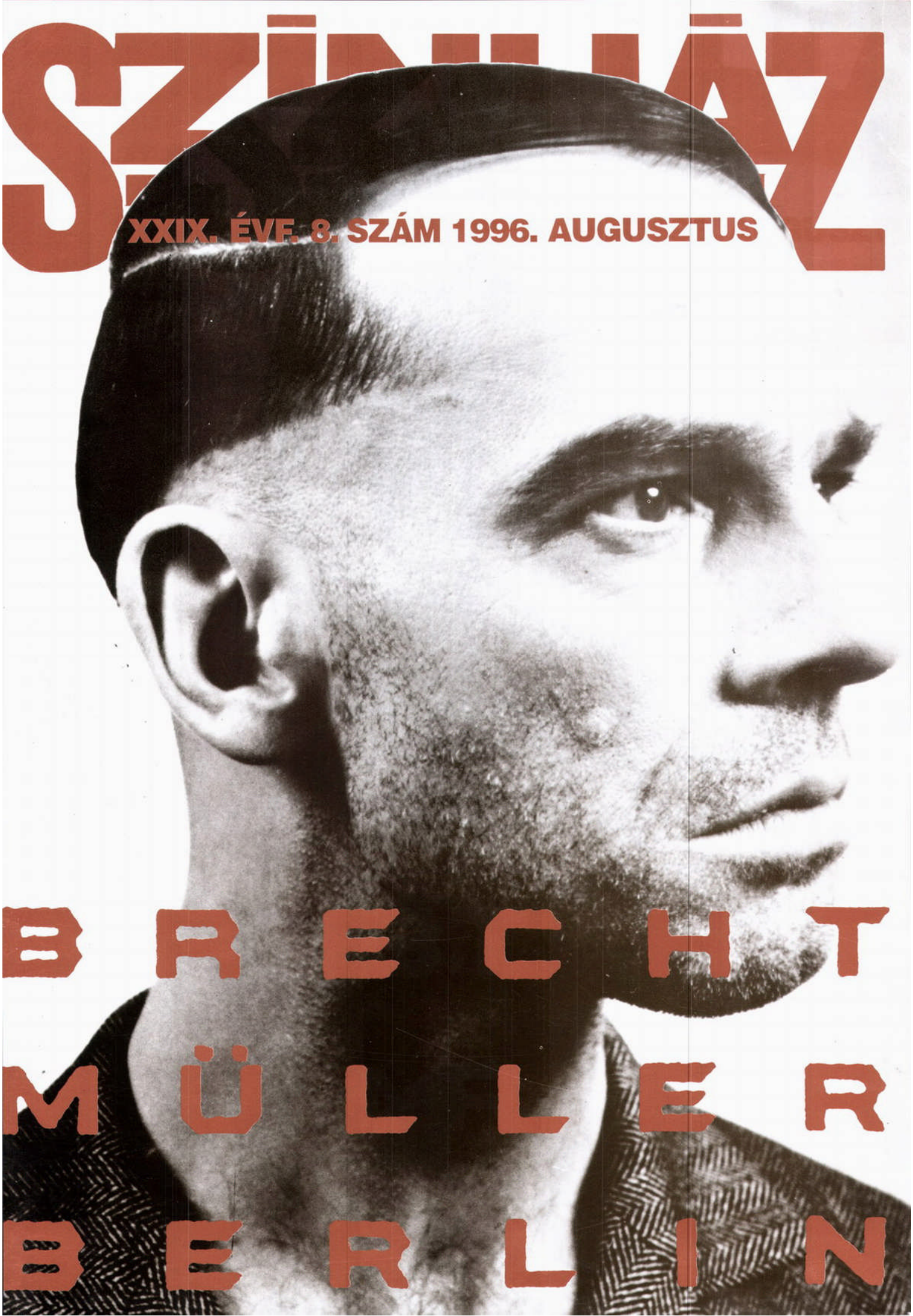
SZÍNHÁZ

XXIX. ÉVF. 8. SZÁM 1996. AUGUSZTUS



BRECHT
MÜLLER
BERLIN

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Upor László: ZEPPELIN HELYETT 1

Székely György:
TÖRTÉNELMI SIKERSZTORI 2
(Látványosság 173 előadásban)

Nánay István: NÓRA ÉS MIHÁLY 6
(Két előadás Nyíregyházán)
Mikita Gábor:
SEMMI SEM TÖKÉLETES 8
(Nyíregyházi bemutatók)
P. Müller Péter:
LITURGIKUS SZÍNHÁZ 11
(Paul Claudel: Az angyali üdvözlet)
Kovács Dezső:
BEJÖN LAKÁSODBA AZ ÉLVEZET 13
(Werner Schwab: Elnöknők)
V. Gilbert Edit: OROSZ MEGVÁLTÓK 15
(Venyegyikt Jerofejev: Walpurgis-éj) Bán
Zoltán András:
HOLT LELKEK A KÓRTEREMBEN 17
EGYEDÜL A SZÍNPADON 19
(Monojátékok)
Márok Tamás:
SORSSZERŰ HANGOK NÉLKÜL 22
(Operabemutatók)

RENDEZŐK A ROKONOKRÓL 27
(Móricz-adaptációk)

Csáki Judit: SZÍNHÁZ A FAL UTÁN 33
(A német színházi találkozóról)
Szilágyi Mária:
RÉGI TÉMÁK ÚJ KÖNTÖSBEN 36
(Theatertreffen Berlin '96)
Stuber Andrea: PÁRIZSI RANDEVÚ 40
(Nádas Péter: Találkozás)
Albert pál:
RONDÓ AZ AVIGNONI HÍDRÓL 41
(Nádas franciául)
Darvay, Nagy Adrienne:
SORSÜLDÖZÖTTEK 43
(Román előadások)

Bőgel József:
A SZÍNJÁTSZÁS KATALIZÁTORA 47
(Varga Mátyás: Egy életmű díszletei)

Elnöknők a Kamrában (13. oldal)

Beszélgetés a Rokonokról (27. oldal)

Berlini színházi találkozó (33. oldal)

XXIX. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1996. AUGUSZTUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

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

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatívterjesztők. 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: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon: Martin Wuttke Arturo Ui szerepében

A hátsó borítón: Szersén Gyula és Versényi László a Nemzeti Színház 1973-as Rokonokelőadásában (Ikládi László felvétele)

A borítókat Kemény György tervezte

ZEPPELIN HELYETT

Isten bizony, még a Nagytemplom tornyába is fölmásztam, hátha épp akkor siklik el lomhán az orrom előtt egy Zeppelin, amely hatalmas betűkkel hirdeti az Országos Színházi Találkozót, sorrendben a tizen-ötödiket. Csalódnom kellett. Az előadások egyik helyszíne, a Kölcsey Művelődési Központ homlokzatán például a Nemzetközi Katonazenekari Fesztivál hatalmas transzparense feszült, az Aranybika Szállót pedig - ahol az ország színházasai megszálltak - a távhőszolgáltatók konferenciája tartotta lázban. Bizony: a mi „fesztiválunk" volt az, amelyről a Magyar Hírlap a harmadik nap reggelén az ötödik oldal kishírei között adott hírt, valahogy így: „a debreceni nyár egyik fontos eseménye..." - pontosan fele akkora terjedelemben, minta délegyházi tavak biztató idénykezdetéről. Kánikula tombolt ezekben a nyár eleji napokban, ehhez kétség nem fér.

Mégis: felelősségem teljes tudatában kijelentem, hogy június 10-e és 16-a között (sőt már valamivel korábban is) Országos Színházi Találkozó is zajlott Debrecenben (illetve nem csak ott), amely jelentős (vagy legalábbis emlékezetes) esemény lehetett volna a szakma és a közönség életében. Ha mégsem lett az, ezúttal nem a részt vevő színházak hibája (félreértés ne essék, nem is a segítőkész szervezőké: egyszerűen el-mulasztottuk *kitalálni* ezt a találkozót).

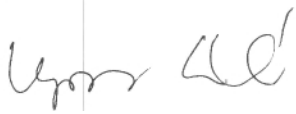
Rengetegféle előadást láttunk, különböző színházi eszmények ilyen-olyan szintű megvalósulását, és majd' mindegyikben volt valami, aminek örülni lehetett. Igazán dögunalmas vagy elejétől végéig bosszantó előadás alig akadt kettő-három, ez pedig rekordaránynak számít. A felvonultatott produkciók a világnak és a színháznak olyannyira különböző arcait mutatták, hogy legszívesebben nem is méregettem volna őket egymáshoz (Ujházi tyúkhúslevest a Gundel-palacsintához?!), csak saját magukhoz. Így, ha rajtam múlik, nem a hagyományos kategóriákban osztottunk volna díjakat: nálam például *a Nem félünk a farkastól* mint a „legjobb realista", a *Mauzóleum* mint a „legjobb pszeudorealista" produkció szerepelne; a „legértelmesebbre vasalt abszurd" kategóriájában feltétlenül *A székek* nyerne; a „legnagyszerűbben megszervezett hiábavalóságért" a debreceni *Operett* rendezője részesülne elismerésben; a mezőnyben a „legjobb új musical" vitathatatlanul *A dzsungel könyve;* a „legjobb sámánszínház" cím az Arvisurát illetné meg, míg a „legmegdöbbentőbb színpadi halálnemek" alosztályában az *Amalfi hercegnő* vinné el a pálmát; a *Vérnász* tervezője a „legszebb fekete ruhák", *a Szent Johannáé* a „legváltozatosabb fehér jelmezek" díját érdemelné ki, és így tovább; s még az is lehet, hogy a „legjobb győri Macbeth-előadás" kategóriájában a győri *Macbeth* diadalmaskodna. Ám nekünk, kiváltságos ötöknek, mégis döntenünk kellett, rendesen, komoly szakemberekhez illőn. „A zsűri nehéz helyzetben van" -sóhajtoztuk egymás fülébe, így hasonlítván magunkat büszkén-önironikusan nagy korok érdemdús tanúihoz évtizedek távolából.

Pedig a döntéskényszer szorongató dilemmái ellenére zsűritagnak lenni jó. Nem csupán azért, mert az embert mindig a legjobb helyre ültetik, és a szünetekben ásványvízzel (sőt olykor kávéval!) kínálják, de azért is, mert mindazt, amit évad közben elszalasztott, elmulasztott vagy elbliccelt, ilyenkor intenzív kurzus keretében pótolhatja.

Hogy végre a legsajátabb portám előtt seperjek: a debreceni találkozó felhozatalában nem kevés szakmai ínyencség, megszívlelendő tanulság akadt például gyakorló dramaturgok számára. A hagyományosan láthatatlan munkatárs itt néhol nagyon is látványosan lépett fel (bár nemegyszer rendezőnek álcázva). Nagy felfedezések, rátalálások nem villanyozhatták föl a nézőt, amennyiben ezen új darabok színre segítését értenénk. A versenyprogramban csupán egyetlen új magyar dráma s egy új zenés mű szerepelt. A dramaturg jelenléte ezúttal sokkal nyilvánvalóbban érhető tetten a kanonizált művek előadásaiban. Jól felmérhető az *Amalfi hercegnő*szövegén elvégzett merész és tetszetős (ám nem mindenütt autentikus) beavatkozások jelentősége, szembeszökőek az Othello hangsúlyeltolódásai. Fájdalmasan hiányzott ugyanakkor a *Johanna* masszív szövegkönyve mellől egy könyörtelen dramaturg, aki nem csupán jócskán meghúzta volna a szöveget, de mellesleg a fölösleges és buta, itt durván stílusidegen „négybetűsök" be-írását is megakadályozza. *A Bálványosvár tánc*-dramaturgiája különös tehetséget és érzékenységet igénylő speciális munka. *A Nem félünk a farkastól* kisebb-nagyobb mondat-telitalálatait, hibátlan szövegfrissítéseit jól megoldott dramaturgiai rutinfeladatnak minősíthetnénk, ha nem ismernénk annyi negatív példát, nagy ambícióval elvégzett szövegrontást. Mind *a Macbeth,* mind a Tóték esetében a szokványosnál súlyosabban beleavatkoztak a könyvbe, más-más hozzáállással és végeredménnyel. Az Örkény-klasszikusból itt úgy hullottak ki (különben remek) mellékszálak, jelenetrészletek, hogy ami megmaradt, kerek, harmonikus, az eredetihez lelkületében teljesen hű egész. A *Macbeth* rendező-dramaturgja épp ellenkezőleg: a Shakespeare-művet alapul véve szabott-varrt, kiemelt, átemelt (sőt egy helyütt *beemelt),* végül vadonatúj, hatásos kamaradrámát prezentált, amelyben a kevés komoly baklövés talán épp abból adódik, hogy bizonyos döntések következményeit nem vállalták. Paradox módon van, ahol a hosszan meghagyott eredeti drámarészlet hat zavaróan. Ha hirtelenjében az előadások ennyi konkrét és érdekes dramaturgiai kérdést vetnek föl, mennyit lehetne a tervezők munkáját boncolgatni, a színészi és rendezői irányzatokról nem is beszélve?! És akkor még bele sem vágtunk általánosabb témákba.

