világszínházon belül nevezetes *Tudós* nők-előadásról.

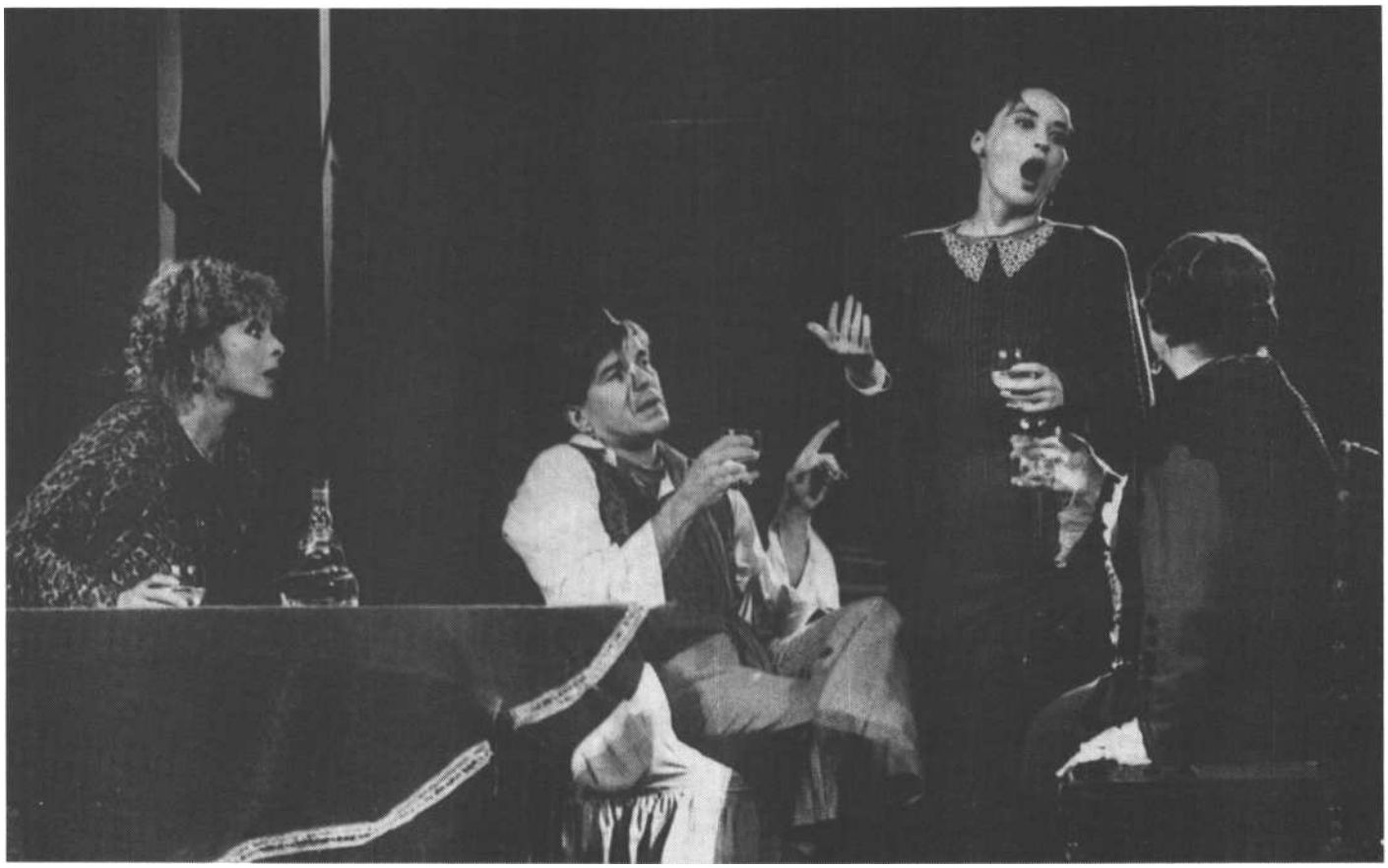
Lehet, hogy nincs is? Lehet, hogy nem is lehet?

Nem lehet, hogy egyelőre nemis kéne próbálkozni?

Moliére, mint minden író - mint minden ember - naiv volt. Saját korában élt, és azt tartotta fontosnak, ami abban a korban fontosnak tűnt. Vagy legalábbis egy bizonyos miliőben tűnt annak. Moliére korában iszonyúan fontos, mondhatni, köz- és államügy volt az irodalom. (Ez koronként előfordul. Ma éppen nem.) Moliére korában a társasági élet kiemelt központjai voltak az irodalmi szalonok, amelyeket szépkeblű, ám nem éppen tökéletes ízlésű hölgyek tartottak fenn, férfiak számára. A hölgyek hírnévhez tudták juttatni kegyeltjeiket, ám ítéletük szempontjai csak kivételes esetben estek egybe a valós minőséggel. Moliére-t ez ingerelte. Joggal. Ő aligha rendelkezett olyan tulajdonságokkal, amelyek a szépkeblű hölgyeknek tetszeni vagy imponálni szoktak. Zseniálisan írta ki magából a mérgét, többször is: a Kényeskedőkben meg a *Tudós* nőkben, vala-mint A *mizantróp* Arsinoe-figurájában.

Aztán kimúltak az irodalmi szalonok, illetve satnya utódképződményeik már semmiféle hatással nem bírtak. Annál inkább fennmaradt Moliére, tehát könnyen szóra bírható remekművei mellett valamit a *Tudós* nőkkel is kellett kezdeni. Így vajúdott ki az utókor egy szép kövér álproblémát: nem véletlenül reakciós mű ez? Antiemancipációs? Kinden-Kirche-Küchen-es? Ugyan már. Férfiellenes a George *Dandin,* az *Úrhatnám* polgár, a *Tartuffe,* vagy akár a *Don Juan,* mert ilyen-amolyan férfiakról szól? Rokonszenve-sebb-e (Moliére és a néző számára) Trissotin Belisánál, azaz több joga van-e a jellemtelenségre és az agresszív tehetségtelenségre, mint a hölgynek az ízléshiányra? És kell-e szeretni a fennkölt szenvelgéssel párosult ízlésdiktatúrát, a frusztrált vágyak fűtötte erénycsőszkódést, akár férfiban, akár nőben tételezi magát? És ha már innen nézzük: a darab tengelyében a nők állnak, a legváltozatosabb attitűdökkel, Philaminte-éktól Henriette-en át Mariig, s mind együttesen olyan magabiztosan tartják kezükben a világ gyeplőit,

Bánsági Ildikó (Belisa) és Győry Emil (Chrysale)



Jelenet a Tudós nőkből

s benne a férfiak sorsát, hogy mai magyar utódaik is csak irigykedve pisloghatnak rájuk.

Nem hinném, hogy akár a legfanatikusabb Women's Lib-aktivisták is az utcára vonulnának egy *Tudós* nők-előadás ellen. Ettől azonban a darab még nem lesz se hálásabb, se izgalmasabb. Mert mit is kezdjünk ezekkel a hölgyekkel? Félni, mint Tartuffe-től, nem lehet tőlük; együtt szenvedni, mint Alceste-tel, nem lehet velük; borzongani sorsukon, mint Don Juanén, ugyancsak nem. Nevetni persze zsigeri alapon még lehet a dilis spinkókon, de nem úgy, mint Dandinen vagy Jourdain úron, akikben másokra vagy épp magunkra ismerünk; a mi korunk Philaminte-jeit és Belisáit legföljebb Isaurának vagy a Dallas Bobbyjának sorsa dúlja fel, és rendező legyen a talpán, aki képes idáig hosszabbítani a szálakat. A darab tehát a levegőben lóg. Színrevivőit többnyire egyrészt a húsztól hatvanig kiosztható húsos női szerepek csábítják, részben a még mindig lappangó bildungstheateres kényszernek tesznek eleget: ez is egy Moliére, rég játszották, mi még nem játszottuk, nosza.

Persze ezen belül jobb változatok is elképzelhetők. Roger Planchon zseniális *Dandinje* óta divat - és nagyon mutatós darabok is kikerülnek ebből a szabászműhelyből - úgynevezett folyamatos életet építeni a kissé statikus szituációsorok köré: egy polgári ház Moliére korában, sok meglepetéssel és sok aha-élménnyel (hiszen ez ma is így van!). Egy másik - az előbbivel kombinálható - lehetőség: elővenni a freudi piszkavasat és belekotorni a szereplők lelkébe: mitől olyanok, amilyenek, és tényleg olyanok-e, amilyeneknek látszanak? Ez, adott esetben, kivált a Nagy Frusztráltak: Belisa és Armanda esetében kecsegtet eredménnyel, a többieknek nemigen vannak titkaik (bár újabban megvannak a bevált módszerek a sápatagnak mondott moliére-i szerelmesek egyénítésére is, főleg hiperkinetikussá tehetők, mint jelen esetben is). És persze lehetnek még ki nem taposott utak: az abszurdig élezett különb-különb stílusjátékok, amelyek a maguk módján - írótól-darabtól többé-kevésbé függetlenedve - elbűvölhetnek avagy kikergethetnek a színházból.

Iglódi István jelen művész színházi rendezésének nyitánya már-már ilyen változatot ígért. A színpad bal sarkában, a még leeresztett függöny előtt modern idegzenére Ráckevei Anna (a későbbi Armanda) hófehérre maszkírozva, Pierrot-nadrágkosztümben, Pierrot keserű, kozmikus dermedtségével az arcán mered a semmibe. Mindenki fehérre lesz mázolva? - tűnődtem, és úgy éreztem: ezt akár még kedvelni is tudnám. Nem biztos - de érdemes kivárni.

Nem volt érdemes. Ráckevei aztán még jógázott, légző- és beszédgyakorlatokat adott elő, mind a cselekmény kezdete előtt, és kiderült, hogy csak szépségmaszkot viselt, amit Klitander érkeztére sürgősen letörölt az arcáról. Ekkorra már nagyjából kiderült: nem végigvitelre szánt stíljátékról van szó, nemis Armanda lelki bugyrainak kibontogatásáról. Csak a rendezői színház egyik legkietlenebb mellékvágányáról: a koncepciópótló elszigetelt gegek színházáról.

Aztán még sok ilyen volt. Henriette játéka a Klitandertól kapott rózsával, amelyet egy ponton dühösen elhajít (holott Klitander nem sértette meg), hogy aztán a következő képben ismét azzal térjen vissza (vagy azóta újat kapott?). Trissotin és Vadius parókái, s a velük űzött kiszámítható játékok. A melléhez kapkodó Chrysale szemmel látható szívgyengesége (amivel csak az a gond, hogy erről a saját édes öccsének - „Aristának", ahogy az előcsarnokbeli plakátok slendriánul írják - igazán tudnia illenék, akkor pedig életveszélyes kiméletlenség az anyagi csődjét involváló beugratás). Vagy a tudós ház félnótás inasa, aki a verekedés közben kiszakadt párnák piherengetegét a könyvekbe tömködi. Könyvjelzőnek? Lustaságból? Vagy szimbolikusan, a feladat sziszifuszi reménytelenségét példázva? Mindenesetre ez a felvonásvég, gyanítható tehát, hogy egyikből se, hanem csak

Kubik Anna (Henriette) és Mertz Tibor (Klitander) (Korniss Péter felvételei)

azért, hogy a néző derültség a szünet utánra is kitartson.

Van különben egy igazán jó ötlet is: Belisa megformálása, ahol tényleg végigvitt koncepció mutatkozik. Emlékezetemben nőietlen, ellentmondást nem tűrő, szárazon monomániás aggszűz Belisák sora él; Bánsági Ildikó álmatag, elomló, holdkóros fiatal nő, aki Armandával ellentétben nem is tudna mit kezdeni egy épkézláb férfi konkrét ajánlatával, mert már-már autista módon támolyog saját fantáziavilágában. Bubik Istvánnak azonban Trissotinként inkább csak a yuppie külseje van kitalálva, a többivel a színészi rutin toldja meg.

Akár a nyitókép, a zárókép is koncepciót sejtet (erre különben mindig ügyelnek a geg-rendezők): az ominózus bal sarokban üldögél, magányosan, ismét csak kozmikus kitaszítottságban a három címszereplő, mintegy a rég leépült szalonok kísérteteiként, a précieuse-ök hajdanvolt Párizsába vágyódó három nővérként, míg a színpad mélyének fülkéiben árnyképszerűen, nekik - és nekünk - háttal néznek kifelé (de hová?) a többiek - s köztük, mint szakadék, az üres, lassan homályba boruló színpad. Ez akár szólhatna is valamiről, de az előadás elmulasztja, hogy erről a valamiről közelebbi adatokkal szolgáljon.

A jelenetek egyébként részleteikben kidolgozottak, szinte érződik, ahogy a rendező mindnek külön-külön nekiveselkedik, kidolgozza a vonalakat, elhinti a gegeket, spilára buzdít, de azt is engedi, hogy a szereplők elhelyezzék a maguk időnként szellemes, formátumos egyéniségüket bizonyító játékötleteit. (Többet ezúttal nem tehetnek.) Ilyenkor be is jönnek a nevetések, bár a legsikeresebb szereplő ezen az estén Illyés Gyula - az ő ragyogó poénjai ülnek a legbiztosabban.

Amúgy a közönség elég tanácstalannak és zavartnak látszott. Fura, hogy a Művész Színház működésének első éve alatt nem tudta elfogadtatni a maga - természetesen minden vitán felül álló - másságát; most is a késői Thália és az Arizona gyanútlan lézengői, lumpenekkel is tarkított színházi analfabéták tévedtek be mára második előadásra, és ami belvárosi színházakban ritkaság, egyes helyeken pedig egyenesen elképzelhetetlen: előadás alatt is, a szünetben is mindenfelé dúltak azok a vad nászi csóktusák, amelyeket Karinthy szájsebészeti műtéthez hasonlított volt. Szakma, burzsoázia távollétével tüntetett. De ez már egy másik fejezet. Ez már a Művész Színház nyugtalanító drámája, amelyhez igen-csak elkelt volna egy meggyőzőbb szezonkezdés.

De maradjunk mosta *Tudós nők* című dráma drámájánál, amely számomra továbbra is csak így summázható: lehet és lehetett volna ennél jobban is előadni, de hogy jól-e, arról még csak ezután kellene, hogy meggyőzzenek valakik.

Moliére: Tudós nők (Művész Színház)
Fordította: Illyés Gyula. *Diszlet:* Szlávik István. Jelmez: Scháffer Judit. *Zene:* Orbán György. *Rendező:* Iglódi István.
Szereplők: Győry Emil, Molnár Piroska m. v., Ráckevei Anna, Kubik Anna, Bánsági Ildikó, Bubik István, Nagy Gábor, Mertz Tibor, Mészáros István, Martin Márta m. v., Kautzky József, Varga Zoltán, Borbély Sándor m. v.

BÓKA B. LÁSZLÓ

SUPERMAN AND MR. POQUELIN

MOLIÉRE: TARTUFFE

Hát itt volna ez a darab, amelyben egy álszent ember kihasználja egy család, főként annak feje, az apa hiszékenységét és naivitását. „A szétzüllött család esélytelen a profi szélhámossal szemben" - így a társulat által kiadott tájékoztató. A darab címe *Tartuffe,* az előadók pedig a huszonöt esztendős Térszínház játékosai.

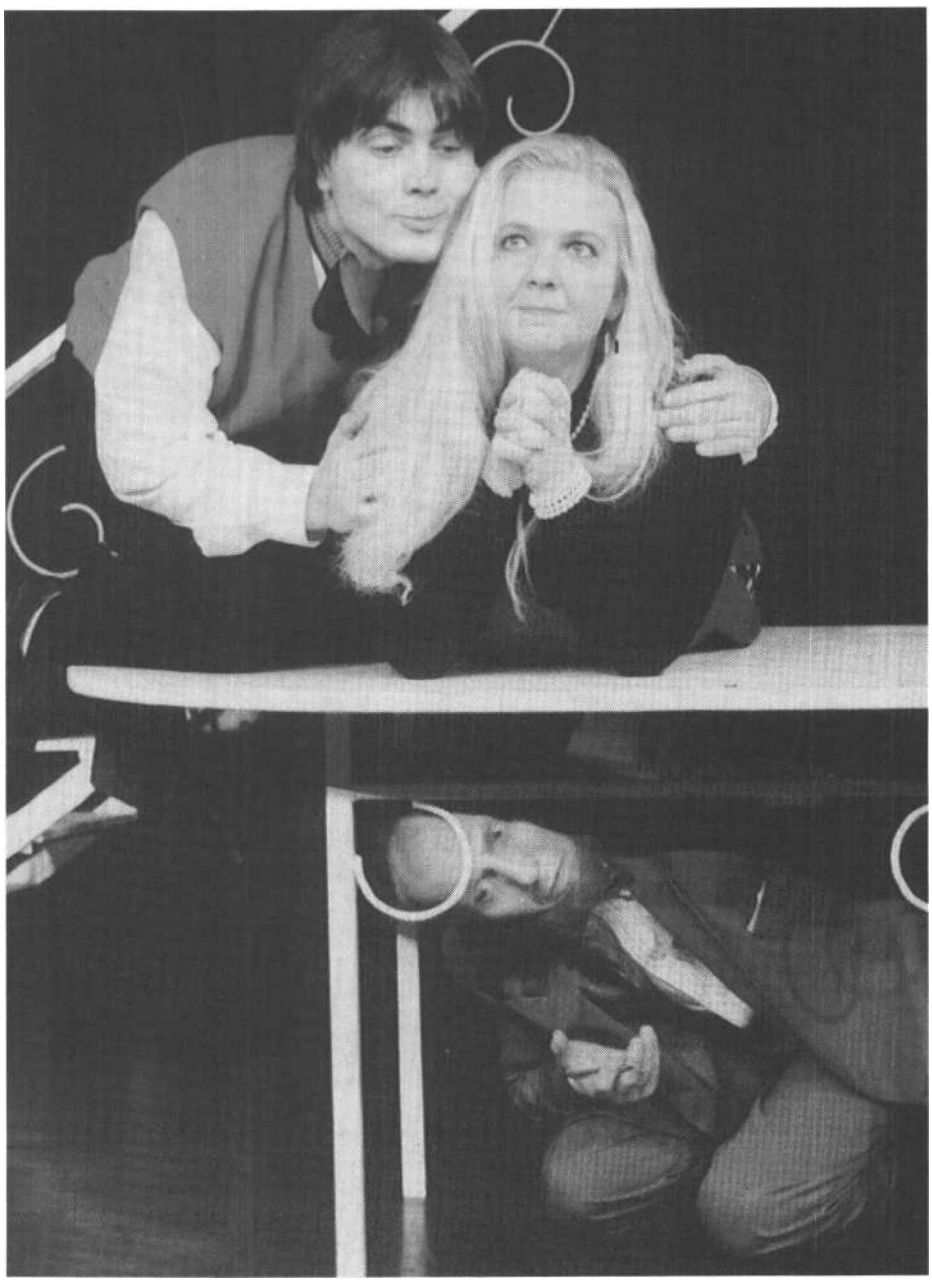
A színházteremben mindössze negyvennyolc szék, ennyien férünk be, ennyien is úgy, hogy a társulat lecsippentett a színpad eleji játéktérből. A padlót fekete balettszőnyeg takarja, a háttér semleges fekete, a színpadon álló díszletek fehérek. Balról és jobbról két ajtó hófehér fémkerete nyílik, középütt fehér fémasztal, amelynek lapja a nézők felé lejt, mellette két magas támlájú fehér fémszék, a színpad mélyén oldalnézetben fehér fémlépcső vezet az emeletre.

Aram Hacsaturjan *Gajane* című balettjéből a Kardtánc ütemei zúdulnak be, majd ajegyszedő. (Az előadásban minden új jelenet elején diadalmasan felhangzik valamilyen zenei közhely, Schubert V. szimfóniájától Dvořák Új világ szimfóniáján át egészen egy 1929-es dzsesszfelvételig.) Nem tévedés, a hölgy (Zanotta Veronika), aki korábban a jegyeket szedte az ajtóban, most Pernelle asszonyként vágtat le az emeletről, nyomában Flipote ballonkabátban, napszemüvegben, kalapban. Flipote férfi. A tempó gyanús. A család úgy sorakozik fel Orgon anyja mögött, mint parlamenti fogadásokon a katonai attasék. A fotózás ezúttal elmarad. Mindenki egy-vonalban. A szereplők kínos pontossággal igyekeznek cipőjük orrát az első sortól két méterre felrajzolható képzeletbeli egyenes vonalához passzítani. Mindenki folyvást a nézőkhöz beszél, a színészek szinte sohasem fordulnak egymás felé.

Bucz Hunor rendezése előnyben részesíti a statikát, és vállon veregeti az operai hagyományokat. Minden mozdulat „produkció": amikor Orgon kikergeti a házból fiát, felpattan két vasszékre, s mint pusztai betyár, úgy üvölt utána. A félrebillentett vasasztal csábítja az arra járókat, hogy felmásszanak rá, meglovagolják, majdnem felborítsák; horribile dictu Valér kis híján meghágja rajta Mariane-t. A második felvonás elején Tartuffe felcibálja a tetejére Cléante-ot, még széket is tesz alája.

Komoly dolgokról esik itt szó, s ha valaki kételkedne ebben, a rendezés kiemeli az szövegrészeket: ilyenkor a szereplő előrelép, s civil hangján citálja az erkölcsi fertőnk állapotjára vonatkozó passzust.

Értem, hogyne érteném: modernnek kell lenni. És ha az író a commedia dell'arte után tűnt fel, akkor lehet úgy is játszani, mintha Cléante Dottore volna. Meg máshogyan is lehet játszani, még vagy ezerféleképpen. Egy csipetnyi commedia dell'arte, egy késhegynyi burleszk jól összerázva, és márki is forr belőle a képtelen abszurditás, „a lét lehetetlensége", ahogyan ezt ma emlegetik. Hogy tényleg az legyen, ahhoz el kellene játszani a darabot. Azután centiméterre kiszámítva, mozdulatot nem vétve az elképzelt olasz komédiai stílust. A Térszínház előadása a darabra rá sem



Balázsi István (Tartuffe), Szamosvári Gyöngyvér (Elmira) és Kovács J. István (Orgon) (Antal Emese felvétele)

„üzenős"

hederít, pedig meg kell(ene) fejteni, ha rosszul is, de legalább következetesen. Mert nem elegendő a vízfelszín alatt hancúrozni, és néha levegőért felbukni. Az általános igazságok egyébként is beleírattak a darabba, ennél többre volna szükség. Igazi koncepció kellene, rendezett formába öntött, egy irányba ható gondolategyüttes. A Térszínház ezzel szemben csak azt tudja pontosan, mit nem akar; azt már kevésbé, hogy vajon mit kellene tenni Major Tamás egész előadáson átívelő keresztmarkolászása helyett. A Térszínházban a rivalda túl közel, a ragasztott bajusz lefittyen...

A rendező még saját ötleteit sem képes kibontani, pedig ilyenek is vannak. Vitathatók, de legalább következetesek. Orgon, miután megmutatták neki Tartuffe valódi arcát, kikergeti a csalót a házából. Tartuffe távozik, és vele megy egy szolga is, aki egy, a későbbiekben fontos szerephez jutó kazettát visz a hóna alatt. Semmi kétség, Lőrinc az, Tartuffe kétszer említett, egyszer meg-szólított szolgája. Később ugyanez az ember tér vissza rendőr hadnagyként, mintegy alátámasztva azt a hihetetlen mesét, hogy az uralkodó valóban mindenre figyel, s íme, kémet rendelt az országosan körözött szélhámos mellé. Erre az apróságra alighanem csak én figyeltem fel; a társulat talán színészhiány miatt oldotta meg ilyen takarékosan a szereposztást. Hasonló a helyzet a Lojális úr felbukkanásával, őt a Tartuffe-öt játszó színész alakítja. Ez hihető, hiszen a ki-ebrudalt csaló folytatja átejtéseit. Ám ez az ötlet sem „játszik".

A Pernelle asszonyt alakító Zanotta Veronika a szemét forgatja és rémisztően értetlen; Kovács J. István (Orgon) énekel, felszínes, nem történik vele semmi, számára az egész előadás puszta cirkusz. Szamosvári Gyöngyvér (Elmira) meglepően méretes feleség, kétségkívül tud kívánatos is lenni, csak ne dobálná folyvást aranyszőke haját. Szűcs Zsolt (Damis) leginkább jellegtelen. Érsek-Csanádi Gyöngyi (Mariane) szereposztási tévedés: nincsenek arcai, és mintha nem is hallaná azt, amit Valér mond neki szerelmükről. Daniss Andrásé (Valér) az este egyetlen őszinte pillanata - leszámítva Kovács J. felszisszenését, amikor majdnem kicsúszik alóla az asztal -: megretten és végiggondolja az összes lehetőséget, amikor a veszekedési jelenetben Mariane a fejéhez vágja: „És soha nem látjuk egymást."

Cléante az író szócsöve, mondják a tankönyvek, ám ebben az előadásban Nagy Zsolt pusztán a szöveget darálja el. Strausz Tünde (Dorine) nyelvel, ahogy a szolgálók rendesen szoktak a *Tartuffe* című darabban, ám, hogy valójában ki ő, nem tudjuk meg. Strausz Tündén lebuktathatók a rendező elképzelései, ő ugyanis kínosan végrehajtja az instrukciókat. Keze, lába összegabalyodik, így csinálhatták valaha az Itáliában csellengő commedia dell'arte társulatok. Mutogat, hajlong, pörög, forog, egyik keze itt, a másik lába ott. Balázsi István Tartuffe szerepében kissé olyan, mint Major lehetett annak idején, csak a kereszt hiányzik a nyakából. Le is izzad becsülettel, ám több nem történik vele. A rendőr hadnagyot játszó Szél Péter van a legkönnyebb helyzetben, de erről később.

A család ruhái is korunknak üzennek: Pernelle asszony II. Erzsébet angol királynő magyar kiadású, liba... zöld hercig kalapjában pompázik; Orgon (Kovács J. István), akár egy hamisítatlan manager, elegáns szürke öltönyben, cipője, hózentrágere, csokornyakkendője, sőt aktatáskája is bordó. Első megjelenése után leteszi a táskái: az asztalra, kinyitja, ekkor válik láthatóvá a táskába applikált filléres Szűz Mária-kép, amelyhez: Orgon egy kurtát imádkozik. Elmira (Szamosvári Gyöngyvér) hosszú zöld ruhában, a mellrésznél fekete csipkeberakással, alul fekete alapon fehér pettyes selyembetoldással; Damis (Szűcs Zsolt) sötétkék golfsapkában, tornacipőben; zöld ingben, farmernadrágban, farmermellényben legénykedik, Mariane (Érsek-Csanádi Gyöngyi) kék cipőben, egyberészes fehér-kék: kisnadrágos-hosszú kabátos ruhában szepegszipog; Valér (Daniss András) rastaman hajkoronában, halvány almazöld ingben, fekete riadrágban, bordó övben és cipőben teszi a szépet.. Cléante (Nagy Zsolt) fekete garbópólóban és fekete nadrágban, kötött mellénnyel igyekszik öregebbnek tűnni Orgonnál, Dorine (StrauszTünde) fekete pántos szoknyában, narancssárga selyem felsőrészben nyelvel. És itt ami korunk hő-se, Tartuffe (Balázs István) fekete nadrágban, fehér ingben, szürke nyaksálban, piros mellény-ben, amelynek szívtájékára gondos kezek arany T betűt hímeztek.

Nézem az előadást, és azon bosszankodom, vajon elolvasták-e a játszók a darabot, vagy csak én nem értem, hogyan olvasták. Aztán rájövök, hogy itt minden *(direkt* így folyik. Szántszándékkal olyan, amilyen. A tempót nem fogják vissza, egyre magasabb fordulatszámon pörög az előadás, csendek és felismerések gondosan kigyomlálva. Mindenki harsány, meg- és felmutat. Van „kiskiutasítás" éppúgy, mint „nagyrököny". A játék gátlástalanul elszabadul a színpadon, dáridózik a commedia dell'arte, aztán a második felvonás végére már kupán is ver bennünket egy „a.lulkidolgozott" kétségbeesés diktálta burleszkjelenet, melynek lényege: a hite vesztett család Tartuffe távozása után alkoholmámorba menekül, és a színpadra bódorog egy hatliteres whiskysüvegóriás, Dorine ebből itatja a kompániát dzsesszzenére. A burleszk szürrealitásba csap át.