Például: a legüdvözlendőbb fejleménynek számomra az tűnik (és ez nem csupán a válogató szubjektív szűrőjének köszönhető csalóka látszat), hogy egyre átjárhatóbbak a határok a különböző színházi formációk között. Régóta nem kéri számon senki Máté Gáboron, Pinczés Istvánon vagy Kiss Csabán a rendezői, Nyakó Júlián a színészi diplomát. Nem akad fönn senki azon, hogy a győri Padlásszínház produkciójában egy fia győri színész sem szerepel, vagy hogy Vincze János az „alternatív" Harmadik Színházban „profi" művészekkel dolgozik. Mintha lassan minden oldalon oldódnának az arisztokratikus reflexekés görcsök. Nem kelt leküzdhetetlen undort a hivatásosokban egy-egy „outsider" föltűnése; a realista színjátszás hívei és művelői nem horkannak föl egy-egy expresszionista, szürrealista avagy posztmodern megoldás láttán, *ha az jó.* Ahogyan más részről, hála istennek, *a színvonalas és hit*eles „konzervatív" produkció sem „ciki" Vagyis: se „konzervatívnak", se „modernnek" nem *köte*lező mutatkozni, hogy valaki elfogadtassa magát. Tényleg: mi lenne, ha ezennel ünnepélyesen el-határoznánk, hogy nem puskázzuk el a lehetőséget, és igenis anélkül próbálunk megteremteni újabb lehetőségeket, kialakítani változatosabb formákat, hogy a bevált régieket földig rombolnánk - már amennyiben rajtunk múlik?! Lehet, hogy hihetetlenül hangzik, de ezek a gondolatok - legalábbis részben - a versenyben és versenyen kívül látható produkciók nyomán serkentek, és még jobb lett volna másokkal is megosztani őket. Akár azon az áron, hogy olykor-olykor mindenfélének elmondjuk egymást, persze szigorú kölcsönösségi alapon. Es nem csak esetlegesen, bús borok mellett, a lepusztult színészbüfében.

Alig hiszem, hogy a problémát csupán rengeteg pénz oldhatná meg, sokkal fontosabb volna az eltökéltség, az odaadó figyelem és néhány eredeti ötlet. Biztosra veszem, hogy akadna áldozni is kész város, amely - akár minden évben - megrendezné, vállalkozó szellemű személy, aki szívesen kitalálná az országos találkozót. Ez a valaki - nevezzük nagyképűen fesztiváligazgatónak - „hozná" azt a tartalmi és formai pluszt, amitől a rendezvény több lehetne, mint sűrűn sorjázó vendégjátékok egymásutánja. Hogy a „szakmának" fontos legyen, ami ez alatt az egy-két hét alatt zajlik, hogy a közönségnek módja nyíljék ebből valamit megérezni, hogy játszók és nézők mindennap, minden este azt tapasztalják: valami különleges történik értük, nekik és velük. Folytatólagosan, bűnszövetkezetben elkövetett színház, mondhatni: fesztivál.



SZÉKELY GYÖRGY

TÖRTÉNELMI SIKERSZTORI

LÁTVÁNYOSSÁG 173 ELŐADÁSBAN

Száz esztendővel ezelőtti honfitársaink nagyon komolyan vették az államalapítás ezredik évfordulóját. Ma azt mondanánk: megvolt a politikai akarata megünneplésre, amelyhez a Monarchia gazdasági fejlődése teremtette meg az anyagi hátteret. Az előkészületek legalább öt évvel az ünnepségek előtt megkezdődtek, különben lehetetlen lett volna az olyan „nagyberuházások" határidős teljesítése, mint például - csak a fővárost tekintve - 1896. május 2-án a millenniumi földalatti meg-indítása, a Vajdahunyad vára, a Műcsarnok és az Iparművészeti Múzeum épületének felavatása; október 4-én pedig a Ferenc József híd megnyitása.

Színházkultúránkban is érvényesült ez az alkotó lendület: 1895 októberében felavatták a Pécsi Nemzeti Színház pazar épületét, október 16-án nyílt meg a kecskeméti Katona József Színház. Az év közepén pedig már a vállalkozók birtokában volta telek és az építési engedély a későbbi Magyar Színház felépítéséhez.

Természetesen a működő színházak is bekapcsolódtak az ünnepségekbe. A fővárosi sort a későbbiekben legsikeresebbnek bizonyult produkció, a Népszínház *1000 év* című látványos színműve nyitotta meg április 17-én. Május elsején nyílt meg a főváros legmodernebb színháza, a Vígszínház. Bár nem ezen a napon, de már 6-án meglátogatta az ünnepségekre érkező király és császár, Ferenc József is az új épületet, Gizella főhercegnő társaságában. A Vasárnapi Újság így számol be az eseményről: „Az igazgatóság nevében Széll Kálmán mondott köszönetet őfelségének a látogatásért. A király így szólt: »Nagyon meg voltam elégedve. A színház igen szép és az előadás is jó.«" Egyébként aznap este Bisson bohózata, *Az államtitkár* úrvolt műsoron, amely-nek első felvonását tekintette meg a király, majd bemutattatta magának az igazgatóság tagjait, „kezet szorított az urakkal", és fogatába ülve elhajtatott.

A Városligeti Nyári Színház Győző Lajos alkalmi Prológjával, valamint Jókai Mór *Királyhimnu*szával köszöntötte a millenniumot.

Május 2-án több megemlékezésre is sor került. A Magyar Királyi Operaház díszelőadást tartott: Erkel Ferenc *István király* című négyfelvonásos operáját újították fel. A Nemzeti Színház Rákosi Jenő alkalmi játékát, *Az ezredév ünnepe* című „látományt" vitte színpadra. Benne az Időt Szacsvay Imre jelenítette meg, Jászai Mari Emesét alakította. A jelenetsorban Szent Imre hercegtől Vörösmarty Mihályig történelmünk sok jeles alakja megelevenedett. A látomást záró sorokban mintegy az év rendezvényeinek refrénjeként hangzott el az apoteózis:

> ...boldog a költő, kinek isten adja, Hogy ünnepeinkhez a dalt ő mondhatja, Szavát fölemelvén, egyre kiáltja:
>
> Egy ezredév néz ránk, egy ezredév látja
> Mámoros ünnepben, hogy milliók áldják
> Magyarok istenét, magyarok királyát.

Ez a pátosz ne lepjen meg minket, bármily idegenül, szinte groteszkül hangozzék is józanabb, karcosabb hangvételhez szokott, iróniát kedvelő fülünknek. A lelkesen ünnepélyes hivatalos megnyilvánulások is egyöntetűen tükrözték azt a fajta nemzeti önérzetet, büszkeséget, amelyet manapság főként az amerikai elnökjelöltek megszólalásaiból ismerhetünk. Hogy voltak élesebb hangok is, arra majd Verő György *1000 éve* szolgál bizonyságul.

A Nemzeti Színházhoz visszatérve a fent idézett verset „egy mély képlet" (nyilván nagyszabású élőkép) követte: ,,...a korona s a címer apoteózisa az összes látott alakokkal... a költők felvirágozzák Emesét, bíborpalástot adnak rá és koszorút." A költőket Gyöngyösitől Arany Jánosig maszkban, de némán a színház vezető művészei jelenítették meg; többek között a Latabár-dinasztia őse, idősb Latabár Árpád volt Csokonai, Gabányi Árpád vette magára Szigligeti alakját, Petőfit Paulay Ede személyesítette meg, Arany Jánost pedig Vizvári Gyula.

A színházi élet legmaradandóbb eseménye azonban Verő György történelmi-politikai látványossága, az *1000 év* volt, amely példa nélkül álló sorozatban másfél évad alatt százhetvenhárom(!) előadást ért meg, vidéki színházak is átvették, sőt 1926-ban a Városi Színházban újból

MAGYAR KIRÁLYI OPERAHÁZ.

DÍSZELŐADÁS

A

MAGYAR ÁLLAM

EZER ÉVES FENNÁLLÁSÁNAK ÜNNEPE

ALKALMÁBÓL

1896. május 2.

díszelőadást tartottak belőle. Ez a kivételes jelenség megérdemli, hogy alaposabban megvizsgáljuk, mai szóval élve, hatásmechanizmusát. Szerencsére az OSZK Színháztörténeti Tárában rendelkezésünkre áll az előadás rendkívül részletesen, mozdulatról mozdulatra kidolgozott rendezőpéldánya, zenei anyagát pedig Bárd Ferencz és Testvére adta ki díszes fedéllappal, szinte a be-mutatóval egy időben. Az említett rendezőpéldányban képenként és folyamatosan rögzítve van a szereposztás, a szereplők mozgása, néhol alaprajz vagy színpadképvázlat is látható, és pontos leírást kapunk a színpadtechnikai megoldásokról: a szöveg képről képre megadja a "változások" lebonyolításának módját.

A Népszínház Budapest színi életében 1875-1925 című monográfiájában maga a szerző, Verő György beszéli el a millennium e szín-házi - nem drámairodalmi - csúcsteljesítményé-nek a történetét. „Okulva a legutóbbi pályázatok kétes eredményén - az Akadémia ily nemű pályázata szintén meddőnek bizonyult", a Népszín-ház Bizottmánya Evva Lajos igazgató ajánlatára kérte fel Verőt, hogy alkalmi darabot írjon, mely azonban „nem lehet se népszínmű, sem operett". Ő tehát „az ünnep nagy s komoly jelentőségét tartva szem előtt", a történelemhez nyúlt. Amikor a darab első képe elkészült, a mintát felolvasta a régi Városháza tanácstermében Kammermayer Károly polgármester, Gerlóczy Károly alpolgármester és Rényi Dezső aljegyző (később alpolgármester) jelenlétében. A felolvasás meghatódott sikert hozott, és szabad utat nyitotta költséges produkció megvalósítása előtt. (A beszámoló szerint 1925-ben mintegy hetvenezer svájci frankot tett volna ki az összeg!)