A mindent elsöprő végben megjelenik Tartuffe, hogy letartóztassa a családot, nyomában a rendőr hadnagy hosszú fekete köpenyben. A köpeny váratlanul lehull, és ott áll előttünk teljes testi valójában, comicsokban megszokott kékpiros színeiben *a* megmentő, a mindent tudó, a hitlakat felemelő, a lehetetlent nem ismerő, a világok felett átrepülő, igen, Ő, Mr. Superman személyesen. Szél Péter kiélvezi a közönség meghökkenésének minden pillanatát, sőt a nyomaték kedvéért meg is sétáltatja Superman-szerelésének piros selyemszárnyait. Hát igen, a mai deusz eksz masina Batman, Superman vagy Obi Van Kenobi, kinek mi tetszik.

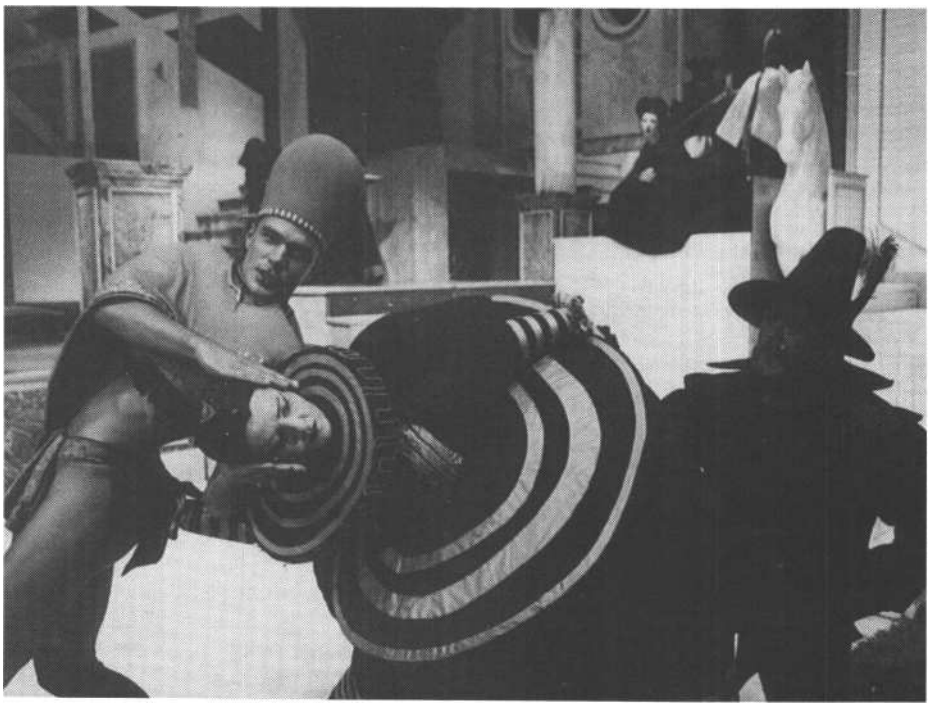
Moliére: Tartuffe (Térszínház)
Fordította: Vas István. *Jelmez:* Zanotta Veronika. Rendezte Bucz Hunor.
Szerelők: Zanotta Veronika, Kovács J. István, Szamosvári Gyöngyvér, Szűcs Zsolt, Érsek-Csanádi Gyöngyi, Daniss András, Nagy Zsolt, Balázsi István, Strausz Tünde, Szél Péter.

SZŰCS KATALIN

DON HAMLET

SCHILLER: DON CARLOS

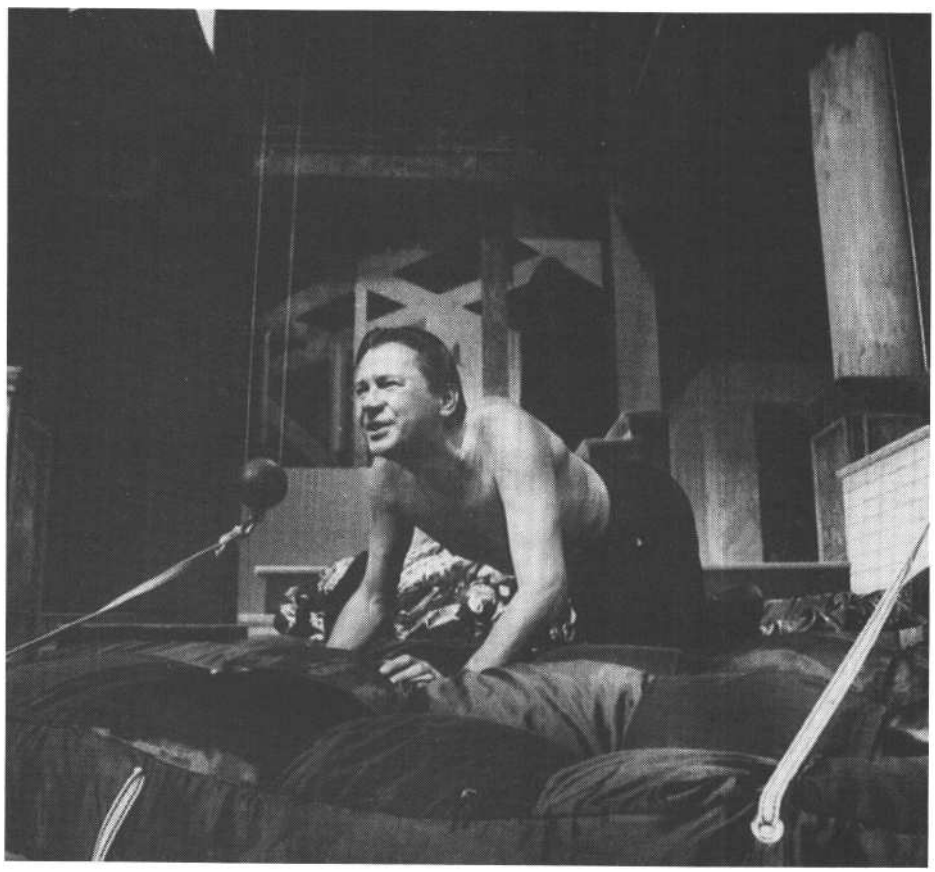
Hogy öt évvel a rendszervaltas után, immar a második polgári demokratikusan választott kormány országlása idején Schiller *Don* Carlosának előadása nem szölhat a zsarnoki, diktatórikus hatalom s a szabadságvágy reménytelen, tragikus végű összeütközéséről, az szinte bizonyos, feltéve, hogy a teátrum nem akar múzeumként funkcionálni, amely tevékenység azonban a színház lényegétől idegen, s idegen Gaál Erzsébet rendezői szemléletétől is. Akkor háta dráma mely gondolatára, mozzanatára tehető a hangsúly anélkül, hogy sérülne, hamisodna a mű egésze (s ha sérül, ha torzul, baj-e, hiba-e) - ezek egy 1994-es sz¡nrevitel, adott esetben a szolnoki, legfontosabb kérdései. ra válasz ott a Szigligeti Színház színpadán, markánsan, következetesen, apró egyenetlenségekkel.



Jelenet a Don Carlosból

„Gondold, álarcosbálban mulatunk" - mondja Carlos Posa márkinak, Fülöp király pedig ugyancsak bábukat emleget, s a jelmezek és a koreográfia - mert erősen koreografált az előadás - mintha ehhez igazodnának: Benedek Marinak a dráma korát idéző, de a formát groteszken túlhangsúlyozó, a mozgást meghatározóan-korlátozóan stilizált ruháiban már-már marionettfigurákként jönnek-mennek, forgolódnak, helyezkednek a szereplők, pontos rend szerint. Az etikett szorítása itt nem a zsarnoki hatalom megnyilvánulása, hanem az általános színlelése, képmutatásé, ami viszont szemlátomást nem rendszerspecifikus sajátosság, inkább az aktuálpolitikai érdekek mentén működő mindenkori realitás. Ennek megfelelően az előadás nem az egyeduralmi rendszer kritikája - minek is volna az -, hanem a hatalom megszerzéséért és megtartásáért vívott politikai játszmáké. (És mert megtartani legalább olyan nehéz a hatalmat, mint megszerezni, Balkay Géza Fülöpjének zsarnoki megnyilatkozásai - vannak már e tárgyban is tapasztalataink - beleférnek ebbe az értelmezésbe is.)

Ezt a felfogást erősítendő, némi dramaturgiai beavatkozás is esett a drámán, aminek következtében az előadás végén például - szemben a mű eredeti lezárásával, ahol is Carlos Erzsébettel együtt lepleződik le és elbukik - nyitva marad a kérdés, vajon az infáns megmenekül-e a Fülöpnél is nagyobb hatalom, az inkvizíció karmai közül, s egykor megválthatja-e majd a világot, betöltve hivatását, „egy új állam merész, nagy álmainak" megvalósítását - ahogyan Posa fogalmaz -, amelyben „Legyen újra / A polgár, ami volt, a koronának / A célja - s meg ne kösse más, csupán / Testvéreinek éppoly szent joga.,, (Csupán a korona helyettesítendő be, s mindjárt a demokrácia gyönyörű hitvallásává válik az előadásnak ez a - számomra - egyik kulcsmondata.) Már-már optimistának volna mondható e végkicsengés, ha odáig nem kerülne idézőjelek közé minden Árvai György zsarnoki pózokat támogató díszletelemei, illetve a már említett stilizációk által vagy az időnként megszólaló Verdi-opera felhasználásával, amelynek nagy áriáiba, kettőseibe olykor a szereplők maguk is beletátognak, megakasztva dialógust és cselekményt. Ez utóbbi mozzanat az, ami tán túlságnak tetszik, ámbár kétségtelenül alkalmas arra, hogy a színpadi játék világának homogenizálása tökéletes legyen. Ezáltal ugyanis az elveivel, szándékaival a képmutató nagy egészből erkölcsileg kimagasló Posa, Carlos, de még Fülöp magatartása, tartása is veszít a maga romantikus pátoszából, emelkedettségéből. Gaál Erzsébet színpadi világa nem osztható jókra és rosszakra, nem kétpólusú, inkább egynemű, amelyben az árnyalato-



Balkay Géza (Fülöp király) (Szilágyi Lenke felvételei)

kat az erős, markáns effektusok helyettesítik. Eboli hercegnő (Czifra Krisztina) vétkének jóváthetetlensége, a visszafordíthatatlanság érzése például nem átélhető, aminthogy Erzsébet (Csarnóy Zsuzsanna) kiszolgáltatottságát is inkább csilingelő hajasbabát idéző külleme, majd a lecsupaszított abroncsszoknya hivatott eljátszani (gyermeke megnagyobbított másaként); a motívumok kibontásával, árnyalásával nem pepecsel az előadás (nem tekinti feladatának). Pontosan kidolgozottak, megkomponáltak viszont azok a hatáselemek, amelyek árnyalatok híján nem folyamatot, hanem állapotokat s végeredményeket láttatnak, sokszor a külső megnyilvánulás és a belső tartalom kontrasztját is leleplezve. A szigorú udvari etikett dühöngése közepette a háttérben szoknyájukat egyértelműen emelgetve bókolnak tánc közben a hölgyek lovagjaiknak, de Eboli, Alba (ifj. Újlaky László) és Domingo atya (Vasvári Csaba) összeesküvésének koreográfiája sem hagy kétséget a köztük lévő viszonyok s a bennük munkáló motívumok felől.

A belső tartalmak ilyetén kivetítését szolgáló megoldások, kissé szájbarágósnak is mondhatók, ám attraktivitásuk, a szószínháztól való elrugaszkodásuk kétségtelenül hatásos (a nézőtéren ülő diákok reagálása is ezt látszik igazolni). És van még egy fontos pozitívuma a színpadi világ e stilizált homogenitásának: a szakmai előzményeit tekintve meglehetősen heterogén, újjá-alakult társulat első bemutatójaként, megelőzve és megelőlegezve az összecsiszolódás folyamatát, összességében egységes előadás létre-hozását tette lehetővé, amelyben Groszmann Péter eljátszhatja Don Hamletet, egy a kizökkent világgal ki tudja, majdan mit kezdő kamaszt (a Hamlet-reminiszcencia a dráma alapján teljesen indokolt); amelyben Horváth Lajos Ottó Posája tökéletes Horatio - és mert nagyon emberi, az ő esetében a legzavaróbb tán a távolságtartás már említett, play-backkel megoldott formája, játéka ugyanis egy „átélhető" előadásban is hiteles lehetne -; s amelyben Balkay Géza Fülöpje nem-csak koncepcionálisan, a király tisztánlátásának, politikusi formátumának megfelelően tud meghatározóvá válni, hanem saját színészi formátuma okán is.

Friedrich Schiller: Don Carlos (szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Vas István. *Díszlettervező:* Árvai György m. *v. Jelmeztervező:* Benedek Mari m. v. *Dramaturg:* Ungár Juli. Rendezőasszisztens: Czeizel Gábor. *Rendező*: Gaál Erzsébet.
Szereplők: Balkay Géza, Csarnóy Zsuzsanna, Groszmann Péter, Horváth Lajos Ottó, Czifra Krisztina, Dobos Ildikó, ifj. Újlaky László, Vasvári Csaba, Árva László, Várnai Szilárd, Bakos Éva, Kéner Gabriella, Csatári Éva, Magyar Tivadar, László Sándor, Czakó Jenő, Picikász Elena, Kiss Kitty.

BUDAI KATALIN

ORBÁNNÉ -ÖRÖK

ÖRKENY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK

Jó két évvel a veszprémi siker után Mácsai Pál ismét színre vitte a *Macskajátékot.* Még egyszer aratni ugyanarról a vetésről? Nem ilyen egyszerű. Macskajátékot (ez most már köznyelvi szó, címként idézőjel-be tenni avagy kurziválni sem érdemes) csak ott lehet és csak ott ésszerű játszani, ahol van két nagyszerű színésznő, de inkább négy vagy még inkább öt. Amelyik színházban ez együtt megadatik, oda bevihető a darab.

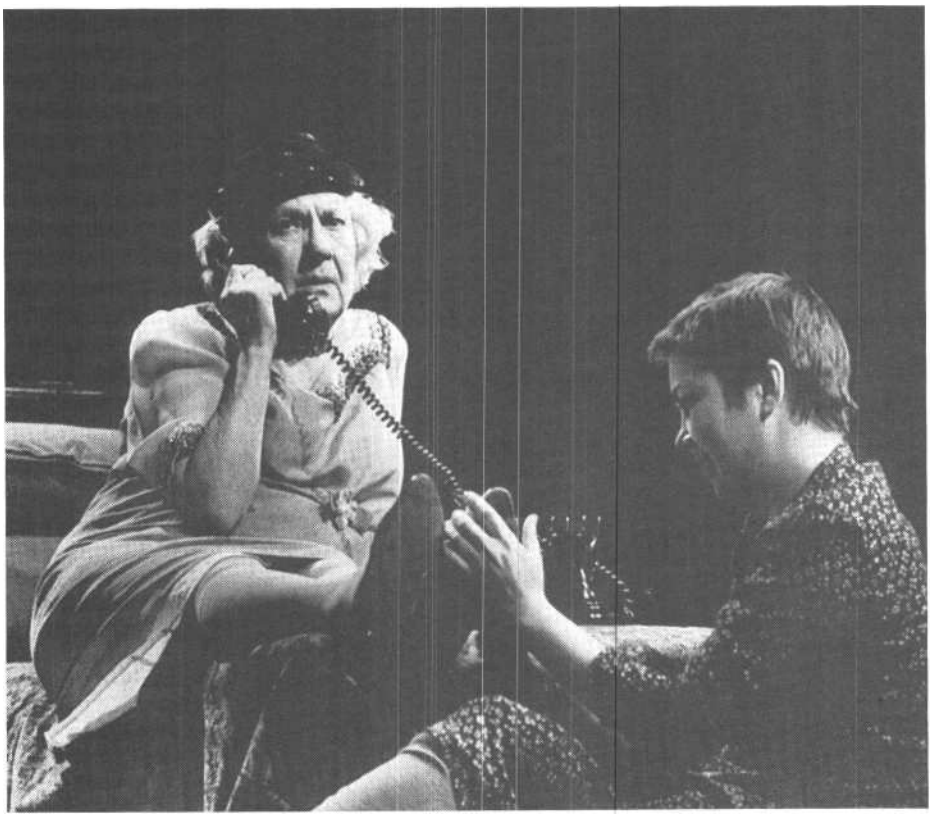
Nem hiszem, hogy a két év alatt új elem lépett volna be abba az érzékeny kapcsolatrendszerbe, melyet az emlékek, a generiációk és az öregséghez való mai viszonyunk alapján teremtett Mácsai, s ami ott, Veszprémben, hála Dobos Ildiikó, Kakuts Ágnes és Jónás Rita játékának, jól is funkcionált.

Ha egy ember szerelméről, időskori vágyairól, magányosságáról, kihűlő kapcsolatairól és változtathatatlan idetartozásáról van szó: Orbán Béláné a Csatárka utcából lesz a kínálkozó példa. Aki habozás nélkül lehazudja a csillagos eget is a tejcsarnokban (emlékszünk még az intézményre?) vagy a társbérlőknek (ugyancsak), de kikéri magának, ha például valaki azt hiszi, hogy Pesten nincs nagyméretű taxi. A hetvenes évek elejének túlélni igyekvő, megható és nevetséges, kisszerű Kelet-Európája ez, és zsigerien mi is egy kicsit Orbánnék vagyunk.

Végül is jó, ha egy kissé kényelmes is, hogy egy művel be lehet mutatni, min mentek itt keresztül emberek.

Mácsai most szűkítette a teret: kiemelt pódiumon játszatja el, mintegy kamaraoperaként azt, ami néhány hét leforgása alatt egy bérház két lakásában, illetve egy környékbeli presszóban zaj-lik. „Sűrített" lakás ez, nem érzékelteti az egykori polgári otthon leválasztásokból adódó zegzuga-

Tábori Nóra (Orbánné) és Börcsök Enikő (Egérke)



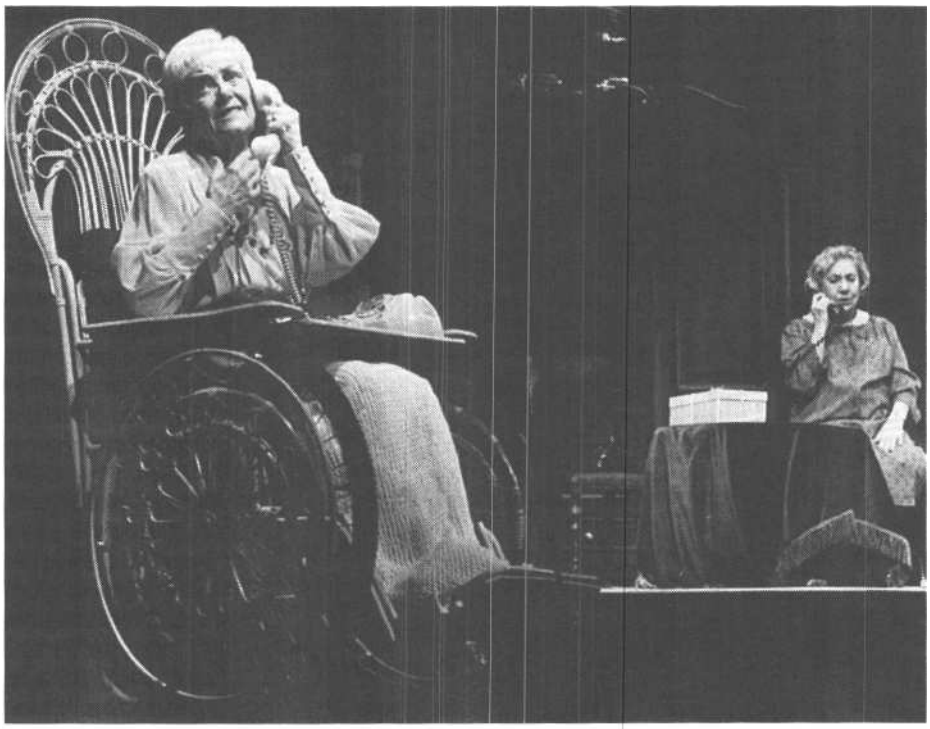
Jelenet a Macskajátékból

it, egybevonja a konyhát a szobával. Ez az összevonás is azt a fajta „megmutatós" játékot szolgálja, mely a jelenlegi színpadra állításnak vezérelvévé lett. Mácsai most több játékot állított be: ami eddig csak megbújt a szövegben vagy része volt a monológok emlékfelidéző rétegének, az most *meg van mutatva.* Például: Orbánné hazajőve nemcsak elmeséli (azaz nővérének írt hangos levelében közli), hogyan zajlott le a pesterzsébeti kultúrotthonban a hangverseny, hanem egy székcserés burleszkgaggel el is játszszák. Ugyanígy sül bele látványosan az örök szerelem, Viktor egy olyan egyszerű kis dalocskába, minta „Tavaszi felhők az égen", s bukik akkorát, hogy csak az igazi elragadtatás képes tomboló sikert füllenteni a helyére. Ugyancsak „meg van mutatva" az ősbűn: a felbukkanó barátnő csábtrükkje; Paula gyakorolgatja azt az ájult zenerajongó szöveget, amit majd az elhódítás jól felépített folyamatába illeszthet. Vagy: Ilus, Orbánné lánya nemcsak behozza a társbérlő adjunktusék szekrényéből a koncertre kicsent ruhát, rajta a borfolt-bűnjellel, hanem néhány jelenettel korábban látjuk is, ahogy Orbánné akkurátusan leönti borral a türkíz ruhaköltményt. És még sorolhatnánk a megelevenedett részleteket, egyenként mérlegelhetnénk, mi gyengítette, szájbarágósan magyarázta, halványította a szövegbeli poénokat, s mi hangsúlyozta vagy éppen erősítette őket. A látvány megerősítésére tett kísérlet konzekvens ugyan, de az eredmény - talán a felsorolásból is kitetszhet - felemás.

Ugyanez a kettősség jellemzi a játékbéli ötleteket is: ha Orbánné ollóval szeleteli az uborkát, hogy arcfrissítő pakolást készítsen belőle, nos, ez kicsit direkten rekeszizmot célzó, túlontúl átlátszó. De például Paula ajándékával, a mogyorószín kosztümszoknyával felmosni - mintegy szórakozottságból, ráadásul az öngyilkosságra készülés perceiben - nos, ebben már több van: leszámolás és gyilkolás is. Ráadásul gyakran megfigyelhető szokás, hogy az öngyilkosságra készülő ember teljesen rendbe teszi a lakását, mintegy végső tisztításként vagy tisztázásként.

A játékosság felerősítése nyilvánvalóan gesztus is, amelyet a főszereplő alkata sugall. Csakhogy Tábori Nóra e segítő szándék nélkül is tökéletesen egyensúlyban tudja tartani elképesztően sokszínű clownmivoltát a megrendítő tragika ritkábban látott vonásaival.

Amit a színésznőtől látunk, szimfónia. Gazdag, egyenletesen magas szintű. Ha kell, harsány - de nem vásári; ha kell, csöndesen érzelmes - de nem önsajnálóan érzelgős. Fenséges és alantas, tragikus és triviális, kacagtató és ríkató. Annyi Orbánné után is frissíti, dúsítja mindazt, amit a figuráról tudunk. Élénk és izgága, trágár



Tolnay Klári (Giza) és Tábori Nóra (Koncz Zsuzsa felvételei)

és önző. Szinte meglepetés a sötét előszobában eljátszott szerelmi kettősben: annyi szív és tartózkodás van benne.

Feszültséget gerjeszt, s Tábori Nóra alakítását is megfelelően súlyozza Tolnay Klári egészen újszerű Gizája. Új színt, új erőt, új fényt kap tőle a karakter: a finom, féltett, féléletű, kimozdíthatatlan bölcseletű - testileg és színpadilag is passzív - nővér. Ez a mostani Giza idézőjelbe, fanyar iróniába vonja az egész garmischpartenkircheni miliőt, a milliomos fiút és környezetét. Nem azonosul velük: lelkének egy szárnyaló darabkája igenis otthon maradt, rokon a húgáéval. Nem bölcselkedő: valódi bölcs, mert rálát saját helyzetére, s finoman eltávolítja magát tőle. Revelatívnak tartom Tolnay Klári minimálzeneművekre emlékeztető mikrotechnikáját, hallatlan színészi koncentrációját és ihletettségét. Szinte megbolydítja az előadást, noha alig tesz valamit: egy-egy hangsúly, szájelhúzás, kézrebbenés - és tökéletes a portré, a környezetrajz.

De van itt még tűzijáték: Barta Mária és Kovács Mária jelenléte hozzájárul ahhoz az érzéshez, mintha a magyar színházművészet könyvének legszebb lapjait forgatnánk. A legjobb értelmű sztárkultusz, a valódi tehetség örömünnepének régen ízlelt édessége tér vissza, amikor ezt a négy nagyszerű asszonyt együtt láthatjuk. Barta Mária nem karikatúrát játszik: ő is csinál egy húsvér, szeretetre vágyó, öregség elől menekülő, esendő Paulát, megannyi ötlettel, színnel. Az pedig, hogy Kovács Mária jelen lehet a színpadon: tiszteletre és alázatra int. A betegségen kifogva cliadalmaskodik, s akik életkoruknál fogva nem lehettek még színházjárók az elmúlt tíz évben, legalább láthatják, milyen nagyszerű színésznő hiányzott a színpadról évekig.

I^{9}azságtalanság lenne, bár menthető, ha ilyen fényességben elterelődnék a figyelmünk az Egérkét játszó Börcsök Enikőről - aki rejtélyes és zárkózott színészi alkat. Hogy mi bújhat a mélyrétegekben, arról hírt ad ez a megrendítő alakítás, az üldözöttség, a neurózis, a féltő szeretet keveréke. S ugyancsak remek *Venczel Vera* figyelmetlen, elgyötört, agyonhajszolt Ilusa.

Egyedül *Miklósy György* Csermlényi Viktora nem képes hordozni mindazt a súlyt, amit Orbánné emlékei és a rajongó hölgykoszorú reá ró - Csermlényi nemcsak testben robusztus, hódító, esendő és gyermeki, hanem lélekben is. Igazságtalanság persze mindezt felróni, hiszen eredetileg nem Miklósyé lett volna a szerep - de az ebben a formációban feltehetőleg elhíresülő s nagy szériát megérő produkciónak erőteljesebb kontúrú férfipillérre lenne szüksége.

A mérleg: nagy siker. Szép percek. Megunhatatlan *Macskajáték.*

Örkény István: Macskajáték (Pesti Színház)
Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Rendező:* Mácsai Pál.
Szereplők: Tábori Nóra, Tolnay Klári, Barta Mária, Börcsök Enikő, Venczel Vera, Kovács Mária, Miklósy Gybrgy, Várnagy Zoltán, Bajka Pál.

NÁNAY ISTVÁN

HOLDVILÁGOS ÜDLAK

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ES TÜNDE

Bevallom, az Uj Színház bemutatkozó sajtótájékoztatóján kissé meghökkenve fogadtam a bejelentést: az első évadot Vörösmarty-premierrel indítják. Egy olyan drámával, amit jó, ha az emberek életük-ben egyszer, diákkorukban megnéznek, s aztán, mint klasszikus irodalmunk költői erényekben gazdag, de drámailag vérszegény mesejátékát, gyorsan elfelejtik. Nem is teljesen indokolatlanul, hiszen a darab előadástörténetének tanúsága szerint a szerző és a klasszikus értékek iránti tisztelet jegyében többnyire muzeális előadások születtek belőle. Kételyeimet csillapította a feltételezés: az a társulat, amely már színháza nevével is az újat akarást jelzi, az a rendező, aki ezzel a munkájával lép először a közönség elé meg az az igazgató, aki társulata és pályakezdő tanítványai - s persze a színházlátogatók - iránt mindig mélységes felelősséget érez, bizonyára nem véletlenül választja szezonnyitó produkciójának a Csongor és *Tündét.*

Fenntartásaimat azért visszajelzi, hogy az Új Színház előadásain ezúttal is sok iskolás ül, s néha kisebbek is, mint akiknek szólhat a produkció. (Ehhez alighanem az is hozzájárul, hogy a színház profilváltását csak lassan követi közönségének átstrukturálódása.)

Ugyanakkor ezt a Csongort aligha lehet könnyen elfelejteni. Lehet szeretni és elutasítani, de nem lehet közömbösen szemlélni. Biztos, hogy az irodalomtanároknak nehezebb a dolguk, ha ezen előadás alapján tárgyalják Vörösmarty drámaíró munkásságát, mert a rendező radikálisan, bár a hűtlen hűség elve alapján nyúlt a szöveghez. Nem szorítkozott a textus szolgai interpretálására, hanem a mű drámaiságát megkeresve, a költő gondolatainak, a darab lényegének korunkból fakadó, a mai emberhez szóló interpretálására vállalkozott. Egy koncepciót következetesen érvényesítő előadás született, amely megoldatlanságaival, ellentmondásaival együtt is fontos, mert rendezője mer és tud alkotó módon bánni egy klasszikus szöveggel, s ezáltal nemcsak a szerző, de a saját gondolatait is képes közölni. Névjegy értékű.

Vannak alapkérdések, melyeket a drámák színre állításakor a rendezőnek el kell dönteni. Ilyen például az, hogy mikor és hol játszódjék az előadás. A Csongor és *Tünde* lényege szerint - mint minden népmese vagy népmesei alapú történet- időtlen, a dráma alcíme szerint viszont a pogány kunok idejéből való, ugyanakkor Ledér dala - Pesten jártam iskolában. / Térdig jártam a rózsában. - Vörösmarty-kori. Mondhatjuk tehát Harag Györggyel, aki Kolozsvárt rendezte a darabot, hogy „a cselekmény ideje nincs pontosan meghatározva", illetve „Vörösmarty jelenkora meg utókora", tehát a mi jelenkorunk is lehet. Azaz „a Csongor ma játszódik, velünk történik a valóság és a mese határán" - fejezi be következtetését Harag. S előadása valóban akkor és ott, Kolozsvárt játszódott, egy blokkházak tövében lévő, kietlen, lepusztult, dróthálóval elkerített játszótéren, ahol mászókák, utcai padok és egy elsatnyult, kopár fa körül tanyáztak a bandába verődött fiatalok (Csongor, Balga, Tünde, Ilma, Ledér és az ördögfiak) meg a magányos idősek (a házmesterné kinézésű Mirígy, az Éj mint kopott öregasszony s a vándorok: katonatiszt, vállalkozó, középiskolai tanár).

Nem véletlenül utalok Harag 1984-es rendezésre, hisz ez sok szempontból Novák Eszter munkájának egyik szellemi előzményének tekinthető. Akárcsak Szikora János egri előadása (1986) vagy Ruszt József és a Független Színpad három év előtti produkciója. Ez utóbbiban erőteljes dramaturgiai átértelmezés eredményeképpen összevonták Mirígy és az Éj, illetve a vándorok és az ördögök szerepét. Az előbbiben pedig a civilizáció homokba süppedő relikviái és a természet kuszán egymásbafonódó fái és bokrai között a csodáktól megfosztva (a csenevész fácskára Mirígy rak villanyégőt aranyalma gyanánt), kiábrándultan tévelyeg a két főszereplő, s míg „égi másuk" bábformában elröppen, ők riadtan ott maradnak közös életük szürke és kilátástalan perspektívájával.

Az elmúlt évtized e három előadásában tehát határozott kísérlet történt a dráma - más-más hangsúlyú - átértelmezésére, a darab előadáshagyományaitól való elszakadásra. Az Új Színház előadása azonban az előzőekhez képest is gyökeres szemléleti, dramaturgiai és koncepcionális váltást jelent.

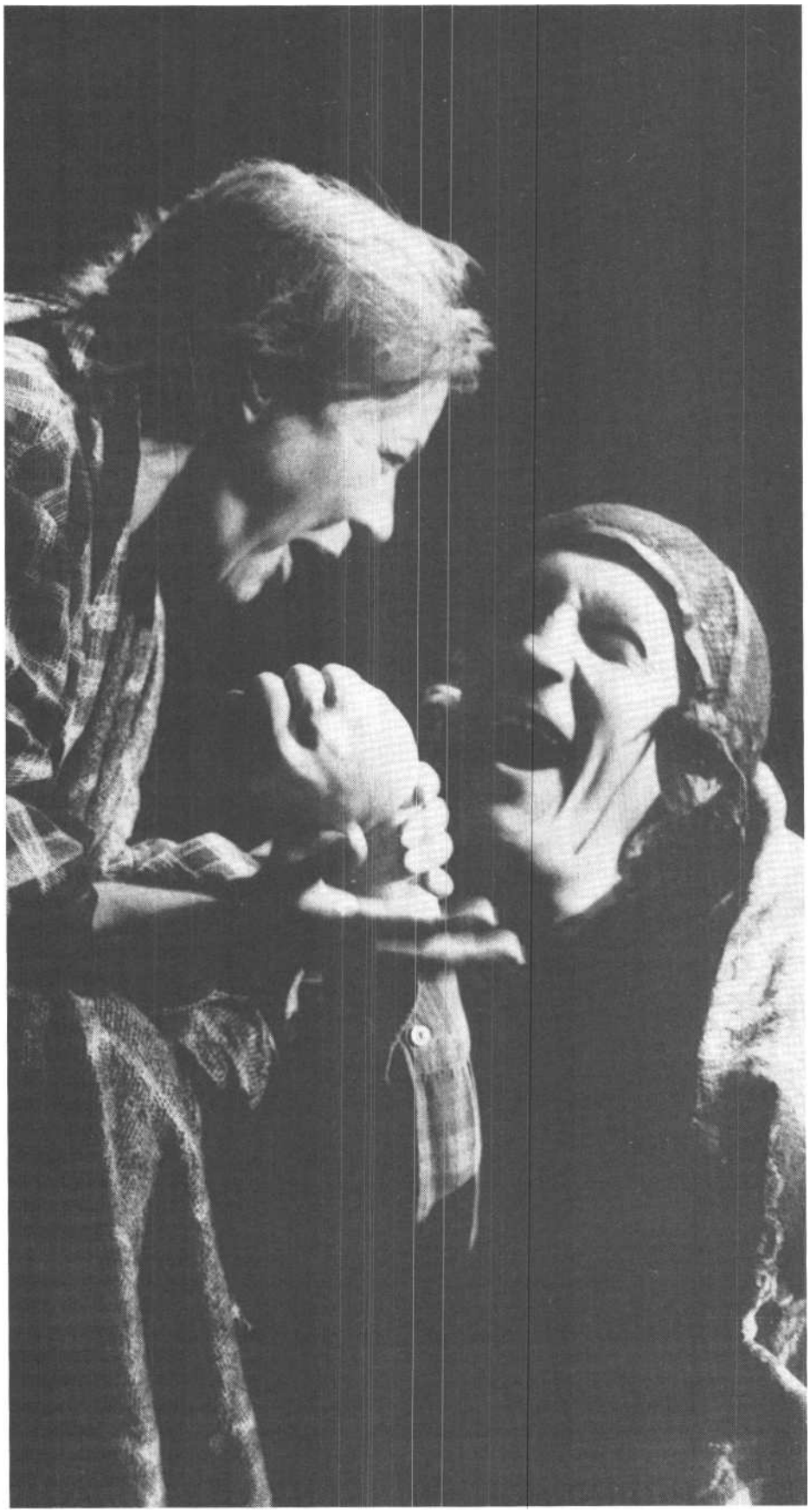
Novák Eszter a Csongort egy józsefvárosi foghíjtelken játszatja. Előre lejtő, hepehupás, gödrös terep, tele kacattal; jobb elöl ütött-kopott kád, hátul óriási szekrény, a bal oldalon, egy mélyedésben tanyázik Mirígy, elöl málló vakolatú téglafal, előtte kis, fehér kertiszék. Kopár, lomb talan fák. Aranyalmák nem teremnek rajtuk. Zeke Edit tere csövesek s egyéb kétes egyének búvó- és találkozóhelye.

Megszólaltathatók-e ebben a közegben Vörösmarty költői-filozofikus gondolatai? Megjeleníthető-e Tündérhon? Egyáltalán létezhet-e Üdlak? Kik és hol találhatják meg a boldogságot? S milyen lehet a vágyott és milyen az elérhető boldogság? E látszólag csupa ellentmondást jelző kérdéssor feloldásának dramaturgiai kulcsa az álom.

Az Új Színház előadása a valóság és az álom bizonytalan határterületén játszódik. Novák előadásszervező tényezővé emelte a drámának azt a sajátosságát, hogy Csongor minden sorsfordító pillanatot átalszik. Ebből következően az előadás kezdőképében Csongor álmából felriadva, de az álomképből ki nem szakadva árnyéknak nevezi a (darabbeli helyzettől eltérően már előtte) megszólaló Mirígyet, s mondja el, hogy „Minden országot bejártam, / Minden messze tartományt, / S aki álmaimban él, / A dicsőt, az égi szépet / Semmi földön nem találtam." Majd ismét visszafekszik a színpad elején lévő kuckójába, és elalszik. Az előadást a továbbiakban is Csongor ébredései és elalvásai szakaszolják.

Az előadás egésze tehát Csongor kusza álmának tekinthető. Ennél azonban bonyolultabb a rendezői szándék: igyekszik elmosni az álom és a valóság határait, sőt, gyakran tudatosan bizonytalanítja el a nézőt, hogy amit lát, vajon melyik szférában értelmezhető. Ebben a kváziálomszituációban a stilizált naturalizmus békésen megfér az emelkedett költészettel, a hétköznapi figurák mesealakokká lényegülnek át, vagy fordítva: a mese szereplői magukra veszik a főhőst körülvevő, a mindennapokból ismerős típusok vonásait. Így lesznek az ördögökből munkanélküli guberálók, csövesek, a vándorok Csongorral egyidős, az élet, a társadalom felkínálta érvényesülési lehetőségekkel élni próbáló, de a csövesek szintjére lecsúszó fiatalemberek, Mirígy középkorú, valaha jobb napokat látott asszony, Ledér két gyermekét egyedül nevelő anya, aki megélhetéséért a testét is áruba bocsátja. Ez a furcsa álomvilág elvben korlátlanul tágítható, ennek jegyében a klasszikus szövegtől idegennek tetsző részletek is kerülnek az előadásba: az első rész közepén Balga és az ördögök hangszerekkel a kezükben lépnek ki a szekrényből, s rákezdenek a közismert kaszinó twistre; vagy az első rész végén vízióvá tágul az álom, Kalaf áriája szól, és eluralkodik az őrület a színpadon; vagy a második rész kezdetekor a már korábban dallamtöredékkel exponált slágert Mirígy mint dizőz énekli: Holdvilágos éjszakán..., illetve az Éj monológja alatt gulyáságyúból egytálételt osztanak a szereplőknek. Erő-

Csomós *Mari (Mirígy) és Papp Zoltán (Kurrah)*



teljes és hatásos képek ezek, erősebbek, mint a Vörösmarty-szövegre épülő jelenetek egy része.

Holott a rendező és Kárpáti Péter dramaturg a szövegkönyvben is jelentős dramaturgiai változtatásokat hajtott végre. A mű költői szépségét megőrizték, de drámai erejét igyekeztek kiteljesíteni. A változtatások egy része drámatechnikai, más része szerkezeti. Vörösmarty monologikus szövegépítkezésének felbontására törekedtek; ennek érdekében a hosszabb szövegeket vagy felosztották a jelenet szereplői között, vagy az adott, illetve más jelenetekből vett replikákkal megtörték. Fontosabbak a koncepcionális módosítások. Például Balga már az első rész elején, Tünde és Ilma megérkezésekor megjelenik, s kis késleltetéssel az öngyilkossági kísérlet is lejátszódik. Ezáltal szinte a kezdetektől kialakul a vándorlás páros jellege, illetve a két fiatal-ember egymásrautaltsága és viselkedésük ellenpontozottsága nyilvánvalóvá válik. Vagy: a vándorok nem egymás után mondják el hosszú tirádájukat, hanem egyszerre, egymás szavába vágva próbálják meggyőzni Csongort életstratégiájuk hasznáról. Amikor pedig másodszor jelennek meg, „deklasszálódásukat" nem Balga kommentálja, hanem azok a lumpen ördögök, akik szintjére ezek az értelmiségiek is lecsúsztak (természetesen ezúttal is megszűnik a monologikus forma). Jó pár esetben éltek a jelenetátcsoportosítás vagy a szövegáthelyezés dramaturgiai lehetőségével, de csak nagyon ritkán, a szöveg-érthetőség követelményének engedve igazítottak ki egy-egy Vörösmarty-sort. Egészében véve körültekintő, érzékeny és invenciózus dramaturgiai munkát végeztek, amely részletesebb szakmai elemzésre is érdemes. (A változtatások azonban olyan mértékűek, hogy - a produkció koncepcióját is figyelembe véve - talán szerencsésebb lenne, ha az alcímnek választott *Üdlak* címen játszanák az előadást.)

A gondos és koncepciózus dramaturgiai előkészítés, az erős látványvilág, a sok jó rendezői és színészi megoldás mellett a megoldatlan vagy következetlen részletek időnként ellentmondásossá teszik a végeredményt. Például: az álomkoncepcióba nem sikerült beilleszteni Tündét, de Balgát és Ilmát sem; e három figura lényegében olyan, mintha egy hagyományos felfogású produkcióból kerültek volna ide. S ez nem a színészek hibája, nem is a színészvezetői munka hiányosságára utal - ezek a szerepek ellenállnak a választott rendezői koncepciónak; ezáltal nem kellően tisztázott Csongor és Tünde viszonya, illetve Balga és Ilma általános vígjátéki szerep marad. Nehéz megokolni azt is, mi indítja Mirígyet arra, hogy Csongor éber álmának manipulátora legyen. Homályos az is, van-e Mirígynek

Horváth Virgil (Csongor) és Szalay Mariann (Tünde)

rókalánya vagy nincs; ha van, miért nem fejezi ki elvesztése feletti fájdalmát, ha nincs, miként kerül a történetbe ez a motívum. Vagy nem evidens, miért a Balgát játszó színész alakítja az ördögöt (még hafel is veszi Kurrah néhány ruhadarabját), amikor Mirígy utasítására Kurrah Balga képében vezeti félre Csongort. Zavaró - mert az aranyalmákra asszociáltat-, amikor a twist alatt a nagy kopár fa fölé három, diszkóhangulatot fel-idéző lámpagömb ereszkedik alá. Ezek s a nem említett egyéb ellentmondások okozzák, hogy helyenként nehéz követni a cselekményt, holott a dramaturgiai átigazítás tiszta és világos vonalvezetésű.

Pedig az előadásnak van más erénye is: az egységes hatású és kiegyenlített színvonalú színészi játék. Ez még a két címszereplőre is igaz, holott ezúttal is az ő figurájuk a leghalványabb. Horváth Virgil és Szalay Mariann elsősorban alkatában, megjelenésében hordozza Csongor és Tünde karakterét. A színésznő légies alakjával és szépségével közvetíti Tünde különösségét, de a figura passzivitásán nem tudhat változtatni. Csongor végigalussza életét és a darabot; keresi ugyan a boldogságot, de mint álmának álmodója és sodródó hőse, ő is meglehetősen passzív. Fájdalmasan reális viszont, amikor - vágyképét feledve - a Mirígy által felkínált, hús-vér nőt, Ledért veszi üldözőbe. S még fájdalmasabb, amikor az előadás végén Mirígy odavezeti hozzá Tündét, s a két fiatal összebújva, nyitott szemmel mered a semmibe. Most már ketten kereshetik Üdlakot ebben a kietlen világban.

Schlanger András (Balga) és Prókai Annamária (Ilma) ízléses, pontosan adagolt komédiázásában a groteszk, a fekete humor, az irónia, a vaskos komikum egyaránt megtalálható, felszabadult játékosságuk jól ellenpontozza a címszereplők életérzését.

Schneider Zoltán (Kalmár), Mihályfi Balázs (Fejedelem) és László Zsolt (Tudós) triója némiképpen áldozatul esett a rendezői szerepátigazításnak. Mivel nem eléggé körvonalazott a három alak kiinduló helyzete, első megjelenésük kissé súlytalan, és csak amikor lerongyolódva, elszegényedve és kiábrándultan visszatérnek, akkor rajzolódik ki három remek portré.

Papp Zoltán, Magyar Attila és Fekete Tibor nem a mesejátékokban megszokott viháncoló ördögfiakat játssza. Ők is mókáznak, ők is ugrabugrálnak, de figurájukban sokkal több a reális, mint a mesés elem. Ahogy zsákmányt keresve kutatják a terepet és lecsapnak minden használható tárgyra, ahogy a kádban ülve kártyáznak és csikkekkel játsszák el a csirkecombot, ahogy magukhoz hasonítják a vándorokat, az a szociofotó hitelességét és a színjátszás bravúrját egyesíti.

Ledért általában mellékszerepnek tekintik. Most főszereppé nőtt Tóth Ildikó megformálásában. A rendező és a színésznő kibontotta e figura tragédiáját: Ledér nem egyszerűen könnyű-vérű lány, hanem nagyon magányos és nagyon szerencsétlen asszony. Novák meghagyta neki a monológot, amely Tóth Ildikó előadásában a magány elképesztő mélységű, megrendítő, vallomásos erejű, költői kifejezése lett.

Az előadás csodája Csomós Mari. Már az első percben, amikor Mirígy a vackából előbújik, s egy kendővel játszadozva, huncutul mosolyogva elmondja az emberiségre szórt átkait, különös titka van. S ez a nagy clownokra jellemző titok mindvégig megmarad alakításában. Egyszerre játékos és félelmetes. Kendőjét magára csavarja, a végét egy vaskarikához köti, mielőtt Csongorral beszélgetni kezd. Látjuk, hogy a csomó bármikor kioldható, a kendő letekerhető, mégis hiszünk neki: Mirígy szenved, átkozódik, könyörög és zsarol. Játszik Csongorral és a többiekkel mind, és persze velünk is. Finoman, minden túlzástól tartózkodva éppen csak jelzi: lám, ezt is tudom. Ennek csúcspontja a Holdvilágos éjszakán .. . előadása. Alakításának igazi csúcspontja azonban

Jelenet a Csongor és *Tündérből*

Vörösmarty Mihály: Csongor és *Tünde („Üdlak") (Új Színház)*
Dramaturg: Kárpáti Péter. *Díszlet- és jelmeztervező:* Zeke Edit. Zene: Cserepes Károly. Asszisztens: Thuróczy Katalin. *Rendezte:* Novák Eszter f. h.
Szereplők: Horváth Virgil, Schneider Zoltán, Mihályfi Balázs, László Zsolt, Schlanger András, Papp Zoltán, Magyar Attila, Fekete Tibor f. h., Szalay Mariann, Prókai Annamária, Csomós Mari, Tóth Ildikó, Várhegyi Teréz.

az Éj monológja. Az Éj maga Mirígy. Már Ruszt próbálkozott azzal, miként lehet e két szerepet ugyanazzal a színésznővel eljátszatni, de akkor úgy tűnt, a kísérletnek ellenáll a dráma mitologikus világszemlélete, amely mindenekelőtt az idő, illetve a világ hármas tagozódásában és annak megjelenésében (hajnal, dél, este, illetve menny-Üdlak, föld, pokol-Éj) tükröződik. Novák Eszter magnóról mondatja az Éj monológját - Csomós Marival. Ezáltal éterivé, kozmikussá válik a szöveg. Csomós a kertiszéken ül és figyel. Szomorúan nézi a fiatalokat, meg a mozgó ingyenkonyha előtt toporgó éheseket, s tudja, hogy minden hiába: Csongor és Tünde együtt fognak élni, és azt is tudja, hogy közös életükben itt és most nem lesz sok köszönet. Egyszer csak élőbe vált a monológ, a szöveget a színésznő már a saját hangján fejezi be. Ugyanez a sors-szerűség és fájdalom tükröződik Csomós Mari arcán, amikor a két fiatalt egymáshoz vezeti, s el-mondja fölöttük a dráma híres zárósorait: „Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború: / Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem." A sokat vitatott értelmű sorok és az előadás hangvétele, látásmódja között korreláció is, ellentét is van. Ebben a lepusztult világban születhetik-e szerelem, boldogság, remény? De miért itt ne születne? S a háttérben kigyúlnak a tömbházak ablakaiban a kékes televíziófények. Hol hát az az Üdlak?

Schlanger András (Balga) és Tóth Ildikó (Ledér) (Korniss Péter felvételei)

MAGYAR JUDIT KATALIN

CSONGOR A DISZKÓBAN

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE

Az Új Színház *Csongor* és Tünde-előadásának szép műsorfüzete szerint „Üdlak ott van, ahonnan Miskolcra helyeznek szolgálatra; Üdlak ott van, ahol nem tudjuk megfizetni a lakbért; Üdlak ott van, ahonnan a legszívesebben Üdlakra költöznénk." - Miért ne lehetne hát jelen egy diszkó színpadán?

Novák Eszter Csongor-értelmezésére rímelnek a Nevesincs Színház körülményei: a költészet itt is a prózai valósággal szembesül - a picinyke játékteret pizzéria, rexasztal, kólaplakátok, pálmák, szolgálaton kívüli villogó fémgömbök; pattogatott kukorica penetráns olajszaga és a szomszédos Lego-kiállítás gyerekzsivaja övezi. A minimális technikával „felszerelt" színpadon alig fér el egymástól a mindössze hatfőnyi trupp, mozgásterüket még a középen álló terebélyes - gránátalmás népi hímzésmintára emlékeztető - díszletfa is beszűkíti.

A kétszázötven-háromszáz óvodást és kisiskolást mindez a legkevésbé sem zavarja, feszülten figyelik a cselekményt, s hogy meg is értik, azt hangos figyelmeztető reakcióik jelzik. A romlatlan nézők nem ütköznek meg Tünde (Holl Zsuzsa) ügyetlenke jelmezén, széles gesztusain s azon sem, hogy az égi lényt és Mirígyet ugyanaz a személy játssza, így a gyors átöltözések következtében néha kilóg aló-, akarom mondani, tündérláb. Természetesnek veszik, hogy három vég színes kelme jelképezhet hármas utat, fortyogó kútvizet, elrejthet és megkötözhet; felfogják a csodát, hogy a tiritarka palást csak képzeletünkben rejti el a beleburkolózó szereplőt; jókat nevetnek Balga (Szél Olivér) bumfordiságán, az ördögfiak (Csontos Sándor, Pálfai Péter és - az Ilmát is kedvesen játszó - Olasz Etelka) csínytevésein, s féltik az ármánykodóktól a boldogságát kereső királyfit (Albert Gábor).

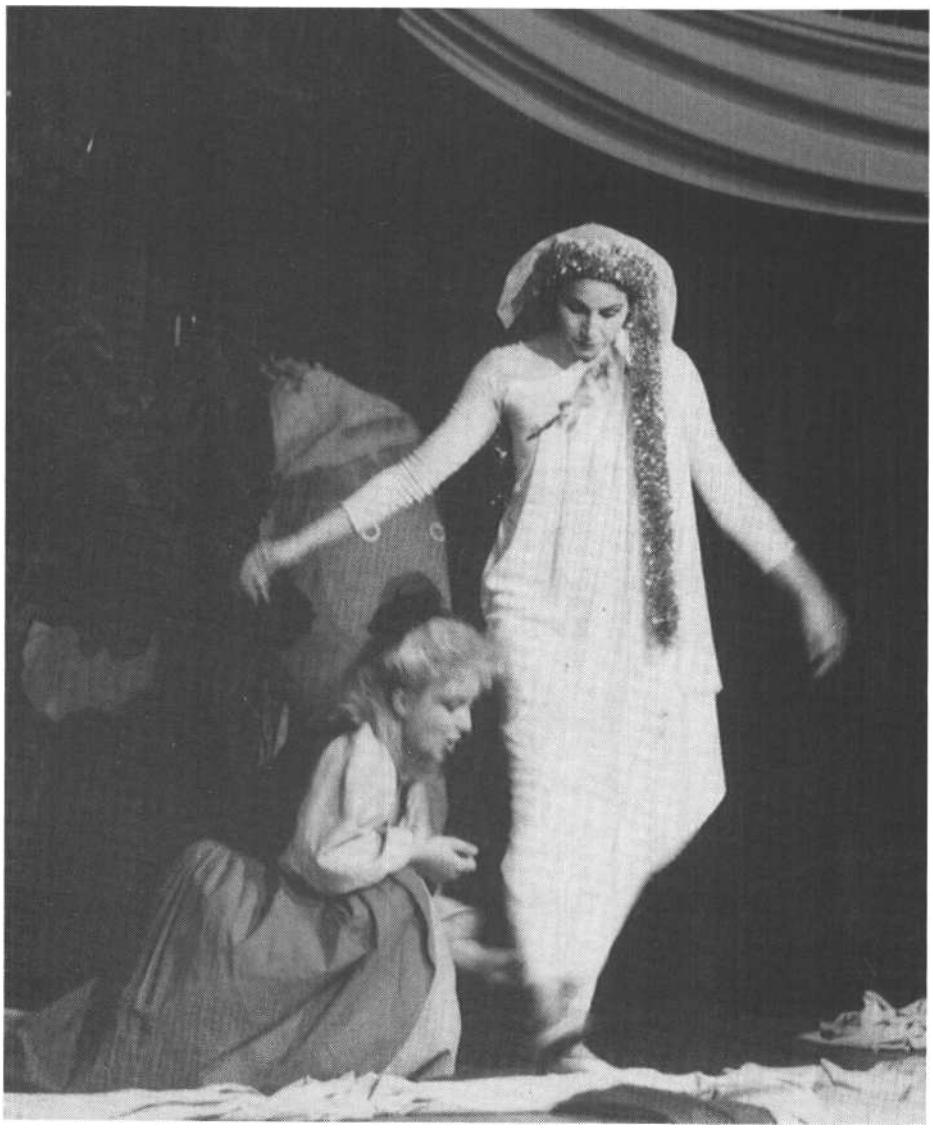
A gyerekek számára átdolgozott műben Vörösmarty sorai váltakoznak némi átkötő szöveggel, s a hetvenöt perces előadásból kimarad mindaz, ami az ifjúság számára nehezen követhető mozzanat: hiányzik a három vándor, Ledérré az egyik ördögfi válik, az Éj monológja Tünde földi lénnyé változásáról szóló információvá szűkül.

A hányatott sorsú színház, amelynek még neve sincs, túlzás nélkül űrt tölt be. Az Arany János Színház profilváltása, majd megszüntetése óta nincs „főállású" gyerekszínház, ahol a kicsiknek *János Vitézt, Toldit, Lúdas* Matyités egyéb klaszszikus meséket játszanának. A vállalkozást Rencz Antal rendező-dramaturg-pedagógus megszállottsága működteti, aki sokszor nemcsak a színházát vezeti, de annak autóját is, amellyel a hiányzó székeket szállítja zuglói, csepeli és más művelődési házakba; ezenkívül rendez, jegyet szed, világosít, színészeivel együtt építi és készíti a díszleteket, bérleti előadásokat szervez, nyári napközis táborokba és gyermekotthonokba látogat társulatával immár két és fél esztendeje.

Most éppen támogatók után lohol, mert a volt Körszínház épületében működő Globe diszkó - amelynek jóvoltából tavaszig ingyen tarthatták előadásaikat - megszűnőben van, s így a társulatnak más helyet kell találnia.

Üdlakban talán...

Olasz Etelka (Ilma) és Holl Zsuzsa (Tünde) (Tamásy Andrea felvétele)



Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (Nevesincs Színház)
Gyerekek számára átdolgozta: Tarbay Endre, Rencz Antal. *Zene: Weiner* Leó. *Rendező-látványtervező:* Rencz Antal.
Szereplők: Albert *Gábor, Szél* Olivér, Holl *Zsuzsa,* Olasz Etelka, Csontos Sándor, Pálfai Péter.