A mű szerkezetét maga Verő igen tömören így foglalta össze: ,,...a magyar történelem legjelentősebb korszakait tárja elénk 3 szakaszra tagolt 10 drámai képben, amelyek címei: A honfoglalás (Árpád), A hittérítés (Szent István), A tatárjárás (IV. Béla), Mátyás, az igazságos, A mohácsi vész (záradékul Budavára visszafoglalásának képével), A Rákóczi-induló (II. Rákóczi Ferenc), Világos (az 1848-49. évi szabadságharc, a 67-iki koronázás záróképével), A munka (kivándorolni készülő alföldi parasztszocialisták), Az ünnep (a millenáris kiállítás keretében) és Apotheozis (végül a Himnusszal). Két megírt kép: Királynapok Visegrádon (Nagy Lajos) és »Életünket és vérünket!« (Mária Terézia), költségkímélés miatt elhagyatott. - A drámai kapcsokat az egyes, magukban önálló képek közé a Deér és Borz nemzetségeknek egymással örökkön vetélkedő ivadékai fűzik." Hozzájuk tartoznak a szolgafigurák: Kataság és Kóró.

Az előadásban minden „Deér" szerepet Szirmai Imre játszott; a Borzokat Németh József, a Katángokat Tollagi Adolf, a Kórókat Újvári Károly személyesítette meg. A történelmi korszakokkal

együtt változott e „gerincszerepek" társadalmi státusa is. István udvarában Deér Péter ispánként él, Borz Öcsöb pogány magyar menekült. A tatárjárás alatt Deér Imre főispán, Borz Andorás főúr. Mátyás király környezetében Deér Máté fővadászmester, Borz Tamás főúr. A mohácsi vész idején Borz Bálint és Deér Pető pécsi egyetemi diákok. A Rákóczi-korszakban Deér Simon kapitánya palotás ezredben, Borz Mihály labanc főstrázsamester. 1848-ban mindketten honvédőrnagyok, a századvégi képben földbirtokosok. Hasonlóképpen változnak a szolgaszerepek is. Katáng először Deér fegyverese, később királyi pecér, alamizsnás diák, kuruc tizedes, honvédkáplár; Kóró viszont csatlós, majd várnagy, hajdú, labanc kém, káplár, házi huszár. 1848-ban jelenik meg a zsidó ember figurája Schwarz Jokli „közhonvéd" képében, egy jelenettel későbbi megfelelője Fekete Jakab kereskedő (mindkettőt Solymosi Élek alakította). Talán nem tiszteletlenség arra utalni, hogy ez a „történelmi" szerepkezelés lényegében *Az ember tragédiája* dramaturgiáját hasznosítja: „Ádám mint…, Éva mint..., Lucifer mint…"

A csoportos szereplők tömegei is jellegzetesen meghatározottak: az első képben táltosok és gyulák; a másodikban garaboncok, pogány székelyek; a negyedikben jobbágyok; a hetedikben cigányok (köztük Czinka Ferenc és Czinka Panna) és markotányosnők; a nyolcadik képben pedig mint „mezei munkások" vesznek részt a cselekményben.

A szövegkönyvvel ismerkedve a mai olvasóban két jellegzetes politikai-dramaturgiai dilemma merül fel. Vegyük az elsőt. Az 1848-as kép címe: „Világos - végül nyílt változás: Éljen a király!" Mostani szemléletünkkel ezt a váltást megoldhatatlan színpadi szituációnak minősítenénk. A Népszínház azonban megoldotta a problémát, mégpedig a rendezőpéldányban leírt, alább idézett módon:

DÉÉR: ...Mit zengenek azok a balgák? Föl, föl, vitézek, a csatára, a szent szabadság oltalmára..: A szent szabadság a sárba fúlt... hahahaha! Bitó a hősök jutalma, bitó! Babér helyett - kötél! *(Az utolsó szakasz dala hirtelen megszűnik Lázasan felugorva)* Nem, e nyakra ne tegye kezét a bitang pribék! S e szemek ne lássák temetésedet, ó, elbukott hazám! *(Pisztolyát kézbe ragadva letérdel, s az ég felé tekintve)* Jövök, Ilonám, jövök, én drága jegyesem! *(A pisztolyt a halántékára szegezi. E pillanatban vakító fénybe övezetten egy sugár alakú, díszmagyar viseletű női alak jelenik meg a jobb háttéri sánczon - ceruzás instrukció: a bal oldali járáson megjelenik a Nemtőszellem, kezében pálmaággal -, fején királynői korona, amely alól dúsfonatos barna haj omlik vállaira; ... megnyugtatólag int Deér felé, akinek a pisztolyt tartó karja lassan aláhanyatlik. Az alak tovább lépdel a sáncz bal széléig, ahonnét ismét Deér felé, majd a háttér felé int a pálmaággal, mire a háttérben egy élénken világított, széles transzparens kép lesz látható, amely I. Ferencz József királyunkat ábrázolja, amint az ország nagyjaitól körülvett koronázási dombon a négy vágást teszi. Deér pár pillanatig szemléli a képet, majd fölegyenesedve eldobja a pisztolyt és meggyőződéssel mondja)* Győztünk! *(Kardot rántva, lelkesen)* Éljen a haza! *(A kép felé fordulva)* Éljen a király!

ILONA *(kitárt karokkal siet Deér felé)* Jenő, édes vőlegényem!

DEÉR *(hévvel szorítja karjaiba)* Ah!

(A függöny gyorsan le)

A másik dilemmát sem lehetett könnyebb megoldani. A parasztszocialista képben, amikor is az Ügynök nagy reményeket ébresztve hívja Amerikába a szegényparasztokat, a Kádár nevű szereplő elkeseredetten így búcsúzik.

KÁDÁR Hát azt hiszik az urak, hogy én sajnálnám a véremet, ha volna hazám?

DEÉR Mihály, ne káromkodjál!

KADAR *(szenvedéllyel)* Nincs hazám! Nincs egy röge ennek a szép földnek, egy fája a mély erdőnek, egy fűszála a kövér rétnek, ami az enyim volna. Ez a jó föld nagyobb határbul ontja Neked kincsét, mint amekkorát gyöngülő szemed belátni hatalmas; nekem a szél-hordta porszemet is kisírja a könny szemem-

ből, mert nem az enyém. Hát vétkezem-e, ha máshol keresem azt, amit itt nem találok, és megtagadom azt a hazát, ami csak neked szent, mert csak a tied?!

DEÉR Te ki tudtad mondani, Mihály, hogy neked nincs hazád; és te meg akarnál válni ettől a mérhetetlen anyaföldtől, mikor annak *(Megragadja a Mihály nyakán lógó zacskót)* egy hantját sem tudod itt hagyni? Eredj hát, de ezt *(Letépi Kádár nyakából a zacskót)* ne vidd magaddal, fiam, Mihály, mert ez a marék föld vissza fog sírni arra a drága dombra, ahonnét vetted, s nem lesz tőle nyugtod, amíg vissza nem hozod. Mert: Áldjon vagy verjen sors keze: itt élned, halnod kell! *(Kádár erősen támolyog)*

ÜGYNÖK *(halkan)* Mihály gazda, ne ingadozzék! Gondoljon a temérdek földre...

KÁDÁR *(visszaveszi és zokogva csókolja a zacskót)* Többet érez nekem egy idegen világnál! Pusztuljon innen - én maradok!

MIND Mi is!

Gondolkodásra késztet ez a két jelenet a maga, számunkra primitívnek tűnő, hamis, brutálisan előkészítetlen fordulataival; mai történelemszemléletünk joggal ágaskodik ellenük. Mégis figyelembe kell vennünk, hogy a millenniumi közönség nemcsak hogy nem tiltakozott, de teljes egyetértését nyilvánította, amikor százhetvenhárom estén át tódult megtölteni a nagy befogadóképességű nézőteret. Hiszen még a Kárpát-medencén belüli, ma úgy mondanánk: „történelmi megbékélés" eszménye is dramatikus formát öltött. Figyeljük csak: a darab elején a honfoglaláskor legyőzött szlávok egyikének özvegye átkot monda hódítókra: sújtsa meghasonlás a magyarokat, amíg csak a két nép vérének keveredése fel nem oldja a gyűlöletet! A darab utolsó képében ez is megtörténik: Markó Miklós, „egy egyszerű tót paraszt önerejéből gyárigazgatóvá emelkedett fia" feleségül veszi Deér Jenő unokáját, s a Borz ivadék is ugyanebből a családból nősül.

Az első ötven előadás nézőterét a budapesti közönség töltötte meg. Az ezredéves kiállítás megnyitása után pedig már özönlött a vidék is: „Egész falvak népe jön be a jegyző, tanító, bíró vezetése alatt" - írja Verő György *A Népszínház Budapest színi életében* című, 1925-ben megjelent könyvében. A tanév kezdetével az ifjúságot is bevonják a látogatók körébe. Nyilvánvaló, hogy a Népszínházat elsősorban nem az ország vezető rétege, a nemesurak és az arisztokrácia látogatták, hanem a polgárság és a széles értelemben vett, „fizetőképes" nép.

A látvány és a zene is vonzotta a tömegeket. Ami az előbbit illeti, főként a nyíltszíni változások arathattak sikert, amikor például a tatárjárás utáni „újjászületés" során a bozót kivirágzik, a kunyhók szökőkúttá, virágos kővázákká válnak, az elhagyott nádas helyén búzatenger hullámzik, a várkastély romjai újjáépülnek - mindez a nyílt színen. A mohácsi vész hírét vevő pécsi diákok szeme előtt élőképben elevenedik meg Buda 1686. évi visszavétele. A záró apoteózis színhelyeként „a történelmi csarnok udvara az ezredéves kiállítás területén" jelent meg, hogy ott vonuljon el a Hungária alakja előtt hódoló menet. Mint a rendezőpéldány rögzíti: „...a *szorosan vett Magyarország címerét viselő női alak fején a szent korona ragyog villannyal világított drágaköveivel"(!!!).*

A látványosságokhoz- melyeket a kiváló színházi „gépész", Galló György szervezett meg - Verő György tíztételes színpadi muzsikája járult: az igricénektől a Mária-dalon, a Hunyadiakat dicsérő s a törököket gúnyoló dalokon, a Czinka Panna vezetésével elhangzó kuruc toborzón át a családi békülés duettjéig, majd az apoteózist kísérő Ezerév-ünnepi indulóig.

Sajátos összművészeti alkotás volt ez. Lényegében egyetlen színpadi álmodó és alkotó, Verő György műve.

A produkciónak vidéki utóélete is volt. A legkorábbi adat a nem sokkal azelőtt megnyílt Pécsi Nemzeti Színházból származik. Eszerint május 2-án, tehát alig két héttel a pesti bemutató után játszották volna a darabot. A híradás kétes értékű. Valószínűleg csak előzetes ígéretről volt szó, amelyet aztán nem tudtak teljesíteni. A szöveg tizenkét képet jelez -ennyit Pesten sem mutattak be. A helyi lapokban pedig nem szerepel recenzió az előadásról, ami annak megvalósulása esetén szinte lehetetlen lett volna. Színlapokkal igazolható viszont, hogy 1896. szeptember 26. és 30. között Debrecenben sorozatban játszották. Komjáthy János, jónevű igazgató „a Népszínház mintái után", de saját készítésű díszletekkel és jelmezekkel vitte színre a szcenikailag igényes darabot „Beczkoy József és Kovács János akadémiai festők" kivitelezésében. Szegeden ugyan már 1896 októberére meghirdették a bemutatót, amelyet azonban mindegyre el kellett halasztani. Végül 1897. január 26-ával kezdődően a Népszínház díszleteivel, jelmezeivel és egyéb felszerelésével" tizenegy estén át játszották! A korabeli vidéki színházak életében szinte példa nélkül álló sorozat volt ez. Messze túl a millennium évén, 1899. december 12-18. között Kecskeméten is bemutatták a színjátékot, és hét estén át játszották.