SZÉKELY GYÖRGY

A CSONGOR ÉS TÜNDE NÉMET ELŐADÁSAI

Milyen messzire hangzik a költő szava? Innen, erről a tájról. Réges-régi kínzó kérdés. Ha lírai vers a mű, talán könnyebben kap fordítót, folyóiratban egy-egy oldalt. Ha novella vagy regény, elszántság kell hozzá, idő, kiadó, terjesztői céltudatosság. De mi lehet a dráma sorsa, amely csak megtestesítve hat igazán? Ahhoz már intézmény kell, vállalkozói merészség, színház és együttes, a bukás lehetőségének, veszedelmének a tudata. A „mégis" próbája. Lehet-e megjósolni egy idegen közeg rezonanciáját? Azonos kulcsra jár-e a más agy, a más szív?

Hol és mikor mutathatjuk fel nagy klasszikus értékeinket? Tapasztalhattuk: *a Bánk bán* alig jut túl a küszöbön, *Az ember tragédiája* többnyire látványlehetőségeivel vonz és nem filozófiájával. És mihez lehet kezdeni a Csongor és *Tündé*vel? Vörösmarty Mihály összes művei kilencedik kötetében Staud Géza A Csongor és *Tünde a színpadon* címmel foglalta össze a „kisugárzás" közismert tényeit. A következőket rögzítette: „Idegen nyelven két külföldi színházban került színre a Csongor és *Tünde:* 1942. szeptember 19-én és 20-án a berlini Schiller Theaterben Ferdinand Klein-Krautheim német fordításában német színészekkel... Ugyanez az inszcenálás került bemutatásra Szófiában 1943. június 10., 12. és 13-án, Németh Antal rendezésében, bolgár színészekkel."

Ezek az adatok kiegészítésre szorulnak. Részben, mert úgy látszik, egyes tények elfelejtődtek, részben, mert még a hazai szakma tudatáig sem jutottak el. Szerencsére Németh Antal hagyatékában gazdag forrásokra lehet bukkanni.

1940. január 27.
Stadttheater Giessen

Kezdjük az ismeretlennel, a németországi, német nyelvű ősbemutatóval, amelynek közvetlen előzményeit a budapesti német nyelvű Ungarn című folyóirat 1940. októberi számából tudhatjuk meg. Az egyik cikket a Csongorúj német fordítója, a giesseni színház dramaturgja, Ferdinand Klein-Krautheim írta, aki húsz esztendeig Magyarországon élt (egy másik forrás - Délibáb, 1942. X. 3. - elárulja, hogy Pozsonyban született), magyar gimnáziumba járt és főiskolai tanulmányait Budapesten végezte.

A giesseni együttest az akkor harmincnyolc éves Herman Schulze-Griesheim vezette. A korabeli kritikusok főként kezdeményező készségéért dicsérték: a Csongor műsorra tűzése előtt Lope de Vega némethoni reneszánszát indította el Hans Schlege új fordításának felhasználásával. Ő bízta meg dramaturgját a Csongor formahű (!) tolmácsolásával, aki ezt a feladatot igen jó színvonalon oldotta meg: ezt a tényt a kritikák egyöntetűen kiemelik. A rendezést a harminchárom éves Hannes Razum vállalta. Alaposan fel-készült a bemutatóra. Ezt bizonyítja az a levél is, amelyet 1940. június 21-én írt Németh Antalnak, s amely az Ungarnban is közölt részletes elemzésnek alapja lett. A cikkben kifejti, hogy a népek nagy kulturális teljesítményeiken keresztül is-merhetik meg egymást. Ezt a célt kívánta szolgálni a Csongor és *Tünde* németországi ősbemutatója, amellett, hogy ennek a „nagyszerű költeménynek az eredendő lényegét" kívánta feltár-ni. „A magyar mítosz német értelmezését" akarta megszólaltatni, és ezért, véleménye szerint, rendezése önálló úton haladt a pesti Nemzeti „magasrendű mintájához képest". (Ebből az is kiderül, hogy Razum látta a darab pesti előadását.) Részletesen leírja, miért helyezte „vad sziklavidékre" a változó helyszíneket: így akarta a „föld fölötti", a földi és a „föld alatti" világot megjeleníteni. Ezt a hármasságot próbálta megvalósítani a színészek beszédében, mozgásában, kifejezéskészletében. Érzékeltetni kívánta a felszín mögötti rétegeket, titkokat - zenével és zajokkal igyekezett atmoszférát teremteni és gazdag színszimbolikát használt a világításban: a tündérvilágban aranysárgát, az embersíkban fehéret, az alvilágban zöldet. Az Ungarn három képet is közölt az előadásról: Csongor és Tünde kettősét, egy színpadi totálképet a két szerelrnespárral és egy félközelit ugyanezekkel a szereplőkkel.

A korabeli kritika igen jól fogadta a január 27-i bemutatót. A bírálók felfedezésként fogadták és ma^{g}asra értékelték a német nyelvű ősbemutatót. Párhuzamokat keresve Ossian, Shakespeare, Calderón neve és persze a Faust merült fel bennük. Kiemelték, hogy a Csongor és *Tünde* népmesei, népmondai motívumokra (kun!) támaszkodik; egyikük azt is megemlítette, hogy egy 16. századi népkönyvre nyúlik vissza- nyil-

Friedrich Gröndahl (Csongor) és Ingeborg Rabl (Tünde) a giesseni előadásban

A Kalmár érkezésének jelenete a berlini előadásban

vánvalóan *az Argyrus* királyfira utalva. Egyikük, Az ember *tragédiája* ismeretében, azt emelte ki, hogy amazzal ellentétben a jelen mű nem az „ősemberpár" sorsát követi nyomon, hanem egy ifjú és egy tündér szerelmének viszontagságait írja le. Mint másikuk írja: a goethei megváltásmotívum, a nő szerelmének végtelen hatalma arat győzelmet a darabban, ezért ha a németek számára ismeretlen volt is, mégsem állt tőlük távol. Újra meg újra felemlítik a mű gyönyörű nyelvezetét.

Magasra értékelték a bírálatok a rendező, Hannes Razum látható gonddal előkészített előadását is. Razum szerintük jól éreztette a darab költőiségét, okosan mutatta föl „az égi csoda világát" egyfelől, „a pokol dinamizmusát", Mirígy világát másfelől. Ezzel együtt említették Karl Löffler (1891-1947) barbár, vad, sziklás tájat ábrázoló, egységes színpadképét. Ízlésesnek ítélték Ingeborg Strombeck jelmezeit és példásnak a színház karmestere, Richard Boeck „utalásos" színpadi zenéjét, amely könnyed volt, de szükség esetén jellegzetesen torzító modulációkkal is élt.

Aránylag kevés szó esett a színészi alakításokról. A színészek nyilván megoldották feladatukat, főképpen és általában dicsérni lehetett őket. Mindent egybevetve a bírálók átlagon felüli közönségsikert regisztráltak. Kiemelték az előadás tartós, emlékezetes hatását, és köszönettel nyugtázták, hogy a színház megismertette velük egy másik nép kultúrájának gazdagító erejét.

A bemutató sikere valószínűleg hozzájárult ahhoz, hogy 1941-ben a Nemzeti Színház Frankfurt am Main-i és berlini vendégjátékán is egy Csongor-variáns kerüljön a német közönség elé, és hogy 1942 őszén évadnyitó produkcióként a berlini Schiller Theaterben Németh Antal nagyszabású rendezését láthatták a nézők.

1942. szeptember 19. Schiller Theater, Berlin

A Nemzeti Színház együttese 1941. május 18-28-a között Németországban vendégszerepelt. Frankfurt am Mainban, majd Berlinben két-két előadásban játszotta el magyar nyelven Goethe Ős-Faustját, valamint Vörösmarty Csongor és Tündéjének erre az alkalomra erősen lerövidített, ezeregyszázharminc sor terjedelmű, Szabó Lőrinc összekötő verseivel folyamatossá és érthetővé tett változatát. A vendégjátékról részletes beszámolót közölt a *Nemzeti Színház -1941* című kötet. A hazaérkezés után néhány nappal Németh Antal igazgató egy dátumozatlan feljegyzésben az alábbiakat rögzítette: „Az előadás után Heinrich George, a Schiller Theater intendánsa azonnal elkérte Vörösmarty remekművét, és elhatározta, hogy a jövő évadban műsorára tűzi. Ha más eredménye nem lett volna utunknak,mint ez, a magyar irodalomnak ez a diadala, akkor is megérte volna a fáradságot." George viszont ugyanez idő tájt sajtóértekezleten számolt be budapesti munkájáról, a legnagyobb elismeréssel beszélt a magyar színházkultúráról, „a színészeknek a németekét túlszárnyaló vitalitásáról". Egyben utalt a Csongor és *Tünde* közeli berlini bemutatójára is, és a „népek felett álló kultúrkapcsolatok fontosságát" hangsúlyozta. (A nyilatkozata pesti *Ármány* és szerelem-rendezés után kelt.)

A két igazgató kölcsönös megállapodása értelmében 1942 tavaszán Heinrich George rendez klasszikus drámát a Nemzeti Színházban, s azt követi a 42/43-as évad elején Németh vendégrendezése.

A Nemzetiben 1942. április 11-én volt az *Ármány* és *szerelem* bemutatója. Mihelyt George hazaérkezett, április 14-én levelet írt, amelyben körvonalazta *a két társulat(!)* cserevendégjátéktervét. Ők német nyelvű Ármány-előadásukat hoznák, a Nemzeti pedig az *Ármány* magyar nyelvű produkcióját vinné, valamint *Az ember tragédiáját* és Grillparzer Medeiáját Peéry Pirivel a főszerepben. Ez utóbbi nem a Nemzeti Színház produkciója volt: 1941. november 26-án mutatta be a Magyar Színház. A cserejáték azonban sohasem jött létre. Hasonlóképpen csak terv maradt George következő vendégrendezése az 1942/43-as évadban, mikor is Calderón A *zalameai* bíró című drámáját állította volna a Nemzeti Színház színpadára.

Nagyjából ugyanez idő tájt jelenti Németh a kultuszminiszternek, hogy az a jelzett vendégjáték, amelynek során a Schiller Theater együttese játszott volna a Nemzetiben, a német társulat szófiai vendégszereplése miatt „halasztást szenvedett". A magunk részéről hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a társulati vendégszereplés azon a hallgatólagos honi „törvényen" bukott meg, amely szerint a magyar Nemzeti Színház színpadán nem szabad idegen nyelven, elsősorban németül, játszani. Ezt igazolja az a tény is, hogy végül 1942. november 23-24-én a Vígszínházban lépett fel a Schiller Theater, ahol is Gerhart Hauptmann *Veland, der Schmied* (Veland, a kovács) című darabját mutatták be Georgéval a címszerepben.

Tovább folytak viszont a berlini Csongor és Tünde-előadás előkészületei. Június 10-én Németh levélben értesítette Georgét, hogy Pekáry István színpad- és jelmezterveivel 22-én érkezik Berlinbe technikai megbeszélésre, amikor is a műhelyek számára átadja a részletrajzokat. Július 3-án a német Auslandstelle für Theater (Színházi külkapcsolatok hivatala) aláírásra juttatta el a szerződést Némethnek, aki augusztus 5-én augusztus 24-ével kezdődő szabadságot kért Szinyei Merse Jenő kultuszminisztertől, Az engedélyt két nap múlva, szeptember 20-ig terjedő időtartammal megadták.

Közben furcsa félreértést kellett tisztázni. A magyar külügyminisztérium valamely okból azt hitte, hogy a berlini előadás *magyar* nyelvű lesz, és ezért az illetékesek tájékoztatására háromszáz német nyelvű Csongor és Tünde-példányt kért, érdeklődve, hogy van-e nyomtatott fordítása a darabnak. A Kállay Miklósnak küldött levélben Németh közölte, hogy a művet a Schiller Theater társulata *német nyelven* adja elő. Egyidejűleg tájékoztatta a minisztert, hogy a darabnak kiváló fordítása van, Mohácsi Jenő munkája, amely meg is jelent a Vajna cég kiadásában. (Feltételezte volna Németh, hogy a külügyminisztérium nem tudja: Mohácsi Jenő származása miatt persona non grata a németeknél?)

Indulás előtt még két ügyet kellett Némethnek elintéznie: háború lévén, Dietrich von Jagow budapesti német követtől kérte a saját, illetve az előadás asszisztense, dr. Székely György számára beutazásuk lehetővé tételét; másrészt a kultuszminiszternek tett javaslatot annak érdekében, hogy Heinrich Georgét a magyar kultúra érdekében kifejtett érdemeiért a berlini bemutató alkalmával tüntessék ki, kapja meg a „Magyar érdemrend középkeresztjét a csillaggal". Nincs rá adat, hogy ez megtörtént volna.

A Csongor és *Tünde* 1879-es bemutatója óta állandó problémát jelentett: hogyan kellene tagolni a darabot, illetve mennyi lehet a színpadra vitt szöveg. A mű tagolási nehézségei igazából már korábban, Vörösmarty íróasztalánál elkezdődtek. Ezt bizonyítja a mű kézirata is. Kiderült, hogy nincs jelezve az első felvonás; hogy a második felvonás kezdetének jelzése először a nyomtatott példány első felvonásának második képéhez került, hogy a negyedik felvonás kezdete nincsen megadva, és hogy az ötödik felvonás kezdetét a kézirat először a negyedik felvonás ötödik képéhez, majd a későbbi ötödik felvonás második képéhez teszi.

Paulay Ede az ősbemutatón három szakaszra osztotta a művet: az elsőbe került a Vörösmarty-féle első három felvonás (!); a második szakasz a negyedik, a harmadik szakasz pedig az ötödik felvonást tartalmazta. Ezt a felosztást Paulay a Fővárosi Lapokban (1879. 276. sz.) előzetesen bőven indokolta. A Nemzeti Színház 1916-os és 1932-es Csongor-felújításai - Csathó Kálmán, illetve Márkus László rendezése - lényegében a Paulay-féle változatot állították színpadra.

Az 1937-es, jubileumi évad számára Németh Antal teljesen új szövegkönyvet szerkesztett. Drasztikusan meghúzta, és szövegáthelyezésekkel átszerkesztette a darabot. Tizenkét képet alakított ki: a három rész közti első szünetet a negyedik kép utánra (az első hármasút kép végé-re), a másodikat a kilencedik kép utánra (a Jós-kút) illesztette. A frankfurti-berlini vendégjáték alkalmából újabb drasztikus változtatásokat kel-lett végrehajtani.

Érthető, hogy amikor a berlini bemutató a megvalósítás felé közeledett, újra át kellett gondolni a Csongor dramaturgiai szerkezetét. Ezt a munkát Németh, dramaturgiája segítségével, 1941 őszén elvégezte. A Nemzeti szeptember 5-én már az „új" Csongorral nyitott; a rendező az előadás kezdete előtti beszédében részletesen beszámolt a visszaváltoztatásról. Elmondta, hogy az új szerkezet eltér mind a „centenáriumi", mind a külföld számára lerövidített változattól. A háromrészes tagolás első és utolsó része két-két képből áll, a középrész pedig a Hajnal országától az É. országáig terjedő öt képet tartalmazza. Nérneth ennek kapcsán a szimmetrikus jelenetépítést hangsúlyozta. Jelen tanulmány szerzőjének emlékezete szerint jelentős dramaturgiai érv volt a „mesenap" (Hajnaltól éjfélig) egységének meghatározó szerepe.

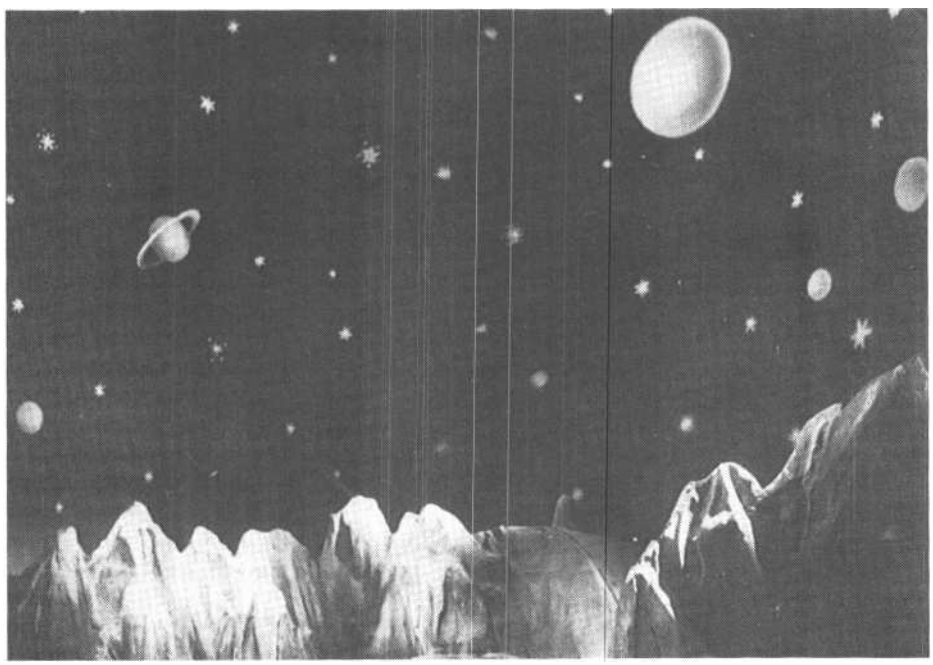
Az új szerkezet bevált, ezért ezt követte a berlini bemutató szövegkönyve is. A fennmaradt rendezőpéldány tanúsága szerint időtartamában is jól kiegyensúlyozott előadás jött létre:

1. resz	2. rész	3. rész
55 perc	72 perc	48 perc

Az egyes részeket húsz-húsz perces szünetek választották el egymástól.

Dönteni kellett a választandó fordítás ügyében is. Mint már említettem, a Mohácsi-féle, 1937-es fordítás nem jöhetett számításba. Németh Antal terveiben először az merült fel, hogy Heinz Ortnerrel készítteti el az új német szöveget. Az osztrák drámaíró bizonyos mértékig a Nemzeti Színház háziszerzőjének számított. 1937 márciusában Beethoven című drámáját mulatta be a színház; a Szent *Borbála csodája* (eredetileg: *Tobias Wunderlich)* pedig Keresztury Dezső fordításában 1940 októberében került színpadra. A munka, mint azt Németh okto-

Az Éj birodalma a Schiller Theater előadásában



Mirígy jelmeze (Pekáry István díszlet- és jelmeztervei)

berben a minisztériumnak bejelentette, 1939-ben megkezdődött, és a szerződésköt ésre meg is kapta az engedélyt. A fordítás azonban valószínűleg nem készült el. Még valószínűbb, hogy a Csongor 1940. januári giesseni bemutatója tette fölöslegessé, hiszen Klein-Krautheim fordítását a német sajtó színvonalasnak, sikeresnek minősítette. Ezért a giesseni fordítás berlini be-mutatása mellett döntöttek. Klein-Krautheim augusztus 18-i leveléből tudjuk, hogy a teljes szöveget elküldte Németh nek, aki ezt a tényt 1940. augusztus 10-én visszaigazolta. A próbafolyamat során ez a szöveg jól használhatónak bizonyult. Egyetlen lényegesebb átfogalmazás vált csak szükségessé: a Jóskút Mirígy-ráolvasásában éreztetni kellett az eredeti ismétlődő gondolatrímeit.

A dramaturgiai szerkezet mozgalmas, mégis egységes színpadképet igényelt. A tervezésre Pekáry Istvánt (1905-1981) kérte fel, aki ekkoriban a római Királyi Opera díszlettervezője volt. Személye stílusváltást is jelentett az előző évi vendégjátékban szereplő Jaschik Álmos-féle, finoman részletező, táblaképszerű szcenikához képest. - A bonyolult járásokkal tagolt „talajépítmény" a négyméteres(!) magasságot is elérte, és a bejárható részek között is volt két-három méter magas útplató. Ezt a gazdag vertikális tagolást erős színfoltok hangsúlyozták, illetve bontották föl, népmesei-neoprimitív megközelítésben.

Ehhez igazodtak a szintén Pekáry által tervezett jelmezek, néhány érdekes megoldással: Mirigy baljós jelekkel teleszórt köténye; az Éj övén az állatöv csillagjelei; a hat tündér zöld-sárga-rózsaszín ruhakombinációja. Mindez jól megtervezett és pontosan kivitelezett megvilágításban került színre.

A Schiller Theater olyan művészekre bízta a számuk-ra különlegesnek számító fel-adat megoldását, akik közül jó néhányan hosszú évtizedeken át a német színházi világ elismert egyéniségeivé váltak. A bemutató társadalmi eseményt jelentett. A közönség soraiban ott volt dr. Schmidt, a külügyminisztérium sajtóosztályának vezetője, Schwörbel nagykövet, Freyberg altengernagy, a Deutsch-Ungarische Gesellschaft ügyvezető elnöke; magyar részről Sztójay Döme követ és Farkas Gyula, a Collegium Hungaricum igazgatója.

Az előadás igen nagy sikert aratott. Ezt bizonyítja, hogy október 29-én Heinrich George és a Schiller Theater az alábbi táviratot küldte Németh Antalnak: „A Csongor és *Tünde* huszonöt teltházas előadása után köszöntjük Vörösmarty mesedarabjának zseniális rendezőjét."

A kritika alaphangját a műsorfüzet adta meg, amely szerint *„...Csongor* és *Tünde:* a népben gyökerező mesefantázia ősi alakjai, akiknek személyében a romantikus Vörösmarty Mihály saját élethangulatának példázatát találta meg, ahogy a pesszimizmus szorításából az eszmé-nyekbe vetett erős hit törekszik a szabadulás felé".

Már csak terjedelmi okokból is lehetetlen a teljes kritikai anyag közlése. Volt, aki a népkönyvek mágiája felől közelítette meg a művet, illetve egy-fajta „Faustiádát" látott benne. Mások a romantika magasrendű műveként értelmezték, a Tamino- és Pamina-figurákra utaltak, és említettek a Strindberg-mesejátékokkal rokonítható vonásokat is, valamint *Az ember* tragédiájával fellelhető párhuzamokat, vagy a jó és rossz szellemek „mesés-allegorikus", moralitásszerű harcát. Ezt a „moralitásdramaturgiát" a legkülönbözőbb ellentétpárokban fogalmazták meg: élet és álom, fantázia és valóság világa, mese és filozófia kettőssége, naivitás és intellektuális reflexiók egymásmellettisége, a fantasztikum és az elmélyült komolyság feszültsége - ezek a fogalmak tűntek fel az elemzésekben, de szó esett bánat és derű, a pesszimizmus és az eszmények hatalma közti összefüggésekről is.

Emellett az előadást óhatatlanul összehasonlították az előző évi magyar vendégjáték rövid keresztmetszetformájával, s úgy vélekedtek, hogy az akkori vidám, könnyed, bájos stílus helyett ezúttal a költemény drámaisága került előtérbe.

A színészi teljesítmények közül Maria Eis (Mirigy), Will Quadflieg (Csongor) és Inge Drexel (Ilma) alakítása tetszett a legjobban és kapott részletes elemzést. Több lap foglalkozott a rendezéssel. Kiemelték, hogy a mű halványabb drámaiságát hogyan pótolta a rendező fantáziája, hogy Németh nem ismételte meg az előző, már ismert inszcenálást, hogy az előadás sűrű atmoszférát és intenzív színvilágot nyert, s hogy a rendezőnek sikerült színészeit megragadó teljesítményekre ösztönöznie.

Éppen egy hónap telt el augusztus 19-e óta, ami-kor is a német hadsereg támadást indított Sztálingrád ellen. Szeptember 13-án megindult a Vörös Hadsereg ellentámadása, a következő hetekben pedig bezárult az ostromgyűrű.

Most, utólag, szinte borzongva gondol az ember arra, hogyan élhette át a berlini közönség a Fejedelem két monológját:

Ti napkeletre, napnyugotra ti,
Hatalmamat hordozza kardotok.
Hogy, míg leszáll ott, itt már fenn ragyogjon
Szolgálatomban a nap, s birtokom,
Míg én leszek, ne lásson éjszakát.

Majd a menekülő kétségbeesett kiáltását:

Égsz még, s nem égsz el, nap, mely verve látsz?
Rengsz, s el nem omlol, föld, e láb alatt, Mely
vérjelekkel nyomta hátadat?

Mely kéz mutatja most meg síromat?
Ha már letettem e nehéz fejet,
Ez a lélek, mely roppant termetével
Láng-óriásként égi boltot üt,
Hol lel magának méltó temetőt?

Fő források

1. Németh Antal hagyatéka. OSZK Színházi Osztálya. 113., 114., 115. doboz; 7852/1942. sz.; Fond 5/312. 73. sz.; 5/316.45. sz.; 5/317.25. sz.; 5/317. 76. sz.; 5/321. 5. sz.; 5/321. 52. sz.; C 193/10.
   Rendezetlen levelek 1639/1942: 78 278. III. 2; 32. 170/b, 1942; 1949/ 1942; 1942. VIII. 10; Fond 5/321. 52. sz.: 1942. VIII. 7.
   Rendezetlen iratok dossziéja 7852/1942
   Németh Antal rendezőpéldánya C 125/9
2. Vendégeink. Válogatás. Külföldi drámai együttesek budapesti vendégjátékai, 1881-1993. Bp. 1993
3. Vörösmarty Mihály Összes Művei 9. kötet
4. Vörösmarty: Csongor és Tünde. Átdolgozta: Szabó Lőrinc, 1941. (Gépirat)
5. A Nemzeti Színház műsortára I. 1942

BÉRCZES LÁSZLÓ

ZŰRÖS TEREMTÉS

BESZÉLGETÉS CSÁNYI JÁNOSSAL

Csányi János azon kevesek közé tartozik, akik az 1990-ben végzett, híres Zsámbéki-Székely színészosztályból nem lettek ismertek, sikeresek. Magam is egyet-len szerepére emlékszem: még főiskolásként a dadogós Fortunatót játszotta remekül *A chioggiai* csetepatéban. Felsejlik még egy néma figura a Katona József Színház *Vízker*eszijéből, aki hátul, a zongoránál gimnasztikázott fegyelmezetten, és tudom, hogy Fodor Ta-más szolnoki Cseresznyéskert-rendezésében Jepihodov szerepét kapta. Egykori osztálytársai - Bertalan Ági, Söptei Andrea, Stohl András, Kaszás Gergő, Ilyés Róbert, Gazdag Tibor ... - kiváló alakítások sorát nyújtották az elmúlt években. Az is tény viszont, hogy Csányi főszerepet játszotta főiskolai képzés megváltoztatását követelő „diáklázadásban", majd legfőbb szorgalmazója volta soproni színház létrejötté-nek - igaz, nem úgy és nem azokkal képzelte el, ahogyan és akikkel az végül is megszületett -, majd az ország legjobb színházát odahagyva (pontosabban, onnan elküldve) szabadúszóként írt és rendezett a Merlinben egy furcsa, „balhés" előadást, A játékot.

Ez talán még kevés lenne egy interjúhoz. Ám az elmúlt évad végén volt szerencsém látni egy félkész előadást, ami számomra az évad egyik legfontosabb eseménye volt: ez pedig a Csányi János által újrafordított (!) és megrendezett *Szentivánéji álom.* Mellesleg a fantasztikusan izgalmas teret is Csányi tervezte. Ezek után már komolyan érdekelt, ki ez a zűrös-késős, huszonéves, szemtelen kamasz, akinek van bátorsága Arany Jánost félredobni, és ismeretlenül is van képessége ahhoz, hogy egy hallatlanul erős csapatot összehozzon (Udvaros Dorottya, Kulka János, Kaszás Gergő, Tóth József, Murányi Tünde, Vasvári Emese, Mucsi Zoltán...).

– Valóban *,,zűrös-késős" pasas vagy?*

– Igen, az voltam, sokat késtem. A játék és a Szentivánéji idején igyekeztem erről leszokni. Az úgynevezett zűrösségem gyökere az lehet, hogy noha színészszakon végeztem, én nem feltétlenül vagy nem csak színészként akarok működni. Jelenleg tehát nem igazán lehet tudni, melyik skatulyába kell engem rakni. Már csak azért sem, mert sok mindenbe belefogtam, ezek félig megvalósultak, félig nem. Még mindennek a kezdetén vagyok. Nem lehet tehát tudni, hogy ígéretes tehetség vagyok-e, vagy valóban csak egy zűrös pasas, aki mindenbe belekap, de semmit nem tud végigcsinálni.

– *Ez a* te *véleményed?*

– Nem. Ez a látszat alapján rólam kialakult kép. Én tudom, hogy nem vagyok zűrös, de valóban kell még néhány év, hogy ez mások számára is kiderüljön.

– *Benned tehát bizonyosság van.*

– Hogyne, persze.

– *Bizonyosság arról, hogy ígéretes tehetségű színházi* ember *vagy?*

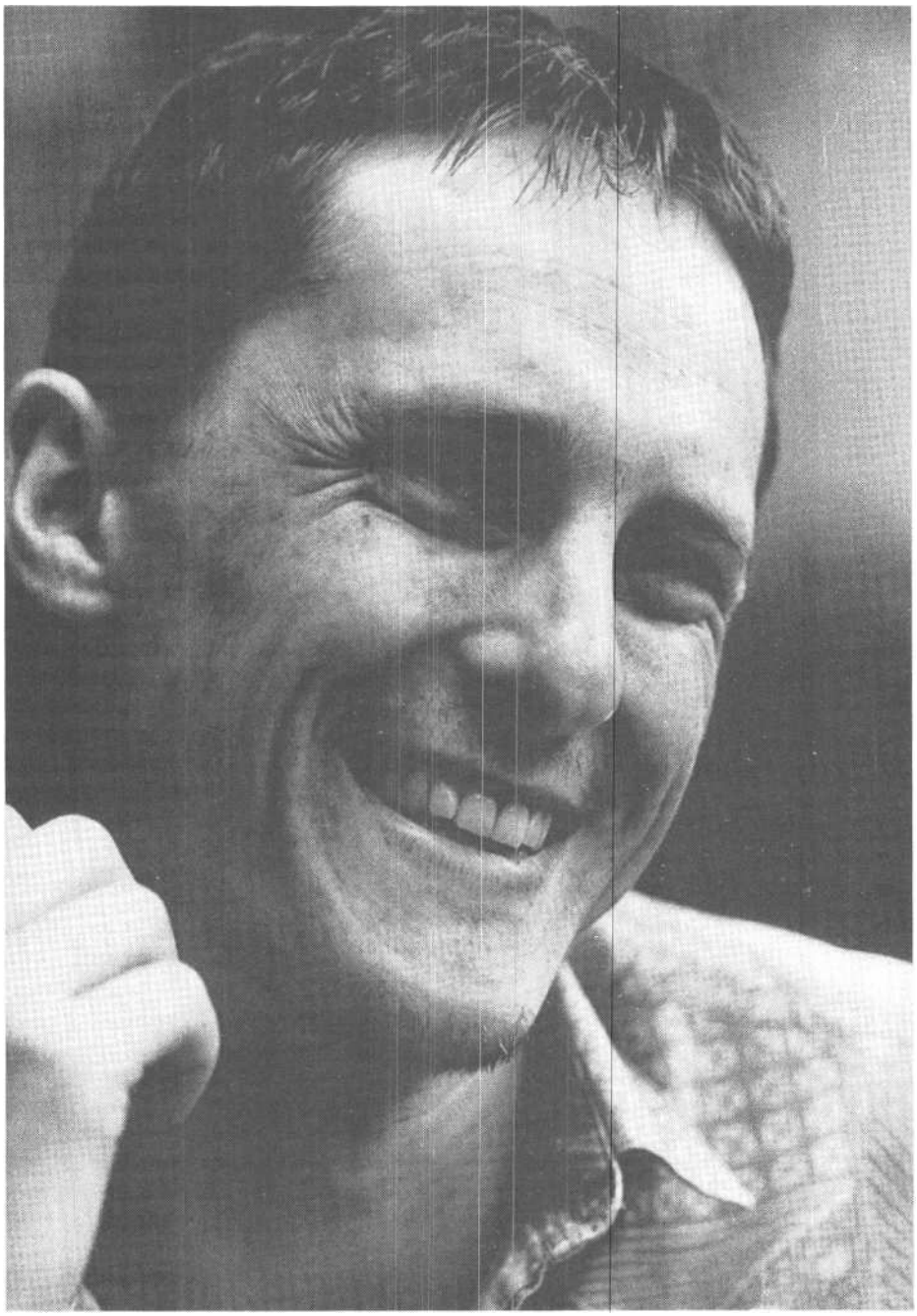
– Nem, szó sincs erről. Abban vagyok biztos, mi érdekel és mi nem. A színház csupán színész-ként nem érdekel. Már a főiskolán kiderült számomra, hogy maga az egész érdekel. A színház minden porcikája. Elhatároztam tehát, hogy megpróbálok olyan helyzetbe kerülni, vagy olyan helyzeteket teremteni, ahol állandóan szembe--sülök a kérdéssel: mi a színház? Mégpedig mi a színház nekem, nekünk, ami korosztályunknak?

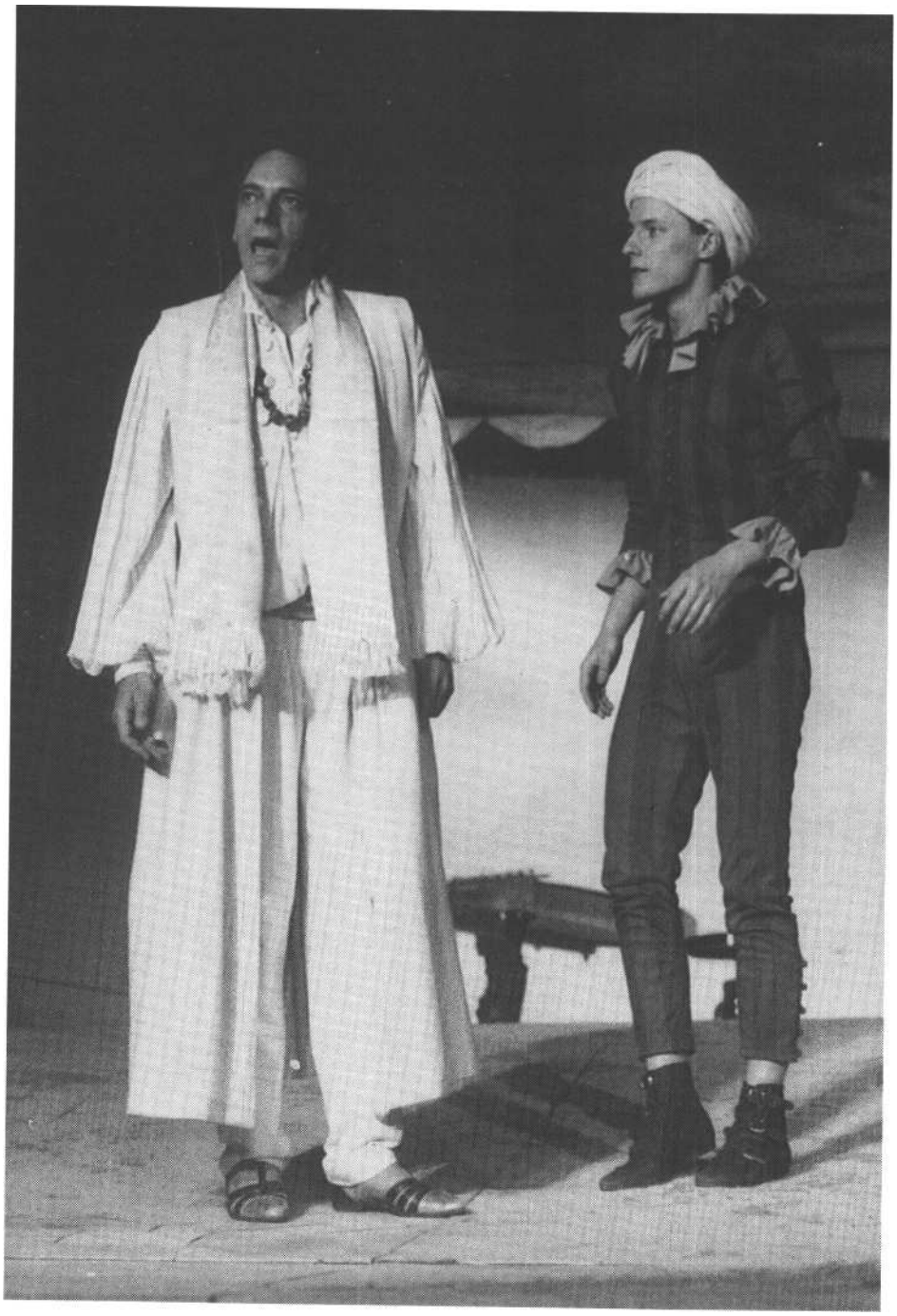
Jelen pillanatban a magyar színházban elképesztő káosz és nagy ijedtség van. Teljes a bizonytalanság afelől, milyen irányba is kellene mozdulni. Ezért aztán nem történik semmi.

– *Minek* kellene *történnie?*

– Újra kapcsolatot kell találnia közönséggel. Annyi fontos, erős élmény ér bennünket körös-körül a világban, hogy ezekhez képest a jelenlegi színház sápatag, beteg intézmény. Az tehát a kérdés, hogyan lehet újra megszólítani az embereket és ledönteni azokat a formai korlátokat, amelyeket a konzervativizmustól az avantgárdig a jelenleg létező irányzatok létrehoztak.

Csányi János





Benedek Miklós (Orsino)* és *Csányi* János (Curio) *a Vízkeresztben (MTI-fotó)

- Ez nagyon úgy hangzik, mint amikor az ifjú titánok mindent megtagadva és *felrúgva akarnak előrelépni.*

- A mi dolgunk most éppen nem az elutasítás, hanem a teremtés. Amikor káosz van, nincs mit elutasítani. Egyetlen járható út van: létrehoz-ni valamit. És erre nincsenek évtizedeink, mint az előttünk járó generációknak. Rövid időn belül eredményt kell felmutatnunk. Az elutasítás csak az összevisszaságot növelné.

– *De te mégiscsak elutasítod* azt, *ami estéről* estére megtörténik *a magyar színházakban.*

– Mert megmerevedtek az állapotok. De itt nem csak a formára gondolok, az lehet bármilyen. Azt látom, hogy a színház nem eleven, nincsen benne a mindennapjainkban. Vagyis nem fontos.

– *Beszélhetünk megmerevedésről, de fogalmazhatunk úgy is, hogy ellentétben* a szét*esettkönyvkiadói vagymozihálózattal, a színházi struktúra szerencsére* épségben *megmaradt.*

– Ez így van. Nagyon jó, hogy megmaradt a társulati rendszer. Mindkét munkám ellenpélda, de magam is jól tudom, hogy csak társulatban érdemes gondolkodni. A megmerevedésen én mást értek: azt, hogy a színházcsináló negyvenes-ötvenes korosztály a maga formai-tartalmi megoldásait ismételgeti, miközben a világ alapvetően megváltozott. Erre a változásra nekünk, huszonöt-harminc éves embereknek kell adekvát színházi válaszokat találnunk.

– A játékot nem *merném adekvát válasznak nevezni,* de az *biztos, hogy sokkal nyersebb, mint amilyen nálunk* általában *a színház,* és *nyilvánvaló, hogy megpróbálja közvetlenebbül megszólítani a* nézőt.

– Abból indultam ki, hogy nem feltétlenül kell előre megírt darab. Felejtsük el az irodalmat, és nézzük meg, mi érdekel bennünket valójában. Ismerős helyzetet kerestem, és abban bíztam, hogy a szöveg majd megszületik egy mindannyiunk számára mindennapos szituációban. Kiválasztottam tehát egy játékautomatát, és köré szerveztem a játékot. Improvizációkból felépülő etűdsorozatot terveztem, de kiderült, hogy a színészek - például Széles Laci, Kaszás Gergő, Tóth Jocó - intenzív, alkotó jelenléte létrehoz egy összefüggő történetet. Próbáltunk, és köz-ben napról napra írtam és újraírtam a sztorit. Élt, lüktetett, állandóan változott a darab. Éppen ezt akartam.

– *Azt hiszem, döntő volt itt a játékautomata kiválasztása. Ez a tárgy korunk egyik szimbóluma is lehetne.*

– Pontosan. Tudtam, hogy a színészek imádnak ezzel játszani. Közben ösztönösen rögzítenek és felmutatnak egy csomó magatartásformát. Ebben a helyzetben tehát - akár akartuk, akár nem (én persze akartam) - pontos képet kaphattunk azokról a kortársaimról, akik a színpadon játszottak, illetve a nézőtéren ültek. Ez a kép meglehetősen kilátástalan, sivár jövőt mutat.

– *És brutális jelent is.*

- Rendkívül brutális körülöttünk a világ. Nem biztos, hogy ezt a színházi emberek - legalábbis ha bezárkóznak színházi vackaikba - érzékelik. Elveszítik a közvetlen kapcsolatot az élettel - újságokból, televízióból értesülnek, csak a híreket ismerik, ha ismerik. Én nem tartozom közéjük, mert egészen mással is foglalkozom, nem csak színházzal. Ezért talán jobban érzékelem azokat a változásokat, amelyek ma történnek. Sokkoló élmények érik az embert - ezeket el lehet kenni, el lehet felejteni a színházban, de nem érdemes. Elképesztő indulatok feszülnek bennem is, másokban is. Ezek az indulatok bármelyik pillanatban, bárhol és bárkiből kitörhetnek.

- *Azt mondod,* mással is *foglalkozol.* A játék

mozgatórugója ennek az amerikanizálódó fogyasztói társadalomnak az egyik jelképe: a játékautomata. De amivel te *foglalkozol,* az is te*kinthető ilyen jelképnek:* videokölcsönzőket üzemeltetsz.

- Az a véleményem, hogy akármit is gondolunk egy, az életünket behálózó folyamatról, nem tudunk nem részt venni benne. A főiskolán elvből nem jártam szinkron- és rádiós órákra, mert gyűlölöm azt a helyzetet, hogy hivatásukat szerető és tisztelő színészek ezekből a munkákból legyenek kénytelenek megélni. Inkább nem, mondtam magamnak. Aztán a soproni kísérlet után el kellett költöznünk Pestről - feleségem, gyerekem van -, mert nem volt mit ennünk. Annyit beszéltek a vállalkozásról, gondoltam, kipróbálom. Jelenleg négy videokazetta-kölcsönzőm és tíz alkalmazottam van. Rengeteg olyan dolgot megismertem, amiről korábban fogalmam sem volt. Kiderült az is persze, hogy csak ezt nem tudnám csinálni. Furcsa kettősség ez, nevezhetjük akár tudathasadásos állapotnak is. Valószínűleg ilyen alkat vagyok. Egyrészt gyakorlatias gondolkodású, másrészt fantáziáló, teljes szabadságra vágyó. Ez az üzlet biztosítja nekem a szabadságot.

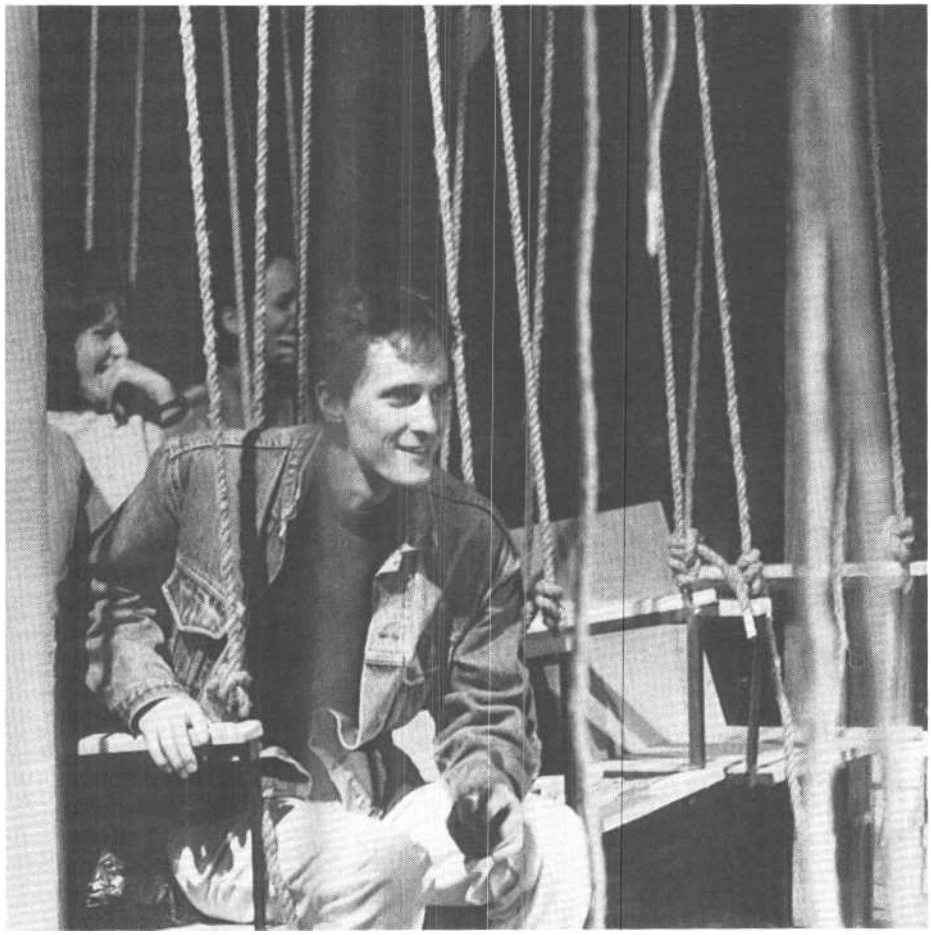
– *Nekem mégis csak szimpatikusabb az, aki mondjuk a kecskebékát szinkronizálja, mint aki primitív akciófilmeket* kölcsönöz.

- Mindenféle filmem van. Művészfilmek, régi magyar filmek, és valóban, akciófilmek is. Imádom a filmeket. Földhözragadt, falusi gyerek vagyok, legtávolabbi rokonaim közt sincs egyetlen értelmiségi sem. Nekem ez nem probléma. A világ olyan, amilyen, az embernek az a dolga, hogy fennmaradjon benne. Egy biztos: engem a színház csak szenvedélyként érdekel.

– *Hangsúlyozod a* gyakorlatiasságot, *ugyan*-akkor *egy reménytelen* - és számodra ered*ménytelen - soproni színházalapítási kísérlet* fontosabb *volt neked, mintsem hogy* tagja ma*radj Európa egyik legjobb színházának,* a Katona József *Színháznak.*

– Hát persze! Ezt nem értette meg Zsámbéki sem. Húsz év elteltével már nem érti húsz évvel azelőtti önmagát. Nyilvánvaló, hogy huszonöt évesen ő is, Székely is, Ascher is, mások is mentek a maguk feje után, és meggyőződéssel kép-viselték, hogy másképp kell színházat csinálni. Minden tiszteletem az övék- de nem gondolom, hogy ők mondhatnák meg, milyen színházat csináljunk mi. Nekünk az a dolgunk, hogy megtaláljuk, mi az, ami minket igazán érdekel. Meggyőződésem, hogy a végeredmény különbözni fog az övékétől. Ez mindig így van: minden új nemzedék váltani akar, nagyon mást akar csinálni - és egy kicsit valóban más lesz az eredmény. Szerintem ez így természetes.

– *Mindez túl szépen hangzik a tények ismeretében: téged ugyanis elküldtek a Katonából.*



Csányi János a Szentivánéji álmot *rendezi*

- Igen, engem Zsámbéki Gábor kirúgott. Elkéstem egy előadásról, megbüntetett. Nincs miért neheztelnem rá, végül is igaza volt. Az is igaz viszont, hogy az aznap délutáni szerződtetési tárgyaláson jelentettem be neki, hogy Sopronba megyek, ha összejön a színház. Szóval ellentmondásos helyzet volt.

– *Amúgy* is sok *itt az ellentmondás:* A játékban is, a Szenivánéji álomban is *együttdolgoztál például volt* osztálytársaddal, Kaszás Gergővel, aki éppen ellentétes *utat* jár be, *sorra játssza* a fő-szerepeket a Katonában. (Azóta Kaszás Gergő *elhagyta a* Katonát, szabadúszó *lett. B. L.)*

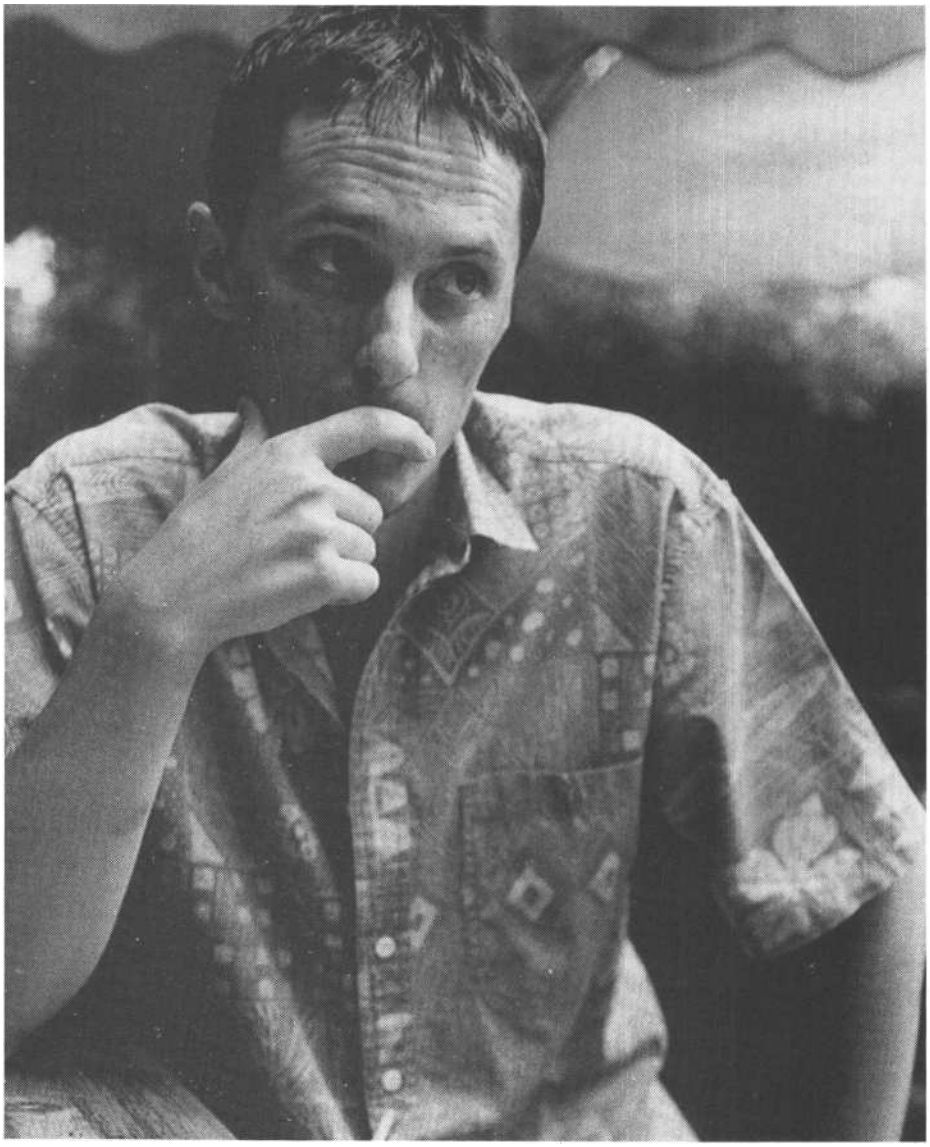
– Már a főiskolán rendkívül könnyen kerültünk egy hullámhosszra, és szerintem mindkettőnket hasonló dolgok motiválnak. Ám míg én egyre brutálisabban követek egy irányt, addig ő egyre visszafogottabban, szinte észrevétlenül halad - ugyanabba az irányba. A különbség abból is fakad, hogy őt elsősorban a színészet foglalkoztatja - én ezt mélységesen tiszteletben tartom -, engem inkább maga a színház izgat. Számára hatalmas kihívás *a Hamlet,* én viszont azt gondolom, hogy nem feltétlenül ezzel a négyszázéves darabbal kell kifejezni azt, ami ma velünk történik. De ez már összefügg azzal a tény-nyel, hogy ma a világban a rendezői színház dominál. S mivel a rendezők nem írnak darabokat, elővesznek hát olyan műveket, amelyek többé-kevésbé alkalmazhatóak, lefordíthatóak a mai viszonyokra. Szerintem viszont ma a közvetlen kifejezés lehetőségeit kellene keresni a színház-ban.

-- *Mondod ezt akkor, amikor már egy éve egy „négyszáz* éves darabbal", a Szentivánéji álom*mai foglalkozol.*

– - Mert ez nagyon jó nyersanyag. Ez nem jelenti azt, hogy nem a darab lényegét akarom megtalálni. Mást csinálni valamiből, mint ami - ez az említett rendezői szemlélet megnyilvánulása lenne.

– *- Ez nem a rendezői szemlélet, ez egyszerű-en egy* rossz *rendezői szemlélet. Tanáraid például - Zsámbéki* Gábor és *Székely* Gábor - *igenis a* drámák *lényegét keresik,* és *megítélésem szerint nem is szoktak mellétrafálni.*

-- Ez így van. De általában kívülről közelítenek az adott szöveghez. Interpretálnak. Pedig nekünk - és itt visszajutunk ahhoz, amivel kezdtük - létrehoznunk, teremtenünk kell. Tudom, „fiatalos lendület, meggondolatlanság" van eb-



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

ben a fogalmazásban, de ez nem baj. Az elmúlt évtizedek a rendezői színház óriási korszakát jelentették. Nagyon nagy rendezők határozták meg a színházat. De ennek vége. Kész, lejárt. Korszakváltás történik mindenütt, a kultúrában is. Az a kérdés, hogyan megy ez végbe a színházban.

– E„fiatalos *lendület"* és bátorság láttán *már nem is csodálkozom* azon, *hogy egyet gondoltál,* és újrafordítottad Shakespeare *színművét.*

– Kezd nagyképű lenni ez a nyilatkozat, ugye? De hát én egyáltalán nem gondolom, hogy ez az új színház általam fog megszületni! En még csak tanulok. De bátorság nélkül semmit nem lehet létrehozni. Jól tudom, hogy Arany János szövege irodalmi szempontból valószínűleg meghaladhatatlan, de a színpad felől nézve sok helyen használhatatlan.

- Úgy tudom, fordításodra - amelyet Nádasdy Ádámával együtt következő *számunk mellékletében közlünk - „piros* pontot" *kaptál Géher Istvántól.*

– Hát igen. De előzőleg Spiró jól a földbe döngölte a fordítást. Azaz igazság, hogy engem tizenhat éves koromig nem érdekelt a színház. Az volta vágyam, hogy költő legyek. Mindig is írni akartam. Írok is, mérhetetlen mennyiséget - verset is, mást is. Szóval a fordítás azért nem a semmiből jött.

– *És* honnan jött *a mesteremberek szövege? Az ugyanis több is,* kevesebb is, *mint egy fordí*tás.

– Úgy gondolom, ezekben a jelenetekben Shakespeare is a színészi improvizációkra hagyatkozott, és a négyszáz évvel ezelőtti színházat akarta parodizálni. Mi nem tartottunk meg egy sort sem, újraírtam az egészet, megőrizve az írói szándékot. Ugyanúgy dolgoztunk, mint A játékban. Mondok egy példát: Mucsi Zoli játssza Som Antit (Vackort). Megegyeztünk, hogy ez egy befelé égő, gyomorgörcsös rendező. Utána nem az volta dolgom, hogy őt egyfolytában instrukciókkal bombázzam, hanem hogy abban segítsem, amit ő akar és tud mondani erről az emberről. Végül is húsz évet lehúzott egy vidéki színházban, megtapasztalt mindenféle rendezőt. A színészek Tóth Jocótól Gazdag Tibiig, Kulkától Kaszásig izgalmas, kitűnő emberek; nekem az a feladatom, hogy rájöjjek, ők mit akarnak mondani.