Vidéken általában vagy már áprilisban vége volt az évadnak, és ezért nem tartottak millenniumi előadásokat, vagy felemás megoldásokhoz folyamodtak. Így történt ez például Kolozsvárt, ahol az évfordulóról április 9-én emlékeztek meg, de csak a Kolozsvári Dalkör *Nemzeti Fohász* című produkciójával. Mivel az igazgató, Ditrói Mór április 30-án elbúcsúzott a színháztól és a várostól, hogy átvegye a Vígszínház művészeti vezetését, így a kolozsvári színház „kihagyta" az ezredéves ünnepet. Némi kárpótlást legfeljebb az nyújthatott a közönségnek, hogy a nyár folyamán a „Torna-vivordában" játszó vándoregyüttes június hó 9-én *ingyen* előadást tartott, amelyre a jegyeket Kolozsvár hat kerületi kapitánysága osztotta szét. Műsorra került Hegedűs Lajos színész 1856-ban írt *Bíbor és* gyászcímű történeti drámája.

Volt azonban Verő György *1000* évének egy említésre méltó felújítása is 1926. január 16-án a Városi (ma Erkel) Színházban, nagyszabású jótékonysági est keretében, a színészek nyugdíjintézetei és az Újságírók Kórház és Szanatórium Egyesülete javára. Az est első felében kétszáz tagú cigányzenész-együttes monstre hangversenyét hallgathatta meg a közönség az ország huszonnégy legnevesebb prímásának vezetésével, hogy közülük csak Radics Bélát, Kurina Simit, Magyari Imrét, a Rácz-zenekarokat, Rigó Jancsit és a Vörös család prímásait említsük. Az est második részében került színre Verő nagy látványossága némi, a korra jellemző dramaturgiai változtatással. Keretjátékot írtak hozzá, amely egy cserkésztáborban játszódott, s amelyben a Parancsnokon kívül egy Igazgató - ez esetben a színház híres vezetője, Sebestyén Géza - is részt vett. Az eredeti darab végéről azonban elmaradt a „parasztszocialista" kép - aligha kell magyarázni, hogy miért -, valamint a nagy monarchikus apoteózis. Ezen sem kell csodálkozni.

*

A bevezetőben említettem a színpadi hatásmechanizmus kérdéskörét. Az eddigiekből érdemes és lehet is néhány következtetést levonni. Miért lett ilyen kiemelkedően sikeres mű az *1000 év?* Megfelelő társadalmi háttér nélkül nyilván nem válhatott volna azzá. Nemcsak az alkalom tette sikerré, bár kétségtelen, hogy „aurájához" ez is hozzájárult. Az is feltehető, hogy a jól ismert „egy ezredévi szenvedés kér éltet vagy halált" gondolat egészült ki a „pozitív" kicsengésű, a 19. század utolsó éveire jellemző fölemelkedési, önbizalommal telt történelmi szakasz közérzetével. A téma és a megközelítés módja tehát adott volt Verő számára. Már csak azt a formát kellett megtalálni, amely az adott épület-ben színpadi életre keltheti az alapgondolatot. Mindenképpen szerencsés ötlet volt, hogy látványos történelmi képeskönyvet álmodott meg, a hatásos teatralitás kiváló terepét. Dramaturgiai-szerkesztői-színpadismereti képességei mellett szól, hogy történelmünk tipikus epizódjait, közismert fordulatait emelte ki, továbbá, hogy dramaturgiai motorrá, meg-megújuló konflik-

Hegyi Aranka Csilla szerepében

Czinka Panna: Hegyi Aranka

tusforrássá tudta tenni a szintén közismert testvérharcmotívumot, a családi és klánharcok századokon át őrlő mechanizmusát, kiegészítve azt a „hős és szolgája" komoly-vidám párhuzamával.

Verő elismerte és játékának szemléletében rögzítette is a kiegyezés hasznosnak bizonyuló fordulatát és - mi tagadás - nem szégyellte a politikai opportunizmust sem. De mindezt nem tehette volna, ha közönsége, amelyet nyilván igen pontosan ismert, nem gondolkodik ugyanígy. Ma már tudjuk, hogy nemzeti történelmünknek csak igen rövid szakaszában uralkodott ez a - talán felületes, de mégis létező - közérzület, amelynek érzelmi hullámai, a valóságos életben már akkor is jelentkező törések és feszültségek ellenére, hordozni tudták a „nép és királya" dinasztikus apoteózisának ragyogását, egy történelmi sikersztori hangulatát. Igy lett az *1000 év* kettős értelemben is, történelmileg és színpadilag az 1896-os év sikervállalkozása.

NÁNAY ISTVÁN

NÓRA ÉS MIHÁLY

KÉT ELŐADÁS NYÍREGYHÁZÁN

Erős évadja volt a nyíregyházi színháznak, hiszen Shakespeare *(A velencei kalmár),* Ibsen *(Nóra),* Szerb Antal *(Utas és holdvilág),* Shaw *(Szent Johanna),* Dürrenmatt *(Ötödik Frank)* adta a műsor gerincét, s persze e súlyos drámák mellett könnyedebbek is szerepeltek a repertoárban. Ebből a kínálatból ezúttal kettőről írok.

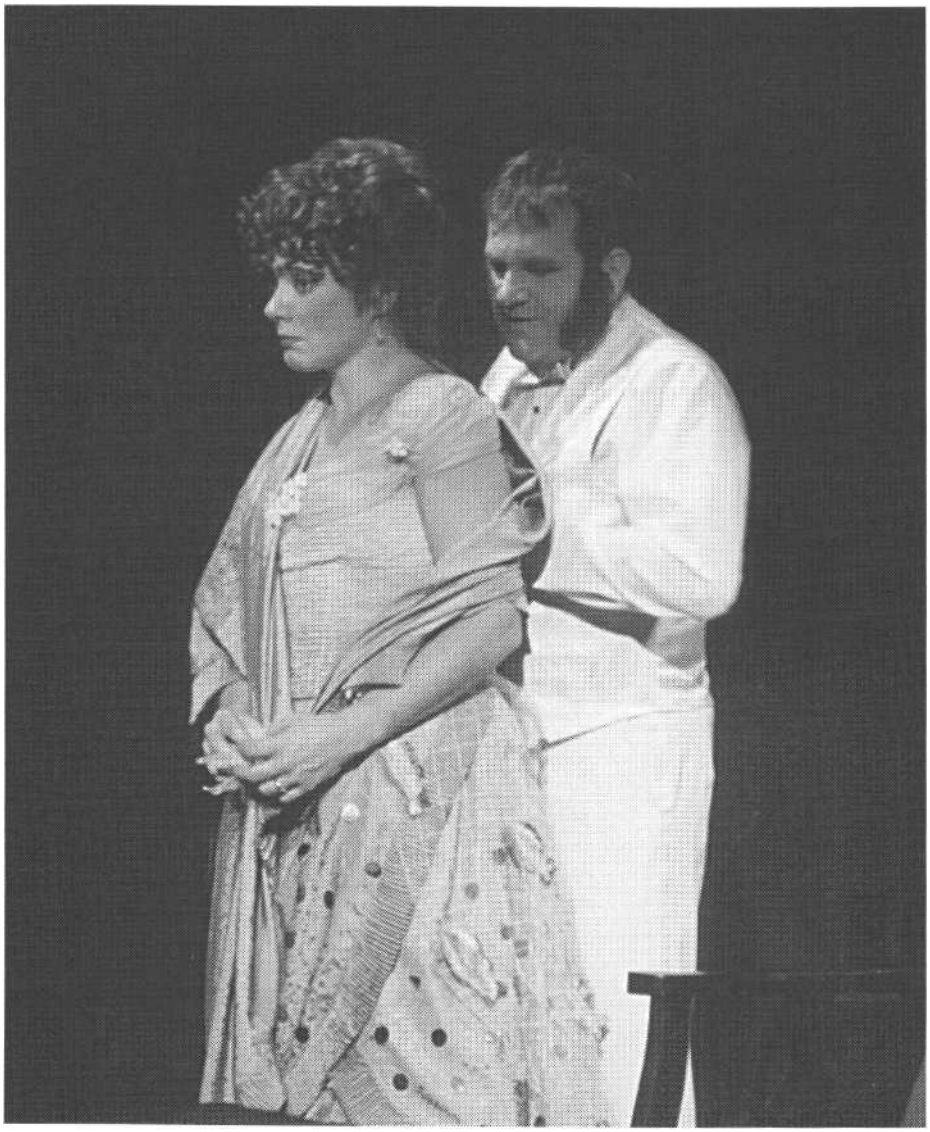
Ibsen feketében

Mi késztet egy fiatal, a főiskolát épp hogy befejező rendezőt arra, hogy a *Nórát* vigye színre? Mond-e ma nekünk valamit ez a dráma? Mit kezdhetünk az emancipációs tematika e korai darabjával? Érdekel-e valakit a babaházszindróma, az a családmodell, amelyben a férj mindenható, s a feleség ugyanolyan gyermeklétben, kiszolgáltatottságban van tartva, mint a tényleges gyerekek? A kérdésekre papírforma szerint csak tagadó választ lehetne adni. De hol érvényesül manapság a papírforma?

Bagossy Lászlót sem érdekelték a darabra rárakódott, megkövült előadás-hagyományok, s úgy kezdte olvasni a drámát, mintha most csodálkozna rá először. Nyilvánvaló, hogy ismerte, tanulmányozta a darab s az előadás elméleti és kritikai irodalmát, de a műről kialakította a maga egyedi képét, s ehhez a próbamunka során is következetesen ragaszkodott.

Milyen ez a kép? Kíméletlen és szeretetteli. Az alaptónus sötét, s csak imitt-amott villan elő egy kis fénysugár. A rendezőt nem a lázadó nő problematikája érdekelte-valljuk be, ez a mű legromlandóbb, legkevésbé időálló rétege -, hanem a családon belüli viszonyok hazugsága. Annak érdekében, hogy ezt a hazugsághálót ábrázolhassa, megtisztította a darabot a romantikus, szentimentális túlzásoktól. Németh László fordítását - ahol kellett - megkeményítette, érdesebbé, veszekedésre alkalmasabbá tette. Elhagyta a tarantellapróbát, szikárabbá tette Rank doktor szerepét, nem hangzik el a „Köszönöm a tüzet" könnyes nagyáriája, élesebbek lettek a házastársak közötti dialógusok.

Pregitzer Fruzsina (Nóra) és Gazsó György (Helmer) az Ibsen-előadásban



Az előadás a stúdióba készült, s annak a terét is leszűkítették. Bagossy Levente játéktere alig nagyobb egy bokszringnél, s anélkül, hogy közvetlenül bármi is utalna e küzdőtérre, nem lehet nem asszociálni rá. Sötétbarna-fekete falak, a kijárat is, a Helmer szobájába vezető átjáró is olyan, mint egy labirintus, nincs egyetlen lakályos zug ebben a lakásban. A bútorok szintén sötét árnyalatúak, Földi Andrea ruhái is. Szűrt fények vagy éles fénynyalábok adnak némi világosságot a térben. A látvány akár metaforikus is lehetne, mindent előre elmondhatna a darabról, de a tervező-rendező testvérpár elkerüli ezt a veszélyt, és a díszlet-jelmezvilág nem válik szájbarágóssá.

Az előadás egésze sem didaktikus. Ez mindenekelőtt annak köszönhető, hogy a rendező és a színészek a szereplők közötti játszmák lebonyolítására, érzelmi feltöltésére koncentráltak. Ebben a fekete közegben nagyon könnyen lehetne élesen ellentétes jellegű és igazságú figurák harcára redukálni a mesét. Bagossynál minden szereplőnek megvan az igaza is meg a tévedése is. Mindenkit a jóindulat és a másik iránt érzett szeretet, megbecsülés hajt, de amint a legcsekélyebb súrlódási felület is kialakul, a kezdeti szándékok és elhatározások szertefoszlanak, s marad a konfrontáció. A legtöbbet elhangzó szó a becsület egy olyan világban, amely a becstelenségre, a hazugságra, a csalásra épül. Meg az öncsalásra, az önbecsapásra, a képmutatásra.