– A játékban és a *mesterembereknél is úgy* tapasztaltam, *hogy az improvizációk* nemcsak a *próbáknak, de az* előadásoknak is szerves részei. *Ennek vannak előnyei - de hátrányai is:* döccenők, *üresjáratok, rendező* által *nem kontrollált civil* esetlegességek, *vagy akár váratlan balesetveszélyek is: emlékszem,* A játékban *szegény Hollósi Frici* hosszú *percekig mászkált a* színpadot beborító *üvegcserepeken.*

– Itt nem a „módszerről" van szó! A hibák, az esetlegességek abból adódtak, hogy nem volt időnk befejezni a munkát. Félkész állapotban mutattuk be, mert - hogy ne menjen el a „játéktól" a kedvünk - már meg kellett mutatnunk, amit addig csináltunk. Nem a módszerrel van a baj, hanem azzal a struktúrával, aminek peremére kényszerültünk. A kész előadásnak olyan stabil a szerkezete, ami kockázat nélkül megengedi, sőt segíti az improvizációt.

– A Szentivánéji *is* félkész állapotban lettbemutatva. *El fog készülni valaha?*

– Első találkozásunkkor, nyáron, azt mondtam neked: igen. Ma, október 19-én azt mondom, most nem tudom. Jordán Tamástól arra kaptam lehetőséget, hogy valamikor februártól próbálhatunk, és befejezhetjük az előadást. Attól tartok, addig már nem tudom együtt tartani a csapatomat. Sokféle társulathoz tartoznak, sokféle feladatot kapnak, nem hitegethetem őket a bizonytalannal. Ma tehát a csodára várok. De amikorra ez a szöveg olvasható lesz, már tudni fogom, van-e csoda. Az amúgy is nehéz helyzetben lévő Művész Színház mindenesetre megpróbál segíteni, úgy tűnik, novemberben náluk próbálhatunk. A játékkal és a Szentivánéjivel tanultam és vizsgáztam. Ebbe a vizsgába még beleférnek az esetlegességek és a zűrzavarok. Megtanultam például, hogyan lehet létrehozni valamit úgy, hogy az ember az energiáinak nyolcvan százalékát a szervezésre, a megfelelő körülmények megteremtésére fordítja. Végül is mindenek ellenére a semmiből kellett előadást létrehozni. De tudom, az ilyen partizánmunka hosszú távon nem folytatható. Csapatra, társulatra lenne szükség. Olyan emberekre, akik öt-tíz évig együtt akarnak és tudnak dolgozni. Remélem, hogy egy ilyen csapatban kezdeményezőként, létrehozóként vagy csak egyszerű tagként én is ott lehetek. Akkor talán majd kiderül, hogy a teljesítmények mögött ki áll.

BALLA ZSÓFIA

A TÜKÖR

CSÍKY ANDRÁSRÓL

Mi teszi? Honnan, miből az erő, mely figyelmünket, odaadásunkat magához vonja? Csíky András, Csíky Bandi. És a színészembrióknak: Bandi bácsi is. Van civil arc, civil tekintet?

Ott áll, rohan A buszmegállóban az Üzletvezető, csizmában, picit megroggyantott térddel. *Caligula helytartóját* győzködi, hogy a császárszobor bevitele a zsidó templomba szükségszerűen lázadásba sodorja a legyőzött és megszállt népet. Akkor nem látszik, megrogyott-e a térde, hosszú ruha fedi Barakiás főpapot, csak az arcát látom, ezt a szenvedő és világító, okosságtól és odaadástól szép arcot; többnyire csak ezt látjuk. És halljuk a hangot, a minden árnyalatot fúvó, erős baritont. Ugyanez a térd, kissé behajlítva, Kibédi Lászlóként és Husszeinként Székely János Mórokjában. Így, ezzel a picit előrehajló, kérlelő járással, ilyen lépéssel fordul oda: Irgalom, Margit! Így megy a gyűléstermekben mórként a XVI. századi Spanyolországban és Kolozsváron tanárként az egyetemek egyesítésekor, 1958-ban; így indul a vonat alá. Közben érvel, beszél, mindent megpróbál, amit szívvel és ésszel csak lehet; fuldoklik. És a beszélgetésben, amelyben a legközelibb lény a fejére olvassa életének teljes kudarcát, megtörik. Nemcsak a térdre, hanem a teremtmény egészen. Térdre csuklik, lerogy, előrebukik, kiáltása összefogja a történelmi és a magánidőket. Ez, az előadás csúcsjelenete bevilágítja azt a néhány évtizedet, amely mögöttünk van. És ami...?

Az okos vagy ravasz, vagy bölcs, de mindig érvelő, szerető és pusztulásra ítélt, mindenkori értelmiségi szerepei kísérik Csíky Andrást. Már a szatmári fénykortól, Beckettől; mintha ezekből lenne, mintha mindegyikben ő (van civil én?) kel-ne újabb életekre.

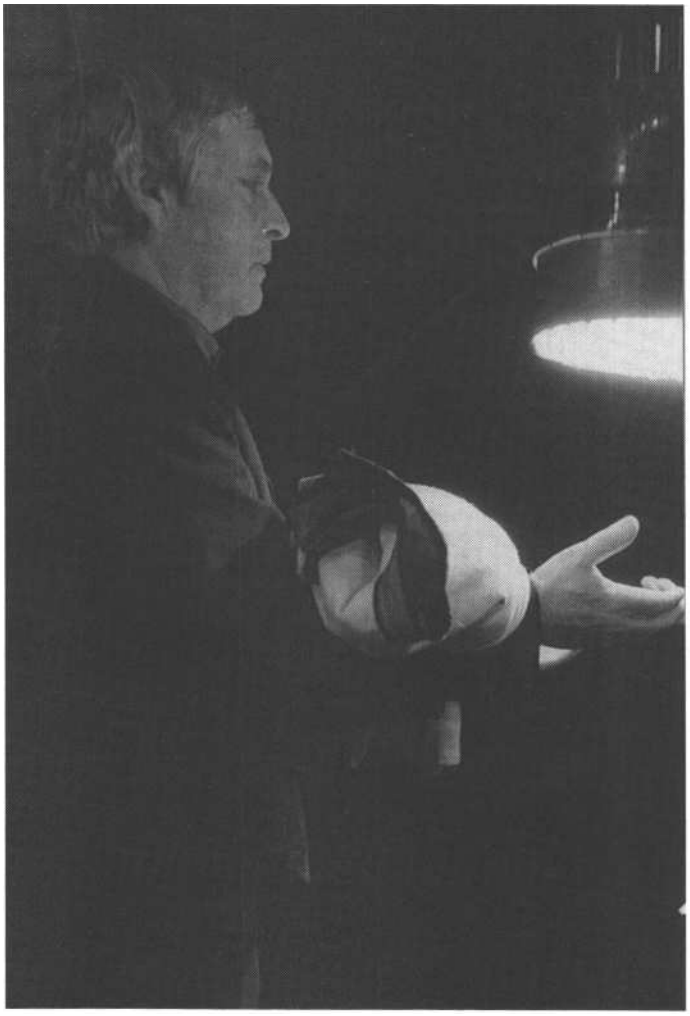
Főszerepek, díjak, filmszerepek, Kolozsvári Magyar Színház. De nem ez. Nem. Hanem egy egészen kis szerep; más ekkora életművel és tekintéllyel talán visszadobta volna a vakmerő rendezőnek. Aki a darab alapfigurájává stilizálta a kétmondatos szereplőt. Camus Félreértésében Csíky András a szolga. Az öreg cseléd, inas, valaki néma. Alig van ott a hallgatag tanú; jön-megy, átlépdel a színen, néz. Írni, mondani, Istenem, ami ott arc és járás és fordulás volt. Megfeszített tarkó és hát. A kétségbeeséstől, iszonyodástól elszürkülő ruha. És az arc, az arca! A szempár, ahogy a félfényekből, a derengésből, homályló zugokból kinéz. Az a fekete, néma csillogás, a sugárzás, amitől nem lehetett érintetlenül maradni. Bármi történt a színen, folyt lassan a húsz év után hazatérő, föl nem ismert fiú megöletésének története elébb-elébb - ha ott volt az öreg cseléd, mindig rá kellett nézni, a szolgára, az inasra, a némaságra. Csak rá lehetett.

Áll a fogadó közepén, kezében gyertya, világít a begyűlő szájtáti közönségnek. Nagyon hosszú idő telik el, mire elindul, állótükröt cipel le a lépcsőkön.

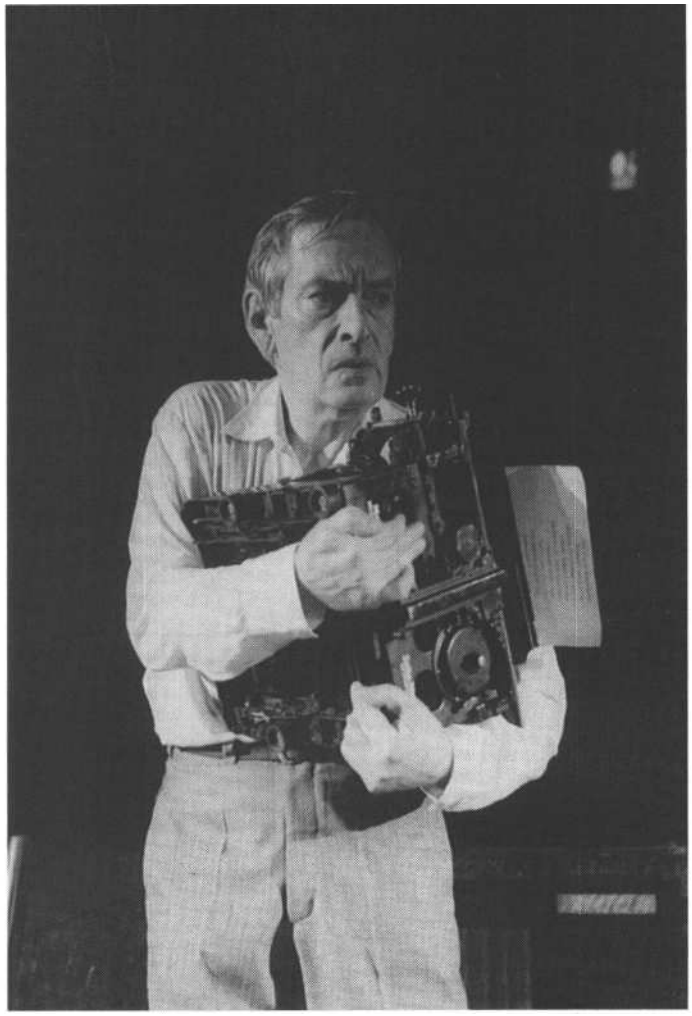
Fönt ül a körfolyosó végén, az elárvult, de már övé lett tárgyak közt, és csellón játszik. Egyetlen hangot hosszan elismételve a magános utazókat gyilkoló anya és lánya fogadójában az Érkezőnek.

A gyermekkori zenegéphez hajol a Fiú. Pénzt dob be. Az öreg cseléd nesztelenül lép mögé, odahajol, benyomja a gép gombját. Azt a számot halljuk, amit a fiú valaha szeretett. Az öreg cseléd rámosolyog a döbbenetre, vöröslő, földerülő vigyor ez, fagyott égés. Fölismerés, biztatás. Gyors hátraarc, azonnal lefordult arccal, mint egy Janus. Picit megereszkedett térde fölött most egyenes derék, és afölött a tragikus maszk szürkéllik.

Orosz Lujza, Csíky András és Rekita Rozália A buszmegállóban



Csíky András, a Félreértés öreg szolgája .. .



... és a Mórok főszereplője

Az üvegfalú vendégszoba sarkánál bukkan majd elő. Galambot hoz a tenyerében. Halott galambot, gipszből. Lépdel, rakja egymás elé puhán a lábát. Viszi lesütött tekintetét. Nemcsak térd, járás immár, hanem izzó jelenlét.

Egyszer a bejárati üvegajtó mögött áll, kívül, fényben, nagy tengeri kagylót tart a füléhez. A boldogító pénzzel megtérő fiútól még egy éjszakára, egy meglepetésnyi időre sem akar elmaradni a felesége. Könyörög.

Az inas ruhát hoz idősebb úrnőjének, az aláereszkedett lámpa alatt nézik egymás feltartott, kifordított, görbe kezét az anyával. Megleng a halál szándéka, az öreg cseléd elejti a fehér kabátot: lehajítja, ledobja.

Törölgette már puha ronggyal az üvegszoba falát, ablakát? Törölgeti, kékesen derengve. Egy ablaktörlő-mozdulatnyi időre megáll az inas arca előtt a rongy. Takarja. Nem akar kilátni. Áll még majd ugyanott, és ki fog nézni.

Az öreg a fenti körfolyosón ül, a földön, kezében nyitott könyv, míg az üvegszobában a fiú a nővérétől az álomporos teát kapja. A ház piciny ajándéka. Fölfohászkodik, mintha tudná, mi következik. Az öreg cseléd fölnéz, félre, Isten irányába lenne ez, kikerekedő szeme golyója horgas figyelemmel fehérlik. Hűvösen fénylik minden vonás, minden domborulat. Isten vajon mitévő lesz? A fiú kiissza a teát. Csíky Bandi becsukja a könyvet.

Elvégeztetett. A két nő a gáthoz cipelte az alvó testet.

Az öreg cseléd bemegy az üvegkoporsóba, magára veszi a fiú felöltőjét, hosszú, fekete sálját, előveszi zsebéből az útlevelet. Ijesztő gyorsan fordul, rátapad a nyitott igazolvánnyal az üvegre. Most kinéz; a halak ordítanak így. Néma szem-száj a teremtésben. Bitumen másodpercek. Egy képmás meg egy név mered anyára és lányára, aztán a kéz összelappantja a puha igazolványt.

Mi van még? Az anya elindul a gáthoz, meghalni. A lány cipeli le a zsák pénzt. Válaszol. A feleségnek. Mond, beszél.

– Szólított? - lép elő a fiú felöltőjében, sálában az öreg cseléd a fenti folyosón az iszonyodó feleség ordítására, zokogására. Istenhez, könyörületért; a segítség kérésre csak ennyit szól:

– Nem.

Erősen, halkan, határozottan, végleg.

Nincs aki, amin, ahogyan. A csellót veszi kézbe, ül felöltőben, sálban egy széken, a helyén, fönt, a vonó álla húrok fölött. Isten csak az Erbarme Dich-áriát adta, Bachtól, segítségül, az szól. Gyönyör, révület feszíti szét a holt, angyalpuha mosolyt.

Ez az ember megtörténi magán a sorsot. Áll és megroggyad; állok négyévesen egy hokedlin, fényképhez, meggörbülő térddel, mosolyra görbítve a szám. A színész tudja ezt a négyéves félelmet. Megtörténik benne majd ezután is. Ő kezdi és ő végzi a játékot. Ő a tükör, melyben mindenki látszik.

AZ OLÜMPOSZ HALOTTAI

JEAN-LOUIS BARRAULT-MADELENIE RENAUD

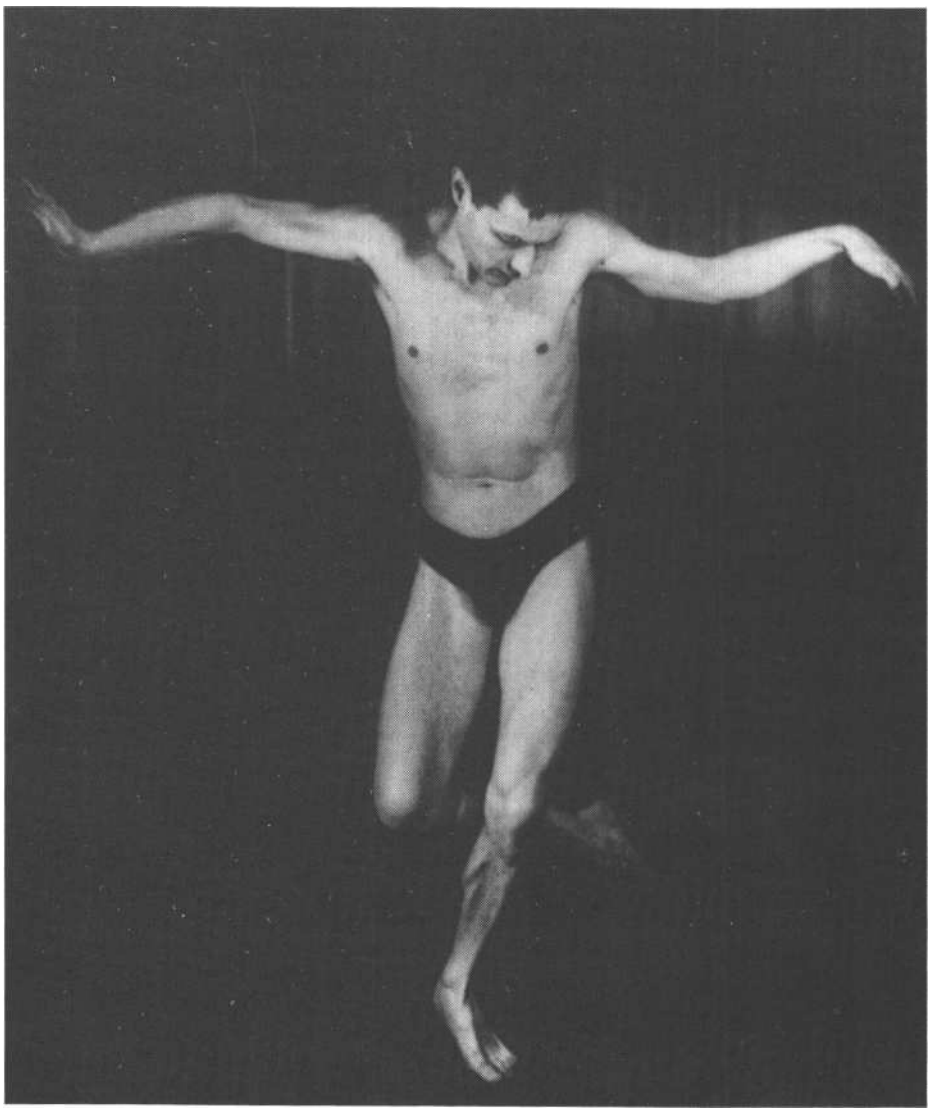
Odile Quirot: Jean-Louis Barrault minden élete

Legalább kilenc élete volt, minta legenda szerint a macskáknak, amelyeknek szüntelen, óvatos kíváncsiságát annyira csodálta. „Megfigyelték már az erdőbe bemerészkedő macska első lépteit? - tette fel a kérdést *Emlékek a holnap számára* című könyvében. - Testüktől a lehető legtávolabbra nyújtóztatják a lábukat, óvatosan megérintenek valamit, visszaszökellnek, behúzzák a fülüket, felpúpozzák a hátukat, kúszni kezdenek, aztán újra kinyújtják a lábukat, és végre, ijedtségről ijedtségre, mégiscsak továbbmerészkednek. A kíváncsiság erősebb bennük a félelemnél. Példát mutatnak nekünk." Barrault olyan volt, mint a nemes fajú macska, amelyik csöppet sem fél a csatornáktól. Ifjúi szívvel indult el az életben, s ha az öregedés a vágyak apadását jelenti, az ő szíve nem volt hajlandó megöregedni. Ajkán ironikus voltaire-i mosoly fénylett, szemében pedig az irodalom nagy megperzseltjeinek tündöklése. „A magány és a szorongás kelti életre bennünk a színházat. A halálra szántak játéka ez." S e játék körül nem megosztani, hanem egyesíteni akarta az embereket. A langyosakkal szemben nem ismert elnézést.

Jean-Louis 1910-ben született; gyógyszerész apja nagyon korán, már 1918-ban meghalt tífuszban, a frontról hazatérve. Jean-Louis Párizsban élt, de „ereiben háromszáz év hazai bor-termése kering". Burgundiába való; oda, ahová Copeau visszavonult. Matematikai tanulmányokat folytat. Nagyapja kitagadja. Barrault már korán átugorja az első akadályt. Minden kudarc új kiindulóponttá válik számára, és ez így folytatódik egy egész életen át. Beiratkozik a Louvre iskolájába, felügyelő lesz a Chaptal kollégiumában, gyümölcsöt árul a Les Halles-ban, és bekopog Charles Dullin 1922-ben alapított színházába, az Atelier-be. Dullin lesz az első mestere, aki azonban figyelmezteti: a színház olyan közösség, ahol hét szűk esztendőt újabb hét szűk esztendő követ.

A vézna fiatalember lázas makacssága meggyőzi: Barrault fontos epizódszerepeket kap, és éjszakánként *Volpone* díszletéhez tartozó ágyban alszik. Behívják katonának, majd „lelki alkalmatlanság" címén leszerelik; ekkor ismét visszatér az Atelier-be. Tania Balachova, ugyancsak Dullin tanítványa, megismerteti Faulknerrel, odaadja neki *a* Míg *fekszem* kiterítve című művét. Barrault adaptációt készít belőle, *Egy* anya ürügyén címen. Majdnem teljesen meztelenül játssza. A kozmikus vitalitású, karikás szemű, sasorrú faun a testével akar beszélni. Az ugyancsak az Atelier-ben megismert Etienne Decroux-val együtt beleszeret a pantomimbe. 1935-öt írunk. „Jean-Louis Barrault színjátékában van valami csodálatos kentaurszerűség, mi pedig olyan megrendülve néztük, mintha e kentaurszerű megjelenéssel visszahozta volna szá-

Jean-Louis Barrault



Barrault, a pantomimus

munkra a varázslatot. Az előadás olyan mágikus, minta néger varázslók igéi, amikor nyelvük csettintésével esőt hoznak a vidékre." („Íme, a legjobb bizonyítvány, amit valaha kaptam", jegyzi meg Jean-Louis Barrault e sorokról, amelyeket Antonin Artaud írt le róla *A színház* és Hasonmása című művében.) Artaud ösztönösen megsejtette, milyen lesz a jövő Barrault-ja. A színész úgy játszik testén, mint egy Stradivarin (Grotowski és Brook is ebben az irányban kísérletezik később), és feltárja a nyelv mágiáját; egyelőre még nem utazta be a világot, de már tudja, mivel gazdagíthatja a Távol-Kelet vagy Afrika az európai színházat. „Azon az estén - írja Barrault, egy Artaud-val töltött szépséges, bolond estéről - kettesben végigsétáltunk a Boulevard Rochechouart-on, majd képzeletbeli lovainkon nyargaltunk le a Place Blanche-ig. Ott aztán Artaud egyszer csak eltűnt."

A kentaur 1944-ben lép be a legendák világába, a lisztes képű és angyalarcú Baptiste alakjában, aki tisztában van a bűnök bulvárjának veszélyeivel, a hallgatás árával, és a „Paradicsom gyermekeinek"* szenvedélyeivel. Marcel Carnét maga Barrault beszélte rá, hogy filmesítse meg Frédérick Lemaitre-nek és Debureau-nak, az eszeveszett szerelem által bűnbe kergetett pantomimművésznek életét. Később forgat Allégretvel, Pabsttal, Gance-szal, Carnéval, Renoirral. Christian-Jacque Berliozt látja benne, Guitry Bonapartét. De ő, akár Louis Jouvet, a filmen keresett pénzt a színházra költötte. Nemritkán a közönség volt legjobb bankára.

* Ez a francia címe Marcel Carné nálunk *Szerelmek* városa címen ismert klasszikus filmjének; később Daniel Cohn-Bendit a német címen, mint *Az Olümposz* gyermekeire utal rá - A ford.

Jean-Louis Barrault több példaszerű életet is hagy ránk örökül. Az első: a minden hatalomtól független emberé, aki, ha úgy tetszik, hogy mindent elveszített, képes újra felpattanni, és fedél vagy gazda nélkül ismét útjára indulni. Szolga, az lehetek, *de lakáj nem!"* - vetette oda André Malraux-nak, aki 1968-ban elbocsátotta az Odéonból, amiért a művész-színigazgató nem volt hajlandó kikapcsolni az áramot a diákok által elfoglalt színházban - holott ugyanezek a diákok őt polgári művésznek bélyegezték. Második életét a színész testével való kísérletezésnek szentelte. Nagy előfutárként figyelt „a szájban koppanó lélegzetre, amely magán- és mássalhangzókat teremt", s a térben mozgó emberi test érzékiségére és költészetére. Testéből „második arcot" formált. Harmadik életét, Blaise Cendrars barátjaként, mint világcsavargó élte: 1950 óta járta hétmérföldes csizmával a világot máig legendás turnéi során (Dél-Amerika, Észak-Amerika, Japán, Haiti, Jugoszlávia...). Létrehozza a Nemzetek Színházát, meghívja Brookot, Ronconit, Steint, a Living Theatre-t, meghív afrikai muzsikusokat, no- és kabuki-színészeket.

Valamennyi színésze - Alain Cuny, Edwige Feuillére, Pierre Brasseur, Jean Dasté, Laurent Terzieff, Geneviéve Page és megannyi más - közül természetesen Madeleine Renaud a leghűségesebb; ő Barrault legjobb nagykövete a közönségnél, valahányszor fel kell tölteni a kaszszát. Nagy szerelmük vérbeli legenda. 1936-ban, filmforgatás közben ismerkedtek meg; Madeleine akkor már sztár volt, Barrault keszeg ismeretlen. Forgatás közben Barrault kijelenti: „Maga lesz a feleségem." És az is lett és maradt - az utolsó percig. Amikor Madeleine a hetvenes években az ó, azok a szép *napok!-at* játszsza, nyakig homokba ásva, Jean-Louis néha a díszlet alól megcsipkedi a vádliját, hogy jelezze: büszke rá.

A társulat, amelyet 1946-ban alapítottak, egymáshoz forrasztva viseli nevüket: Renaud-Barrault. Jean-Louis egész életében sokat hurcolkodott: az Atelier után következett a Rue des Grands-Augustins padlástere, ahol Desnos találkozik Bretonnal és Bataille-jal, majd a Comédie-Française, ahová Jacques Copeau hívja, s ahol Madeleine akkor már állandó tag. Aztán Madeleine követi őt a Marignybe (1946-58), a Palais-Royalba, ahol Barrault egy évig marad, s az Odéon-Théátre de France-ba, amelyet 1959-től 1968-ig igazgat. Innen megy vele tovább Madeleine egy, a Pigalle környékén lévő bokszcsarnokba, az Élysée-Montmartre-ba (1968-70), majd a Récamier-be (1970-71). Az államvasutak által kiürített Orsay pályaudvar hatalmas méreteitől Madeleine először megijed egy kicsit, de egy-

éves sátorélet után felépül az új színház (1972-80). Aztán, hogy helyet adjanak a múzeumnak, ismét tovább kell költözni. Utolsó állomásuk 1981-ben egy korábbi korcsolyapálya, a Rond-Point lesz. Ekkoriban születik egyik híres aforizmája: „Harmincnyolc évig tartott, amíg átértünk a Champs-Élysées egyik oldaláról a másikra, és ezalatt hétszázezer kilométert tettünk meg." Az Orsayben, majd a Rond-Point-ben világos fából való cirkuszszínházai építtet, s ezzel elbúcsúzik az olasz rendszerű színháztól.

E világpolgár legszebbik élete talán mégiscsak az volt, amelyet kora íróinak szentelt. Ez az élet a Paul Claudellel való találkozással kezdődött; Barrault ekkor huszonhét éves, Claudel hetven. A fiatalember beleszeret a nyelv e nagy misztikusának vérbő erejébe. 1943-ban kivereszi a Comédie-Française-ben *A selyemcipő* bemutatását. A premierre „azért jöttek el, hogy kivégzést lássanak. Mindent bedobtam, ami csak végzetes lehetett: a pantomimet (a hullámokhoz), a meztelenséget (a néger nőnél), az őrületet." S a drámairodalomnak ez az egyik legszertelenebb és legszebb fogadása győzelemmel végződött. A Delelőben, Edwige Feuillére és Pierre Brasseur partnereként, Barrault Mesát, az Isten és a testiség között hányódó férfit játssza. A Théâtre de France megnyitására *az Aranyfejet* választja. Ráveszi Claudelt, hogy adja oda neki a *Kolumbusz* Kristófot.

A Camus-vel folytatott hosszú párbeszédet az Ostromállapot bemutatása koronázza meg. Sartre esetében minden terv elvetél. Barrault avatja nagy drámaíróvá Ionescót, bemutatja Giraudoux és Billetdoux egy-egy darabját, és Jean Vauthier Harcos emberét. Kitárja a kaput Roger Blin és Jean Genet előtt: a Paravánokból újabb Hernani csatája lesz. Beckett akkor válik népszerűvé, amikor Madeleine eljátssza az ó, azok a szép *napok!-at.* Barrault befogadja Nathalie Sarraute-ot, Marguerite Duras-t, Georges Schéhadét. Játszik klasszikusokat, Racine-tól Marivaux-ig. Bravúrosan alakítja Hamletet; de a Cidben elégedetlen magával. Beleszeret Aiszkhülosz Oreszteiájába, Cervantes *Numancia* ostroma című művébe; adaptálja Kafkát, Rabelais-t, Knut Hamsunt és Nietzschét. Szabad kezet ad ismeretleneknek, Pierre Bouleznek (akivel közösen hozza létre a Domaine musical nevű zenei sorozatot) vagy Maurice Béjart-nak (Szent Antal *megkísértése*). Tervezőit Balthusnek, André Massonnak, Christian Bérard-nak, Max Ernstnek hívják...

A mi, '68-tól megjelölt nemzedékünk Barrault-t szerette, de hűtlen volt hozzá. Barrault nem sértődött meg, mint ahogy Jack Langra sem haragudott, amikor az éppen Claudel *Aranyfejé*vel hívta meg a nancy-i fesztiválra, s a diákok kifütyülték az előadást. És éppily kevéssé neheztelt komolyan a Living Theatre-re, amelyet ő hívott meg először Franciaországba, hogy aztán az amerikai társulat olajat öntsön az Odéon tüzére. 1968 volt egyébként az egyetlen - fájdalmas - kaland, amelyet megosztott nagy kortársával, Jean Vilarral. Vajon szerette-e Vilart? Egy ízben meghívta, de kétségkívül ő az, akit az *Emlékek a holnap* számára lapjain gyengédnek aligha mondható szavakkal pécéz ki: „Busszal szállítják a népet, néha valóságos razziákra kerül sor. Terjed a propagandisztikus szellem." Vilar építész volt, egy mozgalom megalapítója; Barrault-ról ez nem mondható el. De neki, Jean Vilarral ellentétben, hatalmas közönséget sikerült toboroznia kora írói számára. Ahogy, Dullint parafrazeálva, szívesen mondogatta: „a világ legszebb színházában" járta a maga szabálytalan útját.

Barrault A szerelmek városában

S hogy valaha is leálljon? „Az élet fog majd le-állni", jelentette ki. Az élet nyolcvanhárom tavaszt várt ki. Megmaradnak az írások, néhány kép és persze Madeleine. Claudel halálakor Barrault a költő ballpdáját idézte: „Már sokszor útra keltünk. De ezúttal végleg elmegyünk."

Le Nouvel Observateur, 1994. *január 27*

Daniel Cohn-Bendit: Barrault tovább rendez...

Jean-Louis Barrault-val személyesen csak ritkán találkoztam; de ez a kevés számú találkozás annál szokatlanabb és intenzívebb volt. 1966-ban, ifjú, libertárius diákként, én is azok között voltam, akik védték párizsi színházát, az akkori Odéont a rohamra készülő, paramilitáris szélsőjobboldali csoportok elleni. Az okot az szolgáltatta, hogy Barrault Jean Genet Paravánok című színdarab-

Madeleine Renaud a Paravánokban

jának ősbemutatójára készült. Ebben a műben Jean Genet kritikusan és szarkasztikusan ábrázolja a francia katonák módszereit és üzelmeit az algériai háborúban. Miután az ifjú nácikat sikeresen visszavertük, és lezajlott a bemutató is, amelyet másnap a kritika lelkesen ünnepelt, az „Olümposz gyermeke" hálásan, barátain átölelt.

Két év múlva ismét találkoztunk az Odéonban. Ekkor azonban már 1968-at írtunk, és a szent színpadot mi, kulturális forradalmárok vettük birtokba. Ezúttal az Olümposz ura, megafonnal a kezében, ellenünk harcolt izzó szenvedélylyel, a színházáért, a művészet szabadságáért, a színházi tér sérthetetlenségéért. Én pedig, noha meggyőződéssel hittem szándékaink s így a megszállás jogosultságában - elvégre azt akartuk, hogy a színház ismét a népé legyen, bármit értsünk is ezen a fogalmon -, őszinte csodálattal néztem, micsoda teátrális grandezzával áll ki ellenünk Jean-Louis Barrault egy szál maga abban az épületben, amelynek minden helyisége a mi kezünkön volt.

Semmi kétség: Jean-Louis Barrault egyike volt azoknak a művészeknek, akik az úgynevezett francia kulturális identitást meghatározzák. Most pedig bevonult e kör nagy halottai közé, Gérard Philipe, Simone Signoret, Marcel Carné, Edith Piaf, Yves Montand, Jean-Paul Sartre, Arletty, Boris Vian mellé, hogy csak néhány nevet említsek. A legfrissebb hírek szerinte hölgyek és urak lelkesen fogadták be Jean-Louis Barrault-t a maguk Olümposzába. Mint hírlik, közösen dolgoznak egy musicalen, amelyet majd valahol odafenn mutatnak be, és az ARTE nevű európai kulturális csatorna élőben fogja közvetíteni. A mű címe Az *Olümposz mesterei,* és a művészi egyéniség sajátosságairól szól - szépségéről, aggályos erkölcsiségéről, nagyzási hóbortjáról, aprólékos műgondjáról. Jean-Louis Barrault, mint hírlik, rendezőként tevékenykedik, de színészként is fellép. Szép lenne, ha a bemutatóról szóló kritika megírását Albert Camus vállalná.

Theater heute, 1994. március

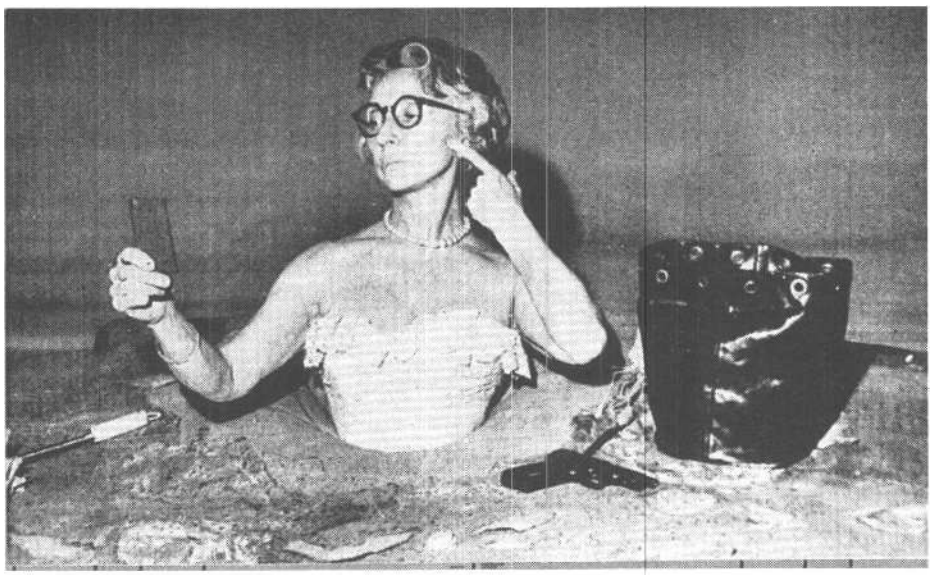
Colette Godard: Aki egész századunkon átsuhant

Madeleine Renaud egyidős volt a századdal: 1900. február 21-én született Párizsban. Még gyermek, amikor apja meghal, s ettől fogva női atmoszférában nevelkedik, a mindennapi kenyérért méltóságteljesen küszködő, vagyontalan asszonyok között. Ebből a szerény korszakból ragadt rá a takarékosság, a nélkülözéstől való félelem és az a fajta bizonytalanság, amelynek késztetésére hajlandó vállalni a színház örökké bizonytalan kalandját. De ekkor tanulja meg azt is, hogy természetesen, minden teketória nélkül maga vegye kézbe az életét. Soha még csak meg sem legyintette a gondolat, hogyne dolgozzon szünet nélkül.

Diáklányként azzal keres némi pénzt, hogy kalapokat fabrikál osztálytársnőinek. Ez is egyfajta alkotó tevékenység, őt azonban mégsem elégíti ki. Intelligens szakmára vágyik. Kíváncsisága az újságíráshoz sodorja; egy normandiai lapba ír kisebb cikkeket. De színészi temperamentuma nem sokáig maradhat rejtve.

Barátai biztatására felvételizik a Conservatoire-ba, méghozzá a *Nők iskolája* Ágnes-szerepével; három év múlva, 1921-ben, első díjat kap a záróvizsgán, és azonnal felveszik a Comédie-Fran9aise-be. Karrierje mintha eleve kijelölt sí-

Renaud az ó, azok a szép napok!-ban



nen haladna. Sorra játssza a klasszikus és modern művek fiatal hősnőit, s bennük ráismer arra a nőtípusra, amilyenné ő is válni szeretne: „igényes nővé, aki nem éri be futó, felszínes szenvedélyekkel." Pályakezdését az örökös tag Charles Granval irányítja, majd feleségül is veszi, s Madeleine fiút szül neki, Jean-Pierre-t. Később elválnak, de Madeleine megőrzi iránta érzett vonzalmát. Amikor meghal, ott van mellette. „Én voltam ott" - mondja később valami ijesztő mohósággal, mintha egyfajta szertartásról lett volna szó: bebizonyítani, hogy a másikat, aki soha többé nem nősült meg, még a halálban is csak ő tehette boldoggá.

Ő azonban hozzáment Jean-Louis Barrault-hoz, aki 1940-ben lesz a Comédie tagja, s ott rendezi meg az *Antonius* és Kleopatrát, majd 1946-ban A selyemcipőt, hogy aztán becsapja maga mögött a kaput, és magával vigye Madeleine-t is - a bölcs, a józan, de szerelmes asszonyt. De magával visz másokat is: Marie Bellt, Aimé Clariond-t, Jean Deboucourt-t, Pierre Bertint, Pierre Duxot. Nem akármilyen vérveszteség. És 1947-ben a Marigny Színházban kezdetét veszi a Renaud-Barrault-társulat szertelen kalandja.

Nyaktörően merész vállalkozás: repertoárrendszerben játszó, mindegyre új alkotásokkal kirukkoló, állandó társulatot fenntartani Párizsban, folytatni a Cartel becsvágyó törekvéseit, amelyek tönkretették Pitoëffet és Dullint, Jouvet-t pedig arra kényszerítették, hogy színháza eltartása érdekében filmsztárrá váljék.

A társulat egyes előadásai vakmerőek, mások biztos értékeket képviselnek. De vajon valóban olyan biztosak-e? A színházban semmit sem lehet megjósolni. Madeleine Renaud képeket vesz, ha magas a bevétel, és zálogba csapja őket, ha kiürül a kassza. Mindenre felügyel, mint parancsoló és elnéző háziasszony vagy sokgyermekes családanya. Úgy fest, mi sem idegenebb jellemétől, mint ez a csepürágói létbizonytalanság, ezek az örökös turnék. És ő mégis végigcsinálja azt, ami mellett önként kötelezte el magát, mint azok a tiszti feleségek, akik megszokták, hogy garnizonról garnizonra költözve csomagoljanak ki-be, újjászervezzék a személyzetet, a vágányok mellett még megszámlálják a csomagokat, és bőséges elemózsiát pakoljanak az útra.

Közben szünet és pihenés nélkül játszik. Harmincévesen ő a kacér Jacqueline, Musset *Gyer*tyatartójának, a megsebzett szerelem e keserű komédiájának ártatlan szajhája. Negyvenévesen belevág első anyaszerepébe; megrendítő és

továbbra is csábító erejű a *Cseresznyéskert* törékeny Ljubov Andrejevnájaként. Aztán következik Beckett földbe ásott Winnie-je, aki továbbra is csak beszél, mosolyog, él, kiabál: „Ó, azok a szép napok!..." „Ezt a szerepet - mondja - akkorra is megőrizhetem, amikor majd megbénít a reuma." Feledhetetlen szerep, amely mindvégig hű maradt hozzá - a Rond-Point nagytermében ismét elővette -, s amely világszerte nemzedékeket rendített meg.

1959-ben Jean-Louis Barrault-t kinevezik az állami Odéon Színház igazgatójának; Madeleine Renaud követi. 1968: ott áll aprón, törékenyen, és semmit sem ért; ott áll szemközt a lázadó fiatalsággal, amely friss levegőre vágyik, és mindent kétségbe von, és odaveti nekik: „Mi nem vagyunk burzsoák, mi Ionescót meg Beckettet játszottunk..." Szótlanul elfogadja Jean-Louis suta hevületét, amikor az kijelenti: „Barrault halott..." Ott van mellette, amikor Jean-Louis nekiütközik André Malraux, a miniszter bezárult ajtajának. Turnéra megy vele Észak- és Dél-Amerikába, nem is első ízben. Ők ketten az egyedüli francia színészek, akiknek hírneve Európán túlra is eljut.

Amikor visszajönnek, nincs színházuk. Madeleine az utolsó képeket is zálogba csapja. A társulat életben marad, és kibérli az Élysée-Montmartre-ot. A birkózás után következik a balszerencse elleni derűs hadüzenet, az örömhimnusz: Jean-Louis Barrault színre viszi a *Rabelais-t.* A közönség csak úgy tódul a színházba. A szakma és a sajtó - lelkifurdalásában - mértéktelen ünneplésben részesíti az előadást, aminek bumeránghatását a következő bemutató sínyli meg.

Apró viszontagságok - semmiség. A színház mindennapi kenyere ez, legföljebb egy rossz emlék, amilyenné az „Odéon-ügy" is vált. Új miniszter jön, a minisztérium megbocsát. A társulat szubvenciót kap, és berendezkedik a Récamierban. Itt mutatkozik be Madeleine a *Harold és Maud* Maud szerepében. Madeleine, aki elsősorban és mindenekfölött komédiás, éppannyira elemében van ebben a félig szürrealista, félig bulvárízű vígjátékban, mint Claude Régy avantgárd kísérleteiben, például Witkiewicz Anyájában. Renaud uralkodik a közönség fölött, amelynek szeretetét érezve estéről estére újjászületik. Ahogy ő volt a lelke az Orsay Színháznak, úgy lesz a lelke ezután a Rond-Point-nek is. Ő is vállalhatná Sarah Bernhardt jelmondatát: „Csak azért is!" Ő azonban, bár éppoly harcos szellem, ám a dölyfösséget nem ismeri, s ezért inkább így imádkozik: „Édes Istenem, szeretem az életet, csak tartson még, mert olyan szép."

Az élet kegyes volt hozzá. Megajándékozta spontán lelkesedésre kész szívvel, eleven szenvedélyekkel, bátorsággal; lehetővé tette, hogy soha ne érezzen keserűséget az egyre romló külső adottságokkal szembesülve. Mindvégig úgy nevezték: „a kis Madeleine".

Michel Cournot: Madeleine Renaud szolgálata

Madeleine Renaud úgy ment el, ahogy a színpadon közeledett: leheletszerűen. Ott volt előttünk, de oly észrevétlen mozgott, hogy bejönni senki sem látta.

A színházban Madeleine Renaud azért volt királynő, mert mindig megmaradt isten szolgálójának.

Már a kegyelem is, amellyel a boldogságot osztogatta, maga volt az egyszerűség: bármily törékeny és kicsiny volt, mindenki élesszemű lett, ha ő megjelent, s bármilyen szelíd és halk volt a hangja, mindenki hallotta, amit mond.

„A ragyogó fénnyel átvilágított misztérium - írta Madeleine Renaud-ról Albert Camus. - Tehetsége olyan bőkezűen adakozó, hogy miközben elhalmoz bennünket gazdagságával, egyszersmind arra törekszik, hogy semmit se kényszerítsen ránk önmagából. Minden kártyáját kiteregeti, úgy, hogy azt hisszük, ujjával nem is érinti őket, s aztán egyszer csak rájövünk, hogy egy királynő nagy játszmája és egész sorsa bomlik ki előttünk. Egy este láttam *a Hamis* vallomásokban. Apró, törékeny, mégis, mint mindig, szálfaegyenesen bújt el Marivaux mögött, úgy, hogy a nézők észre sem vették, menynyire eggyé válik vele. És akkor arra gondoltam: ez a tökéletes mesterségbeli tudás nem is egy, hanem csakis több hosszú hagyományból születhet, s csak az ilyen hagyományok teremthetik meg egy civilizáció létjogosultságát."

Firenzében látható Piero della Francesca egy *Angyali üdvözlete:* az angyalnak gyönyörű, szivárványszínekben pompázó szárnya van, de meghajlása sután bizonytalan, küzd saját félénkségével, a színészek azt mondanák, lámpalázas; a Szüzet olvasás közben zavarta meg, ez jól látszik, mert keskeny mutatóujját ott tartja könyvjelzőnek a nyitott könyvben, de azért magabiztosan figyel, már felöltötte a „minden asszonyok között áldott" Mária szerepét, az elbűvölő nyugalom szelíd fényében fürödve. Nincs olyan fényképe Madeleine Renaud-nak, amely e festménynél hívebben ábrázolná - őt, aki maga volt egy személyben a szerénység, az emelkedettség, a rejtett derű, a kifinomult érzelmesség.

Belépett, s minden szív könnyebbé, sőt, talán boldogabbá vált, minden lélek éberebbé, sőt, talán testvéribbé. Sokaknak lett a jótevője, ahogy csak színésznő tehet jót messziről, ismeretlen emberekkel. Mégiscsak gyönyörű dolog a színház, ha egy Madeleine Renaud a szolgálatába szegődik.

A Barrault-Renaud kaland

„Nemcsak egymáshoz vagyunk kötve, hanem össze is forrtunk, a kezünk soha nem engedte el a másikét" - mondta Madeleine Renaud, amikor élete végén felidézte Jean-Louis Barrault-val közös életét. 1936-ban, a Népfront korszakában ismerkedtek meg. Találkozásukra Renaud pompás passy-i házában került sor. Ő akarta megismerni a fiatal színészt, kijelölt partnerét a *Szép Heléna* című filmben. A találkozáson jelen van mind Charles Granval, mind Pierre Bertin; a férj és a szerető. *Madeleine Renaud* című, 1993-ban megjelent könyvében Noélle Loriot így meséli el a jelenetet: „Jean-Louis belép. Meg van mosakodva, de nyakkendőt nem visel. Kávéval kínálják. Ő beszél, mégpedig sokat. Eddig semmi baj. Madeleine le nem veszi róla a szemét. Amikor Barrault elhallgat, Granval Bertinhez fordul: ‚Na, öregem, neked lőttek, véget ért az uralkodásod.' És így kezdődik Renaud és Barrault villámcsapásszerű, viharzó és mégis csupa jókedv szerelmi regénye. Jean-Louis tíz évvel fiatalabb Madeleine-nél; Charles Granval húsz, Pierre Bertin pedig tíz ével idősebb nála. Madeleine fittyet hány a számoknak, és mindent nulláról kezd."

A két ember legendája a színház révén és a színházzal együtt születik.

Megragadni a jelent című, 1984-ben kiadott közös könyvükben Renaud így ír: „Ha férfinak születek, olyan szerettem volna lenni, mint Jean-Louis. Egyenessége visszatükröződik az egész társulatban; az ő jelleme vezérli és köti össze az együttes tagjait."

Le Monde, 1994. *szeptember 25-26.*

Összeállította és fordította: Szántó Judit

KRITIKA
TÁRSADALOMELMÉLETI ÉS KULTURÁLIS LAP

- Bibó István: Irgalom
- Radnóti Sándor: A megkülönböztethetetlen
- Mészöly Miklós: Családáradás
- György Péter: Sztereotipia és individualítás
- Halmai Gábor írása
- Bikácsy Gergely: Életem filmjei

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

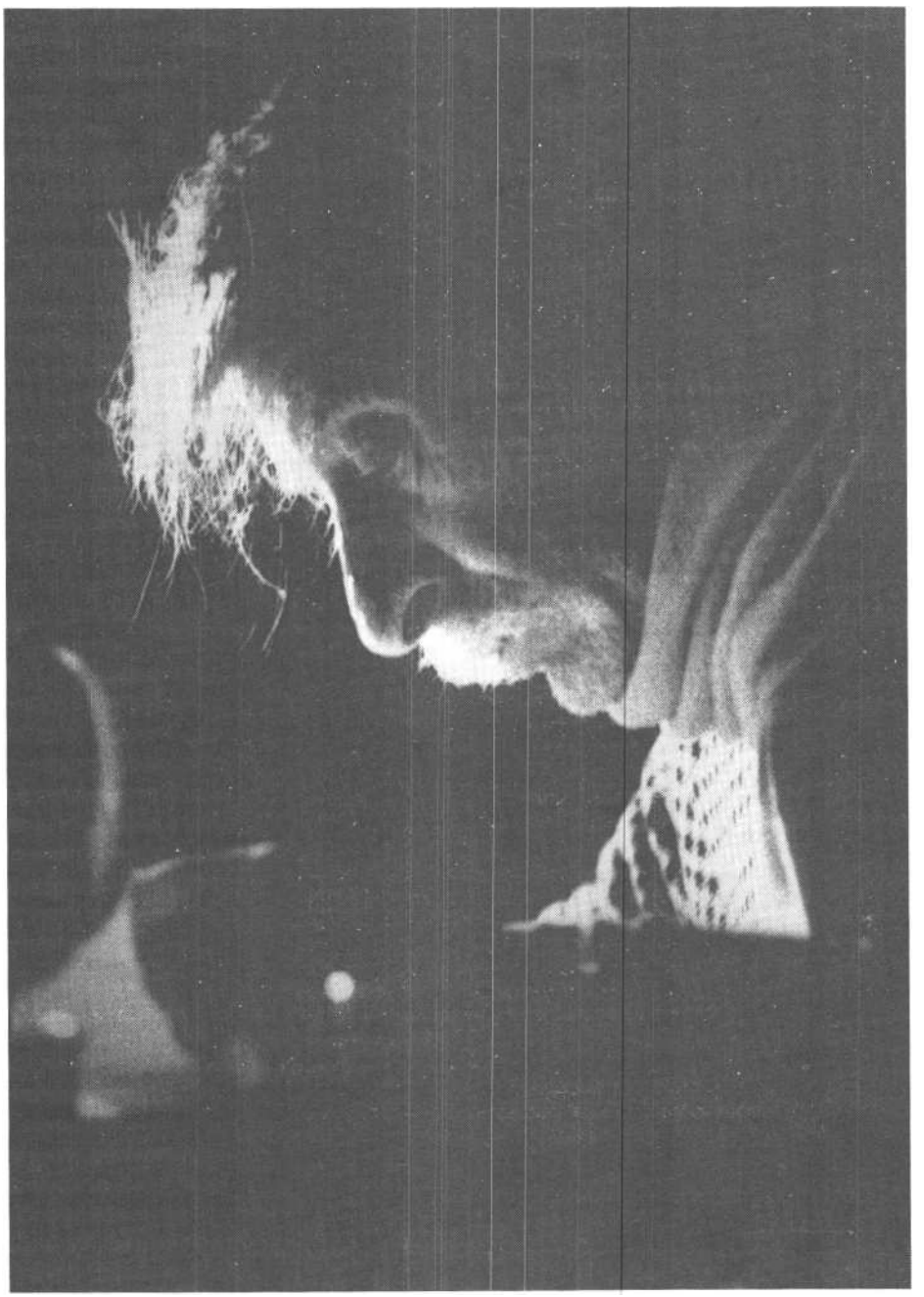
A KÖLTÉSZET VITUSTÁNCA

A legújabb kori drámaírás egyik megoldhatatlan problémája: hogyan mutasson be emberi sorsokat, mikor a világállapot talán legfőbb jellemzője éppen az emberi sorstalanság? Élettörténetek még csak akadnának, ám ezek képtelenek sorstörténetekké stilizálódni, ezért szinte minden jelenkori drámában, amely továbbra is küldetésének tekinti, hogy „tükröt tartson mintegy a természetnek", van valami esetlenül privát. Ibsen technikája és világlátása („írni annyi, mint ítélőszéket tartani önmagunk felett") így szinte szükségszerűen került a bulvárszerzők kezébe: Miller vagy Tennessee Williams színpadáról teljes fegyverzetben ugrott elő *az Amadeus* szerzője. A jelenkori drámaírás nem kommerciális indíttatású részének így radikálisan le kell mondania a cselekményről és a szó naturalista értelmében felfogott dialógusról is, hisz a színház többé nem reprezentálja az „életet", legfeljebb lefesti azt. A mai „avantgárd" színjátszás és drámaírás egyre inkább Gesamtkunstwerk-jellegű, a nyelvhasználat tekintetében pedig rendkívüli mértékben lirizálódik. Nincs itt most hely felsorolni a különböző eredeti és helylyel-közzel (vagyis időlegesen) meggyőző kitörési kísérleteket. Ha csak a német nyelvű színpadokra figyelünk, a repertoár Peter Handke korai „Sprechspiel"-kísérleteitől Heiner Müller vad át-költésein át Botho Strauss metafizikus színházi tanulmányaiig terjed - és persze mélyen jellemző, hogy Handke legutolsó művében egyetlen szó sem hangzik el, *a Die Stunde da wir nichts voneinander* wussten (Az óra, *melyben mit sem tudtunk egymásról)* ugyanis némajáték. Manapság performance az egész világ.

A hamburgi *Thalia* Theatetben frissen bemutatott előadás újabb - bizonyos értelemben végső - állomás a dráma lirizálódásának útján. A Tábori György rendezésében előadott *Delirium* alcíme szerint *Dichter-Spektakel,* vagyis költői (költészeti) eseménysor, látványosság. Kifundálója (és hangsúlyozottan nem írója), Hans Magnus Enzensberger semmi mást nem tett, mint harminckilenc verset sorakoztatott egymás mellé, és hagyta, hogy a költemények elkezdjék élni saját színpadi életüket. A legkülönbözőbb fajtájú és fajsúlyú, a legeltérőbb korokból származó szövegek adtak találkát egymásnak a színpadon. Meszomedész ókori himnusza a legkevésbé sem zavarta Kurt Schwitters dadaista halandzsáját. A költemények szituációba kerültek és gyakran homlokegyenest az ellenkező hangulatot keltették, mint amelyet korábban szinte automatikusan kapcsoltunk megszólalásukhoz. A darab így az interpretáció drámája is lett. Enzensberger a műsorfüzetben közölt eszszéjében hevesen érvel az egyetlen lehetséges és helyes értelmezés fixa ideája ellen. „Ha tíz ember felolvas egy irodalmi szöveget, abból tíz különböző felolvasás keletkezik. Ez teljesen köz-tudott. Az olvasás aktusa közben számtalan tényező lép működésbe, ezek többnyire tökélete-sen ellenőrizetlenek: a felolvasó pszichikai és szociális életútja, elvárásai és érdeklődési köre, pillanatnyi fizikai és szellemi állapota - mind-ezek teljesen legitim tényezők, és hiba lenne el-tekinteni tőlük. A felolvasónak ebben az értelemben mindig igaza van, és senki sem vonhatja kétségbe a szabadságát, hogy oly módon használjon egy szöveget, ahogy neki éppen tetszik. Ehhez a szabadsághoz tartozik hogy ide-oda lapozgassunk, átugorjunk egész bekezdéseket, figyelmen kívül hagyjuk a vesszőket vagy az írásjeleket, félreértsük vagy parodizáljuk a szöveget, sírjunk vagy bosszankodjunk rajta és így tovább. Az olvasás anarchisztikus cselekedet. Az interpretáció, különösen az egyetlen pontosnak kikiáltott, semmi másra nem jó, mint hogy ezt az aktust meghiúsítsa."