Ebben a világban vergődnek a szereplők - meg mi. S innen nézve rögtön érthetővé válik, miért vállalkozott e darab rendezésére Bagossy. Döntésében az is közrejátszhatott, hogy a drámában remek szerepek vannak, a történet mindig közönségsiker, s egy kezdő rendezőnek életre szóló tanulságokat kínáló feladat.

A színészek pontos, fegyelmezett munkával szolgálták az előadást, de ennél sokkal többet is tettek. Feltételezem, hogy a szöveg szikárítása nem válthatott ki osztatlan színészi elégedettséget, hiszen valamitől megfosztattak. Ugyanakkor többletlehetőséget kaptak azáltal, hogy e puritán formában rendkívül plasztikussá lehet tenni a figurát. A három főszereplő, Pregitzer Fruzsina, Gazsó György és Szigeti András élti is ezzel a lehetőséggel.

Szigeti visszafogottan, halkan, de természetesen közlekedik a Helmer-lakásban, otthon van

benne, ugyanakkor idegen is. Éppen csak sejteti, finoman érezteti, hogy Rank szerelmes Nórába. Az orvos látszólagos nyugalommal és szakmai beletörődéssel viszonyul a betegségéhez, amit nagy önuralommal próbál eltusolni, de időnként kitör belőle a meg nem értettség, a fájdalom, az elkeseredettség.

Gazsó György Helmere egyszerre kemény és siránkozó, puha lény. Életidegen figura, aki már-már monomániásan ismételgeti azokat az elveket, ideálokat, amelyek valaha érvényben voltak, de mára kiürültek. Nórához való viszonya meglehetősen felemás. Az egyik pillanatban babusgatja, a másikban lehordja, mint egy gyereket. Nóra viselkedése teljesen megzavarja, értékrendje romokban, sem magával, sem a családjával, sem a bekövetkezett helyzettel nem tud mit kezdeni.

Nóra: Pregitzer Fruzsina. A színésznő nem a szokásos fejlődéstörténeti megközelítésben mutatja meg ezt a nőt, hiszen már az első perctől kezdve szuverén egyéniség, akinek - s ez sem szokványos szerepértelmezés - humora van. Ez a Nóra mindenekelőtt naiv, s nincs tudatában annak, hogy a tettei milyen következményekkel járnak. Számára a bevásárlásnál elkövetett túlköltekezés, az édesség titkos élvezete meg az adósságba keveredés alig megkülönböztethető vétkek. Most ez utóbbi miatt tört ki a botrány, de ha ez nem kerül napvilágra, akkor máskor más - lehet, hogy ennél sokkal kisebb „ügy" - miatt lenne egyértelmű a házastársi kapcsolat elhibázottsága. A baj az, hogy az üvegbura alatt nem alakultak ki más kapcsolatok, így védtelenek lettek mind a ketten.

A dramatizálás lehetetlensége

Reménytelen vállalkozásnak tartom Szerb Antal különleges hangulatú, külső cselekményességben szegény esszéregényének, az *Utas és hold*világnak színpadra adaptálását. Természetesen végigkövethető Mihály céltalannak tűnő kóborlása, maga elől menekülő vándorlása, felvillanthatók a főszereplő találkozásai, bemutatható Mihály feleségének, Erzsinek a párhuzamos története - mint ahogy ezt Galambos Péter meg is tette-, de a lényeg, a lélekben játszódó történés, a divatosan borzongató miszticizmus, az Itália iránti olthatatlan szerelem, a szépség kultusza hogyan érzékíthető meg? Hogyan jeleníthető meg az a pár mondat, amelyben felidéződik Hallstatt, az osztrák tengerszem melletti kisváros, mint az egyik szereplő öngyilkosságának helyszíne? Ahogy kérdéseim sokasodnak, úgy fokozódik hiányérzetem.

Galambos Péter azonban nemcsak dramatizálta a regényt, hanem a díszleteket is ő tervezte, s az előadást is ő rendezte. Igazi szerzői színház részesei lehettünk hát az ugyancsak a stúdióban játszott előadáson. De a dramaturg mellett sem a tervező, sem a rendező nem tudta megoldani a feladatát. Galambos olyan szimultán teret hozott létre, amelyben egymás mellé kerül a velencei hotelszoba, Ervin, a szerzetes barát cellája, kocsma, falusi kunyhó és Sári párizsi lakása. A hátteret itáliai építészeti fragmentumok díszítik, háttérben festett ciprus. A terek nincsenek elválasztva, de nem is folynak egymásba. Ugyanabban a térszeletben több helyszín eseményei is zajlanak, nincs megteremtve a hangsúlyos és hangsúlytalan térrészek dinamikája. Galambos végső soron

Szabó Márta (Erzsi) és Megyeri Zoltán (János) az Utas és holdvilágban (Csutkai Csaba felvételei)

festői díszletet, de nem jól funkcionáló, illetve rosszul használt teret hozott létre.

Amit a dramaturg és a tervező nem oldott meg, azt a rendezőnek nagyon nehéz korrigálni. Ha pedig a három egy személy, szinte reménytelen vállalkozás. A stúdiótér nagyjából megszabja a játékmódot is, hiszen a kicsi helyszín nemigen engedi meg a széles teátrális gesztusokat, a szavalást stb. Ugyanakkor civillé sem lehet válni. A nyíregyházi színészek sokat játszottak és játszanak stúdiókörülmények között, tehát aligha hihető, hogy őbennük van a hiba, ha az előadás színészileg csupán vázlatos. Nem alakulnak ki szituációk, a szereplők jobbára a regény epikus szövegét mesélik el, nem születnek jól körülhatárolt jellemek, éppen ezért a színészek legtöbbje a bevált színpadi eszközök, az általános színjátszás biztonságába menekül. Ez még Kerekes Lászlóra is igaz, aki a főszerepet, Mihályt alakítja, de magára marad.

Mégis hat az előadás. A titok nyitja: Szerb Antal. A közönség történetet akar látni, s itt mégiscsak lejátszódik egy érdekes sztori. Különleges emberi sorsokra kíváncsi, s abban sincs hiány. Gyönyörű és találó mondatok hangzanak el, hisz Galambos hű maradt a szöveghez, márpedig Szerb Antal szövege remek.

Henrik Ibsen: Nóra (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) Fordította: Németh László. *Átdolgozta:* Bagossy László. *Díszlet:* Bagossy Levente m.v. *Jelmez* Földi Andrea m.v. Asszisztens: Venyige Sándor. Rendezte: Bagossy László m.v. *Szereplők:* Gazsó György, Pregitzer Fruzsina, Szigeti András, Szabó Márta, Horváth László Attila, Erdős Borcsa e.k.

Szerb Antal: Utas és holdvilág
Jelmez: Szűcs Edit m.v. *Asszisztens* Kókai Mária. *A regényt színpadra alkalmazta, a díszletet tervezte* és *az előadást rendezte:* Galambos Péter m.v.
Szereplők: Kerekes László, Szabó Márta, Megyeri Zoltán, Gazsó György, Varjú olga, Safranek Károly, Incze Ildikó m.v., Csoma Judit, Gados Béla, Szirbik Bernadett e.k., Szigeti András, Tűzkő Sándor e.k., Horváth Réka e.k., Szántó Sándor, Kublicska Kálmán, Kurucz László, Sárközi István, Gyuris Tibor, Dóra András.

MIKITA GÁBOR

SEMMI SEM TÖKÉLETES

NYÍREGYHÁZI BEMUTATÓK

Sok a tegnapi színház nálunk. Talán ezt „unhatta
meg" Verebes István, amikor az igazgatása alatt megnyílt Tüköry utcai intézményt a Komédium Színház a Mai Naphoz néven indította el 1991-ben. A szokatlan elnevezés markánsan jelezte a színház meghatározó jegyének a jelenidejűséget, naprakészséget tekintő koncepciót. Úgy tűnik, Verebes nyíregyházi direktorként is kulcsfontosságúnak tartja az aktualitás érvényre juttatását. Időszerű, mindennapos beszédtémák, divatos problémák jellemezték az idei évad bemutatóit: a pénzügyi alvilág manipulációi Dürrenmatt *Ötödik Frank* című szatírájában; az idegengyűlölet kérdése *A velencei kalmár* című Shakespeare-színműben. A transzvesztitizmus, homoszexualitás témáját fricskázza meg könnyedén a *Van, aki forrón szereti* zenés változata, melynek napi frissességét a zenei anyaggal is megpróbálták erősíteni. Az újgazdag vállalkozói réteg karikatúrája révén lehettek mai áthallásai még *a Hyppolit, a lakáj* műsorra tűzésének is.

Ugyanakkor a kézenfekvő témákhoz nem a legkézenfekvőbb darabokat vették elő; ritkán játszott vagy kevésbé ismert művek alkották az évad gerincét. S ez a mai körülményeket nézve - különösen egy vidéki színház esetében - mindenképpen elismerésre méltó, még ha a produkciók többségére jellemző fiatalos, lendületes csapat-játék nem hozott is létre minden esetben minőségi produkciót...

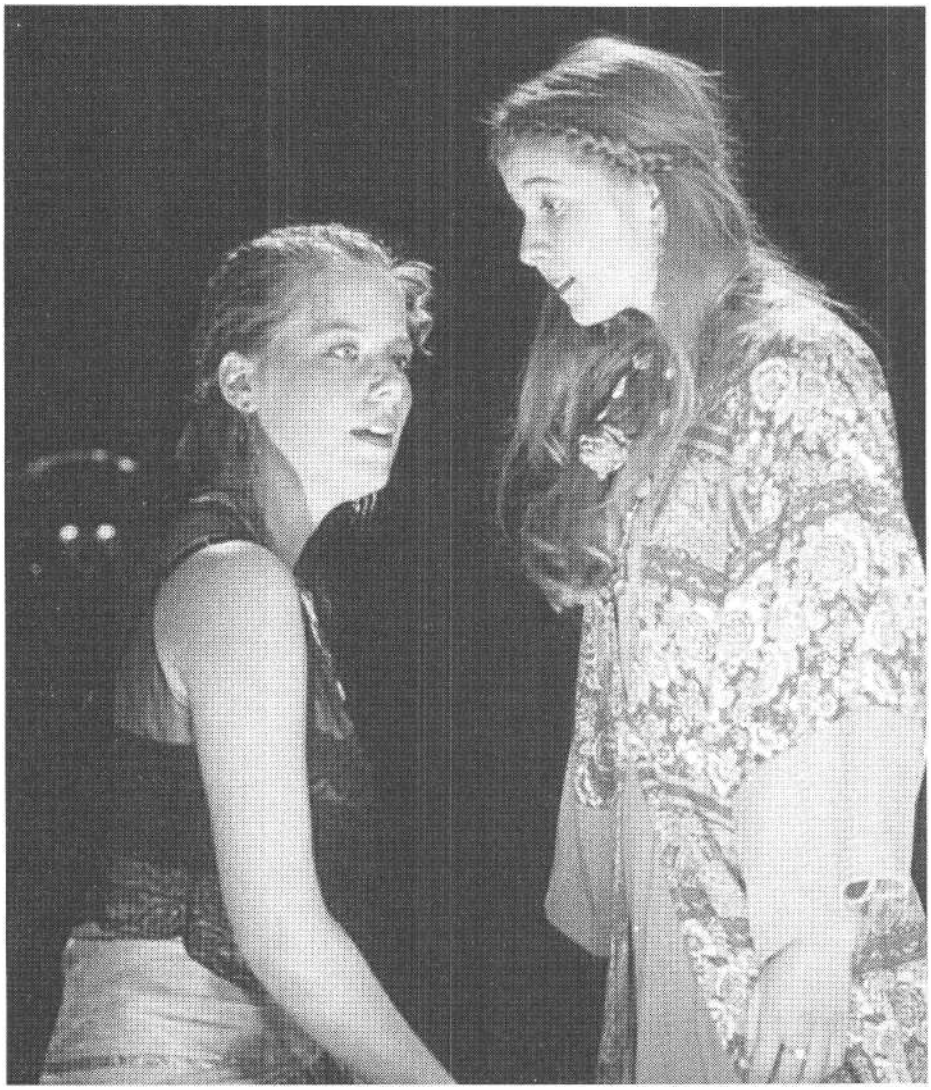
Velencei yuppie-k

A shakespeare-i életmű egyetlen kényes darabja *A velencei kalmár.* Shylock, a zsidó uzsorás főszereplővé növesztett, ellentmondásos epizódja némileg vakvágányra futtatta a dráma valódi problematikáját, amelynek elemzése helyett a tanulmányírók, rendezők többsége leginkább azt vizsgálja, hogy antiszemita-e a darab, s ha igen, akkor miért nem... Nálunk a Nemzeti Színház 1986-os felújításáig tiltott műnek számított, majd az azt követő év két vidéki - kecskeméti és pécsi - előadása után megcsappant az érdeklődés a darab iránt; a kilencvenes évek Közép-Európájának politikai széláramlatai ismét kellemetlenné tették műsorra tűzését. Telihay Péter most mégis A *velencei kalmárt* választotta első Shakespeare-rendezéséül, s hírlik, hogy anti- és filoszemita visszhangja egyaránt volta bemutatónak. Pedig Telihay rendezése nem a zsidókérdéssel foglalkozik, az előadás nem a fajgyűlölet napi vezércikk szintű megközelítését kínálja.

Menczel Róbert komor színpadképe egybemossa a különböző helyszíneket, a romantikus Belmont és az üzleties Velence eredetileg elütő színeit: a lagúnák vizére kis szigetként úszik be - a hatvanas-hetvenes évek „fehér telefonos" filmjeinek dizájnjával - Belmont. A két világ egyneművé válik, hiszen itt is, ott is pénz és érzelem, üzlet és szerelem körüli kockázatvállalás áll a középpontban. Érzelem és érdek patikamérlegén egyensúlyoznak a fiatalok - úgy látszik, nem is rosszul, ám végül mégsem sikerül kitörniük a zárt világok szorításából. A sérelmek és megtorlások láncreakciójára épülő játék ugyanis a kitörési kísérletek kudarcáról is szól: itt mindenki menekül. Bassanio az Antonióval való viszonyból, Shylock és lánya a gettólétből, Portia az atyai végrendelkezés béklyójából, az aranyifjak a kirakatvárosból, Velencéből szabadulnának. A fiatalok üldözési jelenetével, a meghajszolt Antonio kifulladásával indul az előadás, s az útkeresés, a beszorítottság képei végigvonulnak a játékon. Csakhogy nincs hová menekülni: a holdfényes Belmont hamis idillje helyett a ráébredések, eszmélések keserűsége vára fiatalokra is. A színpadot borító vizen a közlekedést segítő, kis alkalmi hidacskákat az előadás végére lassan felszedik - egyszerű, de hatásos metaforája ez nemcsak az élettér beszűkülésének, az együttélés, a kapcsolatteremtés ellehetetlenülésének is.

Gazsó György Shylock-alakítása szakít a korábbi szélsőséges, egyoldalú értelmezésekkel, amelyek leginkább vagy torz, ördögi figurának, vagy tragikusan fenséges hősnek, netán „népszínműzsidónak" mutatják az uzsorás alakját. Gazsó - Vas István értelmezéséhez igazodva - bigottan puritán férfit, szigorú, fegyelmezett jellemet formál, aki kénytelen visszafogni érzéseit, hiszen bármikor a velencei maffiózók pogromjának áldozatává válhat. Amikor azonban úgy érzi, hogy a jog mellette áll, leplezetlenül felszínre tör benne a megalázottságából fakadó gyűlölet

Ellenfele, Antonio szerepét nemcsak a „nemis tudom, mért vagyok szomorú" soraira, hanem a Shylockot nyíltan gyalázó - „Kutya vagy - mondanám most is örömmel / S megrúgnálak, leköpnélek megint" - szitkozódására is alapozza Dóczy Péter. Antonio indulatos, vad férfiember kellemes világfi helyett, akit ugyanúgy a szenvedélyesség jellemez, minta befelé forduló, mély lelki életet élő zsidót. A határtalan szenvedély emeli ki kettősüket a velencei összképből. Shylockot nem vallása, Antoniót nem homoerotikus vonzalma teszi idegenné, hanem erőteljes érzelmi indíttatásuk, amellyel nem tudnak mit kezdeni a heves, de felszínes - a színház stúdiósai által harsány



Horváth Réka (Portia) és Kövér Judit (Melissa)
A velencei kalmárban

lendülettel játszott -, mai yuppie-kat formázó fiatalok. A gyakorlatias, célratörően kalkuláló új generáció kíméletlenül elveszejti a két középkorú férfit. (Ezzel a szállal érdekesen kapcsolódik az előadás Telihay Péter miskolci *Stuart* Mária-rendezéséhez: ott két szenvedélyes asszony vált a napjaink fiatal elitjéről mintázott pragmatista főúri csoportosulások áldozatává.)

Hat színésznő keres egy darabot

Ugyancsak Telihay Péter rendezésében mutatták be a Krúdy Kamaraszínpadon Robert Harling *Acélmagnóliák* című művét, amelyet a plakátok - szezonvégi fáradtság? - Robert Harley darabjaként hirdetnek a színtelen *Ismerősök* címen. A darab egy amerikai kisváros fodrászszalonjának mindennapjain keresztül kínálja a női sorsok közhelyeit: adott egy meglehetősen érdektelen tulajdonosnő, egy hányatott sorsú alkalmazott és négy vendég. Az ő frizuraváltásaiknak, süteményes receptjeiknek, pletykálkodásaiknak és „bölcselkedéseiknek" kellene mindennapi életigazságokat, hétköznapi életfilozófiát közvetíteniök.

Nyíregyházán életképnek titulálják a darabot. Jó lenne tudni, mégis kinek az életképe?! Ebből az alapanyagból Herbert Ross, *a Játszd újra, Sam!* rendezője sem tudott hiteles zsánerképet forgatni a színdarab filmváltozatában, pedig ő egy kisvároskát mozgósítva megjelentet mindent, amiről a színpadon csak fecsegnek. Harling darabjában nincs benne Louisiana, s nem lehet benne Nyíregyháza sem -- még ha a rendezés él is azzal az adottsággal, hogy a stúdió üvegfala a nyíregyházi utcára néz, s a szereplők a szabad ég alól sétálnak be a színre. Itt ugyanis csak színházi közhelyek sorjáznak, azok is rosszul, egy gyenge szappanopera színvonalán. Minden előre kiszámítható, a szerkezet döcögős, a stílus lapos. A nehézkesen előkészített poénok közül tízből egyen, ha lehet egy aprót kaccantani. Ebből a szövegkönyvből hiányzik még az is, amitől egy bulvárdarab szórakoztató lehet.

A rendező korrekten levezényli a darabot, kerüli a harsány vígjátékiságot, visszafogja a kulisszahasogató érzelmességet, kellemes amerikai zeneszámokat forgat le. De a visszafogott életképiséghez jobb szöveg és több apró játékötlet kellene, valamint erőteljesebb atmoszférát teremtő díszlet. Mira János játékterén inkább csak a koncepció érződik. A szedett-vedett berendezés jelzi a vállalkozás családi jellegét, a lassú, de biztos fellendülést, de ahhoz nem elég hangulatos, hogy kétfelvonásnyi időt kellemesen elücsörögjünk benne.

A hat színésznő - akinek csupán fellépésre kínál alkalmat a darab, játéklehetőségről, pláne szerepről nem beszélnék - kellemes összjáték keretében teremti meg a hétköznapinak látszó társalgási stílust. Egyedül Réti Szilvia (Truvy) alakítása csúszik hamisságba olyankor, amikor a színésznő nagy nyomatékkal próbálja jelezni, hogy a szerepében hova szánt poént a szerző. Markáns Szabó Tünde kedélyes Clairee-je, pontos Szabó Márta szolid Anelle-je. Rokonszenves a cukorbeteg lány szerepében pasztellszíneket alkalmazó Gosztola Adél. Jó arányérzékkel oldja jelenetről jelenetre Valery zsémbességét Csoma Judit, de a ziccerszerepben rejlő lehetőségeket nem használja ki kellőképpen. A legjobb Zubor Ágnes Emily szerepében. Ő is csak egy-két vonással vázolja fel az anya alakját, de ezt olyan természetességgel, stílusérzékkel teszi, hogy az övé a leghitelesebb, legizgalmasabb alakítás - már amennyire az izgalmas jelzőt e darab és előadás kapcsán használni lehet.

Ez mára (szezon)vég!

Amíg a stúdióban a hétköznapi Amerika unalmát próbálják megidézni, addig a nagyszínpadon Amerika annál hangosabb korszakával, a legendás húszas évekkel - szesztilalom, dzsesszkorszak, gengsztervilág - játszanak el. Zenés évadzáró bolondozásban forgatják ki a *Van, aki forrón szereti című* filmvígjátékot Verebes István rendezésében, *Senki sem tökéletes, avagy Nincs, aki hűvösen szereti címen.* Az előadás elején levetítik a film főcímét, majd az első képsorok alatt beindul a forgó, s az addig csendben figyelő társulat hátat fordít a vetítővászonnak - kifejező kép (az egyetlen az előadásban). Ez legalább pontosan jelzi, hogyan viszonyulnak Billy Wilder filmremekéhez az alkotók, akik az 1959-ben készült bohózat stílusának, hangulatának megidézése helyett napjaink egyik divatos filmirányzatának

Zubor Ágnes (Emily) és Gosztola Adél (Shelby) az Ismerősökben

kifordításával próbálkoznak. Míg *a Dick Tracy, a Batman vagy a* Maszkcímű film készítői klasszikus képregények, rajzfilmek „megelevenítésével" kísérleteztek, addig a nyíregyháziak a Wilder-film „rajzfilmesítésére" vállalkoztak, a Cartoon Network stílusát és szellemiségét követve. Az előadás William Hannah és Joseph Barbera munkáinak stílusparódiáját kínálja - sajnos, Romhányi József zseniális magyar szövegei nélkül. Érdekes szkeccs születhetett volna, ha nem iskolai diák-színjátszók színvonalán valósul meg az ötlet.

A díszlet- és jelmeztervező Gyarmathy Ágnes nem tudta megteremteni a kétdimenziós világ képiségét. A farostlemezekből kivágott díszletelemek és kellékek alkalmazása nem lép túl a jelzésszinten: szellemesség helyett szegénységet sugall. Az első felvonás nem szól többről, mint hogy milyen gyorsan tudja a társulat átdíszletezni a színt és közben lepörgetni a sztorit. A rohanó játék érezhetően abból indul ki, hogy a filmet úgyis mindenki ismeri. S mivel Verebes tudja, hogy a női ruhába öltöztetett férfiak látványa önmagában is elég ahhoz, hogy a közönség dőljön a nevetéstől, sem ő, sem a két főszereplő, Megyeri Zoltán (Dzso) és Bede-Fazekas Szabolcs (Dzseri) nem fárasztja magát azzal, hogy a darab e meghatározó humorforrását ki is dolgozza. Végül is „igazuk van": a nézők már azon is remekül szórakoznak, hogy az egyik jelenetben a nyílt színen öltöztetik női jelmezébe Bede-Fazekast, aki köszönetképpen táncol egyet az öltöztető nénivel.