Eddig a szerző teoretikus érvelése; *a Delirium*

Tábori *György*



a művészeti argumentum. Persze könnyedén cáfolható. Hiszen ha költői szövegek előadott füzéréből megalkotunk egy, valamilyen értelemben lineárisan előre araszoló színházi előadást, akkor mégis egyetlen, általunk előnyben részesített interpretációt követünk. Mi több, rögzítjük azt. Elvileg természetesen elképzelhető, hogy minden egyes előadás radikálisan más legyen; ami tegnap elégikusan szólt, az mára groteszkké alakult és viszont. (E tekintetben nem tudok nyilatkozni, magam csak egy előadást tudtam megnézni, mégpedig 1994. szeptember 10-én.) Ám ez mégsem valószínű. A lehetőségek birodalmában inkább úgy van, hogy Oana Solomonescu minden alkalommal sztriptízt fog lejteni egy zongora tetején Rilke Az áldozat című versére, miközben Angela Buddecke bárzenével kíséri. És bár Rilke szövegét kétségkívül a megszokottól igencsak eltérően értelmeztük, *ebben* az összefüggésben ezt tekintettük az egyetlen pontos interpretációnak. *A Delirium* értékei másban rejlenek tehát.

Mi történik? Egy baljósan szép fényekben fürdő hegység előtt felállított kilátó (vagy széles erkély) terében tíz szék áll és egy hangversenyzongora. Amikor felmegy a függöny, Christoph Bantzer tartózkodik egyedül a színen. Frakkot visel. Aztán körbejár az üres székek közt, gratulál a lát-hatatlanul jelenlévőknek, akár egy előadás vagy inkább egy koncert végén. Aztán belevág az első versbe: Andreas Gryphius *A mulandóság templomának felirata* című művébe. Az üzenet egyértelmű: minden csak látszat és tévelygés ezen a földön, csak a halál szabadít majd meg kény-szerképzeteinktől. A szöveg voltaképpen a közönséget szólítja meg: „Tévút az álmotok, tévút az ébredéstek, / Egyként hódol vidám s a bús a tévedésnek." (Fordította: Márton László) Ám gyorsan megszakad ez a melankolikus hangulat. A színpadra özönlik a többi tizenegy színész, és Elisabeth Schwarz egy Schwitters-verssel azonnal kizökkenti kollégáját (és persze a nézőt is) a mélabús ábrándozásból: Was kräuselst du? (Mit nyökögsz itt zöldségeket?) Abszolút tipikus pillanata ez az előadásnak. Tábori - e tekintetben Brecht követőjeként - minden lehetőséget megragad az elidegenítésre, soha nem engedi, hogy átadjuk magunkat egyféle hangulatnak. Ennek érdekében képes a legnagyobb szélsőségek felmutatására. A pólus egyik pontján a groteszk áll, ennek már-mára tébolyig fokozott jelenete az Angela Buddecke és Sona Cervena által előadott Goethe-dal paródia. A költőfejedelem világhírű verse (Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?) így szólal meg Serenus M. Brenzengang (a névben nem nehéz felismerni Hans Magnus Enzensberger anagrammáját) átköltésében: „Kreubst du das Lord, wo die Zertissen breun?" Mintha azt mondanánk: Még nyálnak a hölgyben a kürti pinákok... És mindez alig két perccel a színjáték legtragikusabb, legmegrendítőbb pillanata után, mikor a tolókocsiban ülő Hans Kremer elszavalja Radnóti egyik Razglednicáját: „Mellézuhantam..." Rosszabb vagy középszerűbb rendezők (és persze színészek) kezében mindez kínos bohóckodássá isfajulhatna. Tábori azonban páratlan arányérzékkel és ízléssel irányítja színészbarátait. Ritmusérzéke egy másodpercre sem hagyja cserben, talán soha nem láttam még ennyire zenei szervezettségű előadást, minden jelenetnek megvan a maga metronómjelzése: presto, allegro con brio vagy éppen andante con moto.

Az előadásban nincsenek szerepek (és bizonyos értelemben színészek sem), pusztán emberek vannak a színpadon. Christoph Bantzer Chrisoph Bantzert, Oana Solomonescu pedig Oana Solomonescut „játssza". Tábori nyilatkozata szerint a színház egyik küldetése, hogy emberré változtassa a színészt, nem pedig megfordítva, ahogy azt oly sokan gyakorolják. A hamburgi előadásban megvalósult ez a célkitűzés.

A színjáték során a szereplők egyre mélyebben merítkeznek meg a költészetben. És minél beljebb gázolnak, annál jobban telítődnek a tébollyal. A költészet itt delíriumba ejt. Valami ilyes-mi történt egykor a Dionüszoszünnepeken is. Ami az előadásban a legelbűvölőbb: a dionüszoszihoz itt barátian társul a kibékítő, az apollói elem.

TÁBORI GYÖRGY

ÍZLÉS DOLGA

Ott ültek egy elitkocsmában hárman a legjelentékenyebb kritikusok közül, és falatoztak: az első lazacot, a második kacsát, a harmadik, a legjelentékenyebb épp a csigáját kapta villavégre.

Nemrég érkeztek egy auschwitzi premierről. Fáradtak voltak hát mindannyian, de az első palack nemes beaujolais kiürítése után ismét a régi fényben csillogtak szemeik, orcájuk rózsás pírban fürdött.

– Nektek hogy tetszett? - kérdezte végre a harmadik.

Az első hallgatott, még elsietettnek vélte a szóbeli értékelést.

- Azt reméltem - mondta a második -, hogy végre valami új is eszükbe jut. Az agónia, különösen a másoké, nem az én asztalom. A forma pedig nélkülözött bármiféle könnyedséget vagy kritikai távolságtartást.

– A megérkezési jelenet mindamellett ügyesen volt kivitelezve - vetette közbe a harmadik.

– Kevesebb több lett volna - ellenkezett a második. - Háromezer szerencsétlen flótás, mozdulatlanul az esőben, három teljes órán át - nekem ez túl statikus. Egy alapos elemzés, akár a professzionális hangképzés, bizony elkelt volna, különösen annál a kövér asszonynál, aki olyan rémesen üvöltözött, mintha elszakították volna a férjétől. A világítással elégedett voltam, az őrtornyok reflektorainak hideg fénye meggyőző volt; de a zenét csak baklövésnek nevezhetem - arra a zenekarra gondolok, amely a kivégzéseket kísérte. Ez a jelenet sírt valamiféle konzekvens klasszicizmus után, talán Monteverdi megfelelt volna a célnak, de ez a slágeregyvelegből összemixelt limonádé megfeküdte a gyomromat.

Végül megszólalt az első.

- Kínos és szentimentális - mondta lakonikusan -, különösen a gázkamrajelenet. A nyilvános meztelenkedés már a hatvanas években lefutott - semmi más, mint pubertásos hatásvadászat. Rubensnél vagy Goyánál még csak elmegy, de ott a hús színéről és nem magáról a húsról van szó. Ám tizenöt meztelen rabbi semmi más, mint újabb érv a vegetáriánusoknak. Amikor az őrök szakadatlan ütlegelései közepette megjöttek a gyerekek, hajlandó lettem volna legalább egy könnycseppet kipréselni magamból, de az az üvöltő, csámpás öregember, aki megjátszott helyett *valódi* könnyeket ejtett, elvette a kedvem a dologtól. Így nem lehet elérzékenyülni. Pedig szívesen éreztem volna némi részvétet, de hát ilyen körülmények közt lehetetlen. Ezek vagy nem akarják, vagy nem képesek felfogni, hogy az autentikus éppen a művészet negációja. Sokkal jobb lett volna, ha az öreg visítozás helyett tárgyilagosan felsóhajt, mikor tarkón lövik. A valódi tragikus színészek nem sírnak, ezt már Brecht is megmondta. Olyan volt ez az egész, mint valami KZ-giccs. Félreértés ne legyen - fűzte hozzá végül, miközben a flambírozott palacsintából felcsapó lángokba bámult -, én szeretem a zsidókat, feltéve, hogy nem túlzottan zsidósak.

Fordította: Bán Zoltán András

FÖLDES ANNA

A MÉRHETETLEN MÉRCÉJE

Kritikusnak lenni - foglalkozás. Kritikusnak lenni - szenvedély. Mondhatnánk persze ezenkívül még hivatásnak vagy életformának is, de egyik megfogalmazás sem változtat azon, hogy kritikusnak lenni - kockázat.

Kockázat volt az átkosban is, amikor a kulturális rovatvezetőnek, a szerkesztőnek és az agitprop.-osztálynak alárendelt tollforgatót adott esetben kirúghatták, le- és eltilthatták. Kritikust tudtommal nem csuktak le, de állás nélküli nyüglődésre, korrektori robotra, magánórák ledarálására kényszerítették; esetleg több más ajtót is kitártak előtte, kivéve azt az egyet, amely az ítészi szentélybe vezet.

Akkor - és ez ma már köztudott - rangja, súlya volt a sorok között érvelő, a szellemi ellenállást cinkosan bátorító bírálatnak csakúgy, mint az íróasztal melletti magányban fogalmazott, postán célba juttatott, kizárólag a beküldött szavazatok száma alapján odaítélt, tehát *manipulálhatatlan* kritikusdíjnak is. A Színikritikusok díjának kiosztása évről évre olyan volt, mint a profi ökölvívók valós teljesítményét lemérő, titkos hamburgi döntő - amelynek az eredménye kivételesen nyilvánosságra kerül.

Manapság, amikor a pénzben is kifejeződő elismerések mögött sem politikai érdek, hanem (jobbára) szakmai teljesítmény áll, valójában nem könnyű rangot adnia színikritikusok erkölcsi elismerésének. Koltai Tamás a Színház októberi számában közzétett cikkében néhány majdnem reális javaslatot tesz: szponzori pénzek felhajtása, különböző jellegű szakmai díjak összevonása, az eddiginél nagyobb nyilvánosság és propaganda stb. Tartok azonban tőle, hogy akár valamennyi szépségflastrom-jellegű javaslat valóra váltása sem oldaná meg igazán a probléma lényegét. Mert ha lehet - és főként: érdemes - erőfeszítéseket tenni a kritikusdíj újraelismertetése érdekében, akkor ehhez nem a *díj, hanem a kritika* presztízsét *kellene emelni.*

Reméltük, hogy amikor a szabad sajtóban végre eljön a megalkuvás nélküli, szókimondó bírálat, a nyílt viták ideje, szükségképpen fel kell virágoznia a művészeti s ezen belül a színikritikának is. Ehelyett azt tapasztaljuk, hogy a színikritika tere, terjedelme a napi- és hetilapokban folyamatosan csökken; hitele, erkölcsi tekintélye pedig a műfaj társadalmi fontosságával együtt sorvad. És erről csak részben tehetnek a kultúrát nyűgnek, a bírálatot a hirdetések helyét bitorló, felesleges térkitöltő szövegnek, sznob hírlapírók egymás számára fogalmazott üzenetének tartó laptulajdonosok vagy a cikkek értékét (újfent) rőffel, csak ezúttal a minimal-art jegyében minősítő szerkesztők.

A felelősség másik fele ami vállunkat nyomja. Nem mintha a mai kritikusok egyenként tekintve rosszabbak lennének a tegnapiaknál. Ellenkezőleg: fejlődött vagy szinten maradt a szakmabeliek s köztük a fiatalok felkészültsége, és szembetűnően javult a céh - kollektív - íráskészsége. Már nemcsak egy-egy kivételes, írói vénával megáldott hírlapíró, hanem a többség rendelkezik például az állásfoglalást felszikrázató iróniával. Más kérdés, hogy nemegyszer a tetszetős verbális csomagolás hivatott a tartalom hiányosságainak pótlására, és a poénoknak kell - illetve kellene - helyettesíteniök a gondolatot. Szerencsére azonban ez a jelenség sem általánosítható. Az újságolvasók még mindig népes tábora tanúsíthatja, hogy a lapok kritikusai, kolumnistái a rendelkezésükre álló szűkebb keretek között is igyekeznek meggyőző érvekkel alátámasztva kifejteni egy-egy előadásról a véleményüket. Ki ilyet, ki olyat. Ki rajongót, ki elmarasztalót.

Évtizedek óta erre - *a vélemények pluralizmusára vártunk! Még* akkor is, amikor csak sznobizmusból idézgettük, hogy „De gustibus non est disputandum". Hiszen lelkünk mélyén tudtuk, hogy ízlésünk hangoztatásáért esetleg pofon jár.

Mostanában azonban a szélsőséges véleménykülönbségek megnyilvánulása nemcsak örvendetes, de egyszersmind nyugtalanító is. Néha úgy tűnik, mintha a premieren egymás mellett ülő bírálók nem ugyanazt az előadást látták volna, vagy legalábbis egészen más mércével mérnék a látottakat. A. apró lyukú rostáján B. színház előadásának minden apró gyengesége fennmarad, míg C. színház premierjei alkalmából rendre otthon felejti a szemüvegét, és ezért még szálkaként sem teszi szóvá a színpadon szerteheverő gerendákat. Mintha hiányozna az esztétikai megítélés minden *objekív kritériuma.*

Az észrevétel, amelyet fentebb megkockáztattam, ismerős: a korszerű színházi törekvések (Kaposvár, Szolnok, Katona) mellé kiálló kritikát védolták hajdan ilyesmivel egy korábbi, de változatlanul erős színházi establishment tagjai, sértett művészek és hatalommal bíró hivatalnokok. Csakhogy *akkor* színházi területen is zajlott az új és a régi csatája: akkor a marginális helyzetben lévő új mellé állni számunkra elkötelezettséget jelentett, a szó politikai és művészi értelmében egyaránt. Igaz, a szakmai vitáknak néha gátat szabott, hogy a kritikus a leglényegesebb érveket csak jelezni tudta, és ezért például inkább csak általánosságban dicsérte a kaposvári Marat/Sade-előadás díszletét, semhogy a Corvin közi háttér merészségére utaljon.

Ma már efféle érvek, mentségek nem kínálkoznak az eltérő mértékegységgel dolgozó kritikusok véleménykülönbségeinek alátámasztására. Manapság, ha két, egyaránt közepes színvonalú produkció közül az egyiknek babért, a másiknak kórót utal ki egy lap, az olvasó - ha történetesen néző is - kételkedni, töprengni kezd, hogy vajon mivel érdemli ki az egyik társulat a bíráló szuperlatívuszait, a másik pedig a gáncsoló mondatokat; és hasonló megütközést vált ki, amikor ugyanazt az előadást az egyik lapban mennybe meneszti, a másikban pokolra kül-di ,,a" kritika. És ez az a pont, ahol a szakma és a közönség gyanakvása találkozik. A többékevésbé nyíltan megfogalmazott kételyek általában nem a vélemények pluralizmusát, az ízlések (örvendetes) különbségét emlegetik, hanem a kritika relativizmusát, amelynek hátterében ki-ki mást gyanít (összefonódást, elfogultságot, avagy a kis országban elkerülhetetlen kapcsolatrendszerek működését). Holott lehet, sőt valószínű, hogy az esztétikai ítéletek azonos tisztességgel, csak másfajta ízlések, elvárások, konvenciók jegyében születtek. Ezért tehát nem te-hetünk mást, mint hogy védjük a mundér becsületét...

A kérdés csak az, hogy ezt meddig tehetjük a szakma egészének végletes presztízsvesztesége nélkül? Amikor már most is lépten-nyomon közörybe, szkepszisbe, itt-ott a kritika lebecsülésébe és elutasításába ütközünk? És valljuk be, kimondva-kimondatlanul mi magunk is érezzük pályatársaink ilyen vagy olyan előjelű elfogultságát, az érveknél erősebb érzelmek és indulatok jelenlétét. Ami csak akkor nem válik jóváthetetlen, tragikus vétséggé, ha nem söpörjük a szőnyeg alá, hanem nyíltan szólunk róla. Ha nem mentegetőzünk azzal, hogy a sajtószabadság körülményei között a színikritika „pártosodása" nem gond, hanem vívmány, s hogy a véleménykülönbségek megszüntetésére csak a rossz emlékű diktatórikus tempó, a kritika telefonirányítása vagy egy ellenkező előjelű ízlésterror lehet az egyetlen célravezető módszer.

Mindenekelőtt őszinteségre, a kritika egy-egy előacás minősítését meghaladó, az összefüggéseket is feltáró elemzőkészségére és szókimondására lenne szükség. A kulturális terület fojtogató anyagi gondjainak tudatában sem tehetünk úgy, mintha csak a színházakkal, sőt csak a színházak működésének anyagi feltételeivel lenne baj. Erről ugyan könnyű és hálás dolog elmélkedni, hiszen itt (elvben) mindenki egyetért. És a szolidaritás jegyében visszhangzott sirámoktól jóval kevesebben sértődnek meg, mintha nyomtatásban is elárulnánk azt a nézőtéren is mindenki által sejtett titkot, hogy még csak október vége van, de az évad máris fáradt, ötlettelen benyomást kelt. Hogy a fantáziátlannak tűnő repertoár egyelőre nem vonzza a jegyvásárlókat a pénztárhoz, iskolákkal pedig nem lehet „megúszni" a szezont.

Meggyőződésem, hogy erről (is) kellene szólni, vitázni, ha vissza akarjuk szerezni a kritika rangját. Nemrégiben a Criticai Lapok hasábjain (1994. szeptember) megpróbáltam csokorba szedni néhány vitára érdemes témát - a művészszínházak helyétől a kommercializálódás

veszélyéig s legfőképpen azt, hogy mivel lehetne pótolni a színpad és a nézőtér kapcsolatát meghatározó, tegnapi politikai feszültséget az új társadalmi körülmények között. De ha valóban fel akarjuk venni a harcot a közöny, a súlytalanság, a tekintélyvesztés és az általános érdektelenség ellen, ha ki akarjuk védeni a szakmánk becsületét is kikezdő indulatokat, eltüntetni az írásaink margójára rajzolt, hol elméletellenességből, hol gyanakvásból fakadó kérdőjeleket, akkor a magunk szakmai gondjairól is nyíltan kell szólni.

Elképzelhető, hogy éppen a jelenlegi, problémákkal és konfliktusokkal terhelt szituáció késztethet bennünket, a céhet - a Színházművészeti Szövetség kritikustagozatát, a MÚOSZ Kulturális Szakosztályába tömörülő színházkritikusokat, az AICT-nek, a Nemzetközi Színházkritikus Szövetségnek a világba kitekintő tagjait -, hogy ne csak egyenként, hanem együtt is keressük a kiutat! Evidens, hogy a kritika felelősségét, kockázatát ki-ki maga viseli, amikor tollat fog, gép mellé ül vagy a komputerén üzen a világnak. De mégsem lenne felesleges időnként, alkalmanként közösen is meghányni-vetni, hol szorít a színházban a cipő. Sőt. Törekedhetnénk arra is, hogyne csak mi magunk mérjük bírálatainkban a magunk mércéjével a mérhetetlent, a színházművészet és a társulatok teljesítményét, de mi magunk is megméressünk. Természetesen nem a kritika kritikájára, nem kritikusi bizonyítványosztásra, minősítésre gondolok. (Bár egyes bírálatnak álcázott írásművek olvastán ez sem anynyira bizarr ötlet, mint első hallásra tűnik.) Amit én lehetségesnek, sőt szükségesnek gondolok, az *a leírt ítéletek nyilvános* szembesítése hírlapi és szakmai vitákban. (És nemcsak előszóban, nagy erőfeszítéssel, kínnalkeservvel összeverbuvált ankétokon, hanem nyomtatásban is.)

Belátom, hogy mostanában, amikor a legtöbb szerkesztőségben tollhegyre menő harc folyik minden flekknyi helyért, nincs sok esélye annak a kollégának vagy éppen szabadúszó külső munkatársnak, aki cáfolni, vitatni kívánná a lap kolumnista kritikusának valamelyik, korábban megjelent színibírálatát. És hiába vinné át kéziratát vagy ötletét a konkurenciához, ott is elzárkóznának az elől, hogy X. kifejtse, miért is nem volt (szerinte) igaza Z.-nek, mondjuk, a Csongor és *Tünde* megítélésében. Afőnöki visszautasítás indoka előre látható és kézenfekvő: a szerkesztők véleménye szerint az ilyen „atelier-téma" nem érdekli a közönséget.

Szerintem érdemes lenne kipróbálni! Hátha kiderülne, hogy egy-egy, koncepciójában jelentékeny, megvalósításában vitatható produkció után (ilyennek tartom például Novák Eszter véleményeket szélsőségesen megosztó *Csongor* és Tünde-rendezését) igenis érdekelné mind a szakmát, mind a nézőt, sőt az értelmiség számára szerkesztett lapok olvasóit is a különböző vélemények konfrontálódása, az eleven, valóságos, *nem vérre,* de tétre menő polémia. Ahol - a hajdani vitákkal ellentétben - egyik vitázó félnek sem kell már elhallgatnia, elkendőznie saját nézeteit, hanem valóban érvek szólnának érvek ellen. Hiszem, hogy ez az elképzelt vita (akár szóban, akár írásban zajlik) többszólamúságával plasztikusabbá, teljesebbé tenné az évad teljesítményeiről kialakított képet, befolyásolná, vonzaná a közönséget, ugyanakkor növelné a bírálók kockázatát és felelősségét is. S ha évadon-ként néhányszor az esztétikai mércék alkalmazói és hitelesítői is megméretnek, talán újra meg-nő a kritika és vele együtt a kritikusdíj presztízse is. S akkor talán nem azon vitatkozunk majd, hogy *abbahagyjuk-e* vagyfolytassukszakmánknak ezt a legdemokratikusabb, a színházi világban is gyökeret eresztett hagyományát.

Simara László: Komédiások

„Számomra elképzelhetetlen úgy fotózni egy próbát, hogy ne ismerjem a darabot, a rendezői koncepciót - mondja Simara László, pécsi fotós. - Más dolog, hogy néha meg-megragadok egy-egy gyönyörű esztétikus pillanatnál s képpé fogalmazom." Simara László színházi fotóiból október 14-én nyílt kiállítása Pécsi Nemzeti Színházban. Képünkön Rázga Miklós* Komédiások-*beli alakítása látható.

SUMMARY

The present issue's lead article, written by Judit Csáki, takes as its starting point the sad crisis of the one-year old Arts Theatre, and reminds the members of the profession that instead of engaging into petty bickerings they should rather concentrate on the grave structural and financial problems threatening all of them in the very near future.

Our present team of critics: László Bérczes, István Sándor L., István Tasnádi, Judit Csáki, Adrienne Dömötör, Judit Szántó, László Bóka B., Katalin Szűcs, Katalin Budai, István Nánay and Judit Katalin Magyar review the first productions of the new season, respectively Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* in a new translation by Ádám Nádasdy (Katona József Theatre), Goldoni's *The* Coffee-House (at Kaposvár and at Budapest where it has been produced by a small new company), *Marat/Sade* by Peter Weiss (Győr), László Németh's Galilei(Debrecen), *The Diary* of a *Seducer* by András Nagy (Eger), Moliére's *The Learned Ladies* (Arts Theatre) and *Tartuffe* by the same author (Theatre in the Space), Schiller's *Don* Carlos (Szolnok), István Örkény's Catsplay (Pest Theatre), Mihály Vörösmarty's Csongor *and Tünde* and a shortened version of the same classical text by the Nameless Theatre, catering for children.

In relation to the two new productions of Vörösmarty's poetic fairy tale, we publish György Székely's study on previous German performances of *Csongor and Tünde.*

Next our review introduces two actors: László Bérczes opted for the form of an interview to get the reader acquainted with young and audacious János Csányi, while Zsófia Balla offers us a portrayal of András Csíky, one of the leading actors of Hungarian theatre in Transylvania.

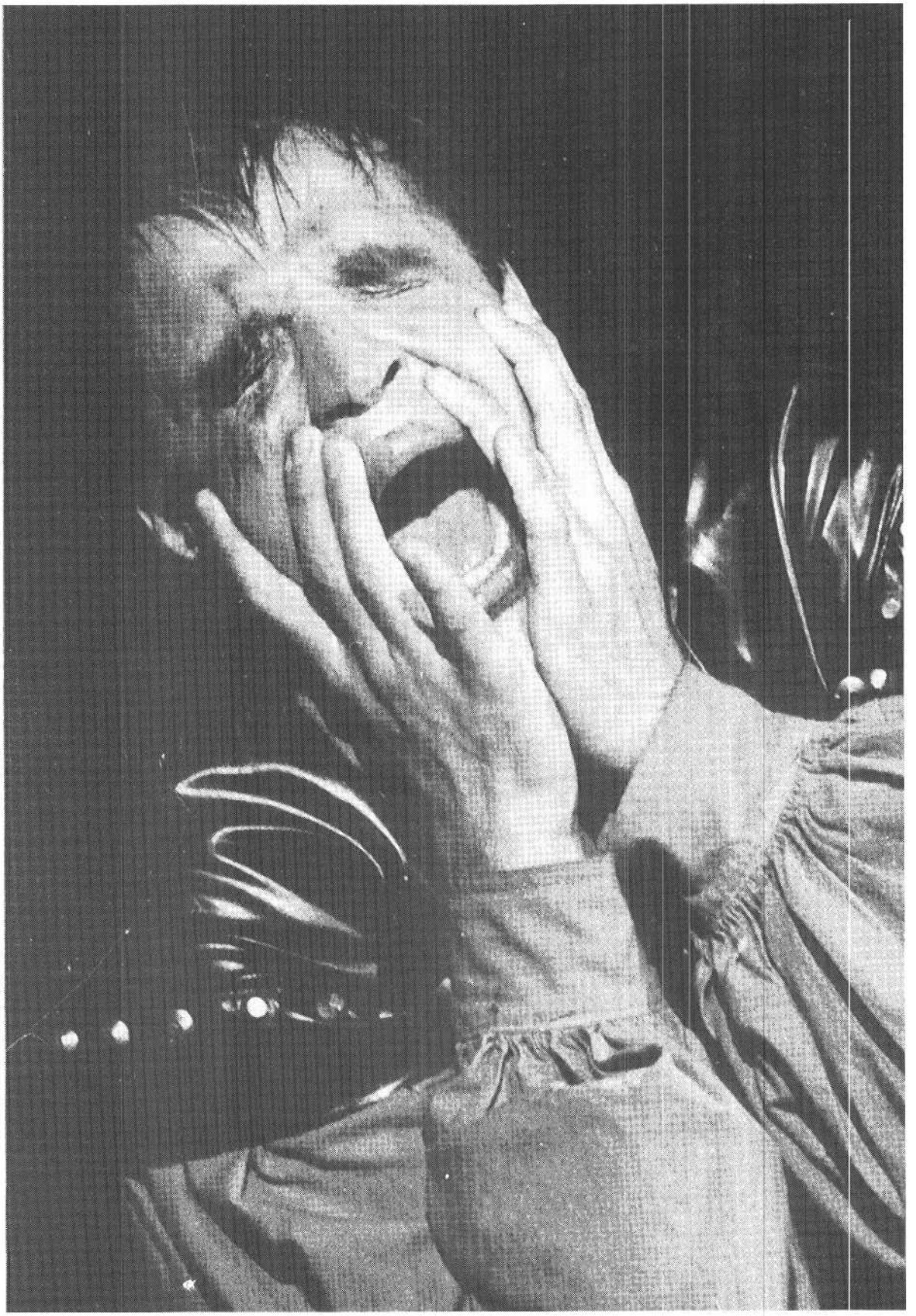
In 1994 world theatre and the international public had to say farewell to both Jean-Louis Barrault and his wife and companion Madeleine Renaud. We collected several French necrological writings seeming worthy of their glorious memory.

Zoltán András Bán saw for us Hans Magnus Enzenberger's *Delírium,* an experimental production at Hamburg'sThaliaTheater, directed by George Tabori. His account is followed by the same Tabori's ironic essay depicting some typical attitudes of theatre critics.

Finally we publish a response by Anna Földes to editor Tamás Koltai's introduction to the past season's distribution of the critics' awards (v. our October issue); registering some unfavourable developments in present-day Hungarian theatre criticism, Ms. Földes also proposes some counter moves worthy of attention.

This month's playtext is *The Clowns,* a new play by János Gosztonyi.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



Ára: 68,— F

ÜDLAK