Az 1920-as évek hangulatához népszerű dzsesszmelódiákat, esetleg amerikai filmslágereket várnánk. Kazár Pál zenei vezető azonban a színpadi világgal nem szervesülő dalokat válogatott az elmúlt hónapok magyar slágerlistájáról. Fejfájdító hangerővel szól a Pa-Dö-Dö-től a Fáj a fejem, a Republictól a Szállj el, kismadár!, Demjéntől a Szerelemvonat, de nem maradhat ki Szulák Andrea, a Happy Gang, a Tátrai Band egy-egy sikerdala sem. Nagy György úgynevezett koreográfiája egy hétköznapi házibulin sem keltene feltűnést. A közönség mindenesetre tombol az örömtől, hogy a kereskedelmi rádiókban naponta többször lejátszott számokat még a színházban is meghallgathatja, és csöppet sem zavarja, hogy a színészek még a hazai popsztárok teljesítményét sem közelítik meg. A társulat önfeledt lelkesedéssel énekli, táncolja, játssza végig az előadást. Láthatóan örülnek, hogy munka közben még dizsizhetnek is, ráadásul a rendező minden ötletüket bevette az előadásba, ami a próbán csak eszükbe jutott.

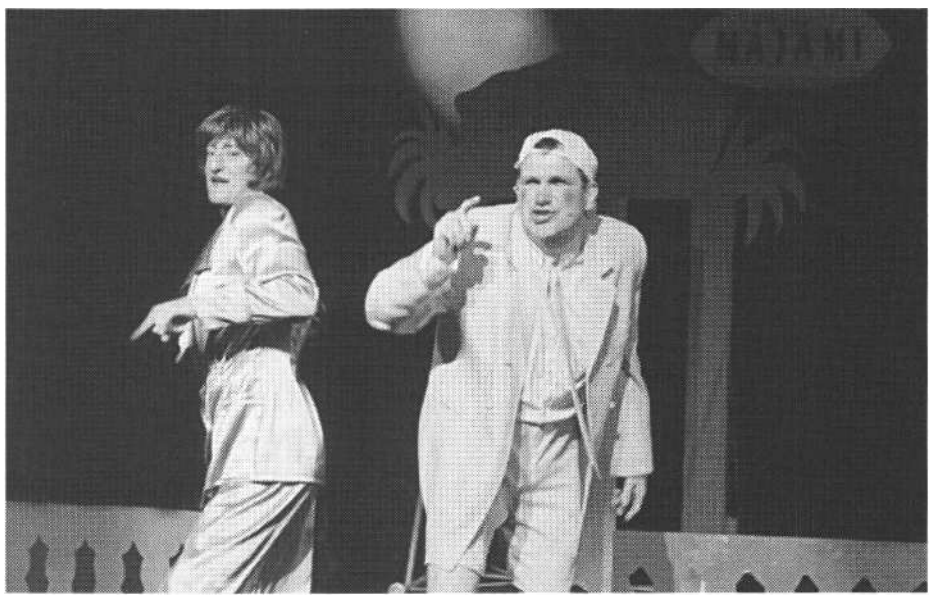
„A rosszul elnevezett szórakoztató színház mára Magyarországon igénytelen és slampos haknivá aljasult" - írta e lap hasábjain egy évvel korábban Verebes István. Kár, hogy állítását most saját rendezéssel támasztotta alá.

Shakespeare: A velencei kalmár (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)
Fordította: Vas István. *Díszlettervező:* Menczel Róbert m. v. *Jelmeztervező:* Zeke Edit m. v. *Rendezőasszisztens:* Fülöp Angéla. *Rendező:* Telihay Péter m. v. *Szereplők:* Bajzáth Péter, Kerekes László, Petneházy Attila, Dóczy Péter m. v., Tűzkő Sándor e. k., Mészáros Árpád e. k., Avass Attila, Gyuris Tibor e. k., Róbert Gábor, Gazsó György, Tóth Tibor, Tóth Károly, Pipó László e. k., Pásztor Zoltán e. k., Horváth Réka e. k., Kövér Judit e. k., Járó Zsuzsa e. k., Tucker András e. k.

Robert Harling: Ismerősök
Fordította: Téli Márta. *Díszlettervező:* Mira János m. v. *Jelmeztervező:* Zeke Edit m. v. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa m. v.
Szereplők: Szabó Tünde, Csoma Judit, Zubor Ágnes, Réti Szilvia, Gosztola Adél, Szabó Márta.

Senki sem tökéletes, avagy Nincs, aki hűvösen szereti
Írta: a társulat. *Zene:* „MZSSZ 17". *Díszlet-* és jelmez-tervező: Gyarmathy Ágnes. *Koreográfus:* Nagy György m. *v. Zenei vezető:* Kazár Pál; *Rendezőasszisztens:* Kókai Mária. *Rendező:* Verebes István.
Szereplők: Megyeri Zoltán, Bede-Fazekas Szabolcs, Perjési Hilda, Gazsó György, Avass Attila, Sándor Júlia, Horváth László Attila, Czikéli László, Csorba Ilona, Bajzáth Péter, Róbert Gábor, Tóth Károly, Járó Zsuzsa e. k., Szirbik Bernadett e. k., Kövér Judit e. k., Erdős Borcsa e. k., Apjok Rodica, Szántó Sándor, Tűzkő Sándor e. k., Síktár Zoltán e. k., Pásztor Zoltán e. k., Virág Krisztina e. k., Varga Nóra e. k., Horváth Réka e. k., Mészáros Árpád e. k.

Bede-Fazekas Szabolcs (Dzseri) és Gazsó György (Oszgud) a Senki sem tökéletes című darabban (Csutkai Csaba felvételei)



P MÜLLER PÉTER

LITURGIKUS SZÍNHÁZ

CLAUDEL: AZ ANGYALI ÜDVÖZLET

Babits Mihály írja *Az európai irodalom története* utolsó lapjain 1936-ban: „A katolicizmus előnye az irodalomban, hogy nem tagad sem egyént, sem hagyományt. Az egyetlen élő és nemzetközi közösség, mely a régi és örök erkölcs alapján átfogja még a világot. S amelynek szelleméből még dráma is tudott születni, új kísérlet valódi dráma alkotására, igaz, hogy nem színpadra alkalmas, a Paul Claudelé." Claudel azonban - a színpadiatlanság babitsi ítéletére rácáfolva - eddigre már jelentős művészszínházakat hódított meg drámáival.

Az angyali üdvözlet 1911-ben elkészült, első színpadi változatát a Lugné-Poé vezette Théâtre de l'Oeuvre mutatta be 1912-ben. Ez a premier tette Claudelt drámaíróként ismertté. Adolphe Appiának egyik első tervezése volt Claudel drámája 1912-től Hellerauban folytatott színpadi kísérletei sorában. A tízes-húszas évek időszakában a színházművészet megújítóit erősen foglalkoztatták Claudel liturgikus dramaturgiájú, a szellem és a lélek színpadán játszódó drámái. Amerikában a New York-i Theatre Guild játszotta a húszas évek elején, s ezzel egy időben Szovjet-Oroszországban Tajrov Kamara Színháza is színre vitte *Az angyali üdvözletet.*

Franciaországban a második világháború után születtek jelentős Claudel-előadások: Louis Jouvet 1946-os rendezése a Théâtre de l'Athénée-ben, majd az Avignoni Színházi Fesztiválok 1947-től kezdődő időszaka, amikor Jean Vilar sorra mutatja be Paul Claudel műveit. Az *angyali üdvözletet* röviddel az író 1955-ben bekövetkezett halála előtt a Comédie-Française is műsorára tűzte.

Más műveihez hasonlóan Claudel *Az angyali üdvözlettémáját* is többször feldolgozta. Először 1892-ben *Violaine* címmel írta meg a földi szerelmet az isteni szerelemért feláldozó lány történetét, majd az 1911-es változatot követően a harmincas és a negyvenes évek végén is újraírta a darabot.

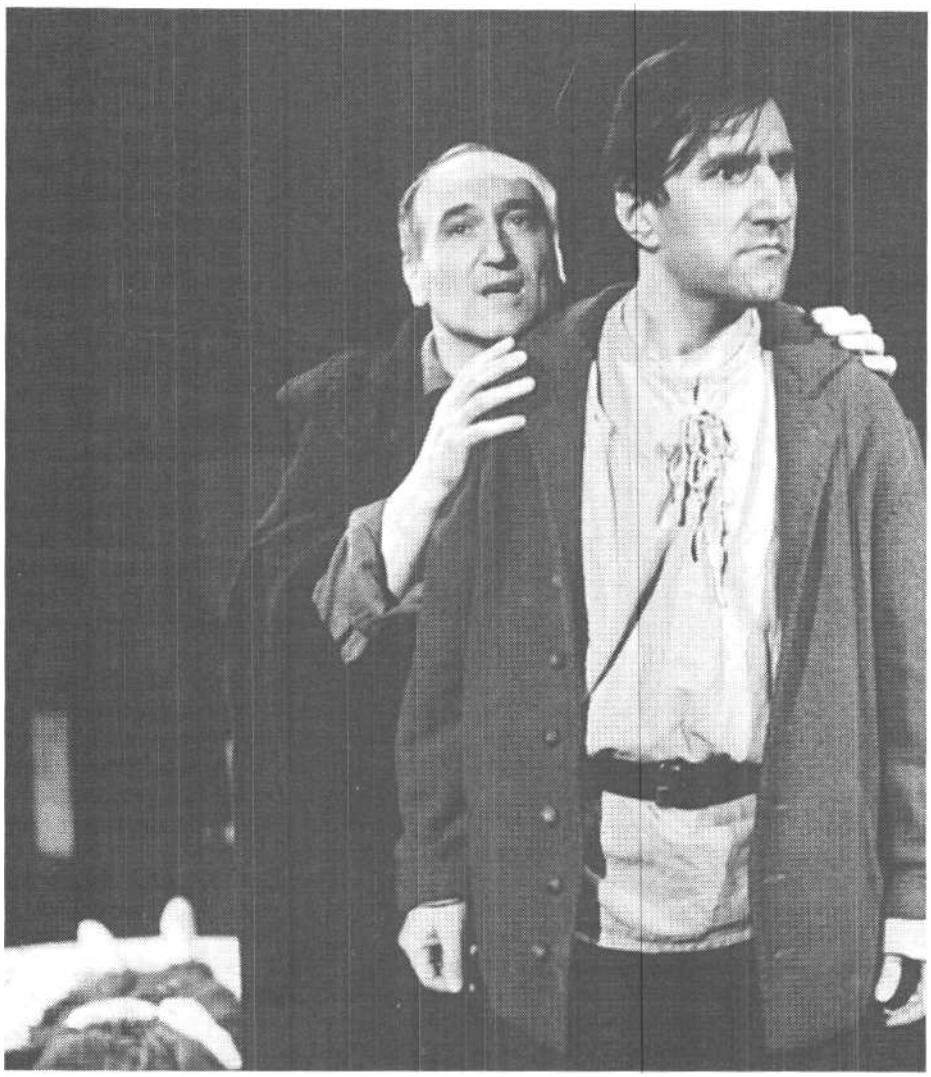
A magyar színpadoknak ritka vendége Claudel. Ezért is örvendetes, hogy a Merlin Színház és a Pécsi Harmadik Színház közös produkciójában közönség elé került *Az angyali üdvözlet* magyarországi bemutatóként. A március 17-i budapesti premiert követően a Merlinben és Pécsett felváltva játszották (s a tervek szerint az 1996-97-es évadban tovább játsszák) Claudel evangéliumát.

Dér András rendezése a szertartásos, liturgikus színház világába visz. A fekete függönyökkel határolt színpad közepén szürkésfehér márványkorong, néhány márványkocka és - hasáb. Néhány fából ácsolt egyszerű szék alkotja még a Türk Péter és a társulat tervezte díszletet. A márványkorong fölött kör alakú, fehér vászon, melyen néhány jelenetben égi fény sejlik át.

A puritán színpadon az allegorikus (színház) művészet rehabilitálásának lehetünk tanúi. A művészettörténetből és esztétikából a 19. század során általánosan kiátkozott, a szimbolikus ábrázolásmódnál alacsonyabb rendűnek bélyegzett allegória csak az egyházművészetben maradt meg bírált-leértékelt kifejezésmódként. Így Claudel drámáinak allegorikus konstrukciója sem igazán kedvezett esztétikai megbecsülésüknek.

Miként az ábrázolásmód jegyeit summázó s az allegória újraértékelését szorgalmazó Gadamer az *Igazság és módszerben* írja: az allegória „szilárd hagyományokon alapul, s mindig meghatározott, megadható jelentése van, mely egyáltalán nem szegül szembe a fogalom révén történő értelmi megragadással - ellenkezőleg: az allegória fogalma és szerepe szilárdan összekapcsolódik a dogmatikával".

Blaskó Péter (Vercors) és Eperjes Károly (Hury)



Nagy-Kálózy Eszter (Mara) és Dér Denissa (Violaine) (Szilágyi Lenke felvételei)

Claudel drámája teológiai kérdéseket feszeget, de nem a hittudomány spirituális síkján, hanem a katolicizmusnak abban a dimenziójában, amely a teatralitással a leginkább rokon, vagyis az egyházi liturgiáéban. A liturgia nemcsak a formáját adja *Az angyali* üdvözletnek, hanem a tematikus keretét is. A középkori keresztes háborúk idejébe helyezett történet éppúgy a kegyelemről, a megváltásról, a szenvedésről és az üdvözülésről, az emberi és isteni szeretetről, az evilági és túlvilági horizontok szét-válásáról és összeolvadásáról szól, minta katolikus egyházi szertartások.

A liturgia teatralitását nem a drámaisága, hanem a költőisége teremti meg. Ez a költőiség jut érvényre a Dér András rendezte előadásban is. Kristálytiszta színpadi alakzatokba rendezetten jelennek meg az emberi viszonyok és a jeleneteken belüli szituációk. Mivel a darab dinamikája nem megjelenített színpadi akciókra, hanem teológiai és életparadoxonok demonstratív példázatára épül, ezért a rendezés is a színpadi jelenlét szuggesztivitásával, a felmutatott léttapasztalat megéltségének mélységével teremti meg a színjáték intenzitását.

Az előadás legfőbb erénye, hogy a darab allegorikusságát nem beszűkítő színpadi értelmezésbe fordítja át, hanem ellenkezőleg, hozzáférhetővé teszi, sőt kitágítja az allegória jelentésrétegeit. Így válik átélhetővé az előadásban a középkori keresztény ember értékrendje és gondolatvilága (elsősorban a férfialakok magatartásán keresztül); a testvérféltékenység minden konfliktusa, bűne és megbocsátása (a két nővér alakjában és sorsában); az élet és a művészet, az anyagi és a szellemi világ kollíziója (az építőmester figurájában és a darab egészének problematikájában); az áldozatvállalás és az üdvözülésre való törekvés (valamennyi szereplő esetében); a többiekhez tartozás és a másság elszigetelődése (elsősorban Violaine, de Pierre sorsában is).

Dér a darab intellektualizmusát úgy transzponálja érzéki közegbe, hogy élményteljességet, szellemi-érzelmi hatáskomplexumot képes elérni. A beállítások, a szereplők térbeli elrendezése, mozgásuk költői megkomponáltsága, a fényváltozások éterisége, az előadás egyik leghangsúlyosabb pillanatában felcsendülő, Mária-éneket zengő gyermekhang, a szerepek színpadi funkciójának pontos meghatározása, mind a rendezés átgondoltságáról és művészi erejéről tanúskodik.

A hat szerep nem azonos súlyú, a rendezés mégis - mint egy költői kompozíció fő- és mellékszólamai között- egyensúlyt teremt közöttük. Egyensúlyt teremt a szereposztással s azzal, hogy az allegorikus szerepeket - a színészi karakterjegyek felhasználásával - nem demonstratív, hanem érzéki szerepekként értelmezi. Ez az érzékiség azonban nem parttalan, hanem minden színész esetében szigorú keretek között van tartva. A szereplők néhány eszközt használ(hat)nak csak, de éppen ez teszi a helyzeteket áttetszővé, a viszonyokat tisztává s a színpadi jelenlétet intenzívvé.

A történetben a főszerep Dér Denissáé, aki Violaine-ként angyali jelenség: maga az angyal. Akcentusának bája finoman érzékelteti a mássságot, az evilági értékeken túlemelkedő, az üdvösség felé törekvő elhivatottságot. Játékmódja az előadás előrehaladtával egyre légiesebbé válik. A második részben a jelmeztervező, Benedek Mari a szerzetesek durva darócruhájába öltözteti a hősnőt, akiből a csuha ekkor már csak a korpuszt teszi érzékelhetővé. Végül szinte már csak a hang - a léleknek ez a materiális megfelelője - marad a megjelenítés eszköze.

Dér Denissa légiességét, Violaine-jének angyali arculatát Nagy-Kálózy Eszter a nővér, Mara szerepében a családi szerepkör szerint neki jutó pragmatikus, számító, féltékeny magatartásmód hangsúlyozásával ellenpontozza. Az igazi megváltástörténet, a bűnből a megtisztulásba vezető út az övé, s ő él is e tág határokat átfogó sors széles érzelmi skálát felvonultató eszközeivel. A kisded elvesztése fölötti fájdalom, majd a gyermek feltámadásának misztériuma fölötti megrendült öröm az előadás legmegrázóbb pillanatai közé tartozik.

Venczel Vera az anya szerepében az asszonyi tűrést, törődést és gondoskodást, a lányai közötti konfliktusokat elsimítani igyekvő empatikus közvetítést játssza el. Erő és gyengédség, bölcsesség és érzékenység egyaránt jellemzi az általa megformált alakot.

A férfi szereplők közül Blaskó Péter és Eperjes Károly a tőlük gyakran látott vad, harsány játékmódtól eltérően most visszafogottan, skálájukat néhány eszközre csupaszítva játszanak, így szolgálván az előadás kompozíciós összhangját, és így segítvén a központi motívumok előtérbe kerülését. Fülöp Viktor a nyitójelenet epizódszerepében a színpadi tapasztalat súlyát érzékelteti.

Az angyali üdvözletet nem lehet szériában és rutinból játszani. A darab magyarországi bemutatója remélhetőleg utat nyit olyan színpadi törekvések számára, melyek a színházművészet szellemi, spirituális és liturgikus dimenzióit teszik átélhetővé, láthatóvá. Elismerés illeti ennek a törekvésnek az úttörőit, Dér András rendezőt, a Merlint és a Pécsi Harmadik Színházat, vala-mint a produkció valamennyi résztvevőjét.

Paul Claudel: Az angyali üdvözlet (a Merlin Színház és a Pécsi Harmadik Színház közös produkciója)
Fordította: Semjén Gyula és Szeredás András. *Zene:* Tóth Benedek, ifj. Sapszon Ferenc. *Díszlet:* Türk Péter és a társulat. *Jelmez:* Benedek Mari. *Rendezte:* Dér András.
Szereplők: Blaskó Péter, Venczel Vera, Dér Denissa, Nagy-Kálózy Eszter, Eperjes Károly, Fülöp Viktor.

KOVÁCS DEZSŐ

BEJÖN LAKÁSODBA AZ ÉLVEZET

WERNER SCHWAB: ELNÖKNŐK

Az osztrák-német színpad sietősen távozott fenegyereke, Werner Schwab egy cseppet sem kíméli nézőit. *Elnöknők* címmel játszott tragikus abszurdja a legválogatottabb morbiditásokat, gusztustalanságokat, obszcenitásokat zúdítja közönségére. Sokkoló hatásokkal él: megdöbbent, fölkavar, irritál, viszolyogtat, s mindezt zsigeri szinten teszi. Fintoroghat, undorodhat vagy akár élvezkedhet a lumpen-kispolgári lét groteszk apoteózisának nézője, hiszen a színre vitt élethelyzetek és figurák nemcsak visszataszítóak és tragikomikusak, hanem sírnivalóan röhögtetőek is.

Schwab az emberben lakozó rosszat, az alantas ösztönöket, a közhelygondolkodást, a bigott elvakultságot, bornírt kisszerűséget mutatja föl, rikító színekkel és harsány, főként verbális naturalizmussal; a nyelvi lepusztultság felidézőerejével, az animális ösztönvilág sokkoló „érzékiségével". Talán csak egy pszichológus tudná pontosan fölfejteni, miféle lelki mechanizmusok működnek az elfojtások, eltagadások és groteszk vágyakozások hősnőiben. Mert hát a darab **szereplői** lecsúszott, szétzüllött életű nők, a társadalmi ranglétrán fölkapaszkodni nem képes vágyakozók, kik önnön groteszk fantazmagóriáikat növesztik óriásivá a játékban. Az író szemernyi részvétet nem érez irántuk (aminek önéletrajzi motivációi is vannak), ellenkezőleg, szívből gyűlöli őket, ami persze nem akadályozza meg abban, hogy alaposan alá ne merüljön az infernális mocsárban. Schwab drámájának sajátossága, hogy a durva naturalizmust emeli át abszurdba és szürreálisba, mikor takarítónő hősei nyomorúságos dorbézolását horrorisztikus-rituális gyilkossággal zárja.

Három nő trécsel, civódik némi bor elfogyasztása közben egyikük lepusztult lakókonyhájában. A minimálnyugdíjas Erna szívós önmegtartóztatással összespórolt ócska színes tévéjét fölavatni jöttek össze. Nyomorúságosan groteszk rituáléjukat beragyogja a villódzó tévé kékeslila hullafénye: ócska, színesen rikoltozó ostobaság ömlik a csicsás gyümölcstapétájú lepusztult odúba. A „műsor" már korábban megfogant, a „köztársasági elnök úr szózata", az „Urbi et Orbi a Szent Péter térről" termékeny talajra hullott Schwab hőseinek lelkében. Az író talán annak a drámai megérzékítésében a legpontosabb, hogyan épül egymásba a bigottul kispolgári vágyakozás s a ricsajos média által diktált kliségondolkodás és panelbeszéd. Legfontosabb eszköze mindebben a nyelv, a beszélt nyelv közhelyszerűsége és romlottsága. A nyelvi, lepusztultság a gondolkodás és az életviszonyok szétesettségének tükre, egy világállapot szimbóluma és érzéki megjelenítőeszköze.

Hogy a Katona József Színház stúdiószínházának előadásában e roncsolt és „beszédes" nyelv a maga brutális elevenségében drámai erővel és hajlékonysággal szólalhatott meg, az a színészeken kívül legfőképpen a fordítók, Szilágyi Mária és Parti Nagy Lajos érdeme: összehasonlító stíluskritikai vizsgálódás mutathatná ki, hogy a darab elképesztő gazdagságú nyelvikliségyűjteményét hol s miképpen erősítette föl vagy tette mélyértelmwbbé Parti Nagy a saját rég kidolgozott, virtuózan költői, játékos-metaforikus nyelvezetével. A „könnyűszerrel becsusszan a szerelem" vagy „a házasság csupa kéjmámor egy emberi életközösségben", avagy a Grete „nem olyan, hogy azonnal lekombinézik bárkinek" típusú nyelvi fordulatok-számomra-a Se *dobok, se trombiták, a Hullámzó Balaton* vagy éppen itt, a Kamrában kirobbanó sikerrel színre vitt *Mauzóleum* szerzőjének erőteljes jelenlétére utalnak. Mindez az előadásban elsőrangú humorforrás, de erről majd később.

Amilyen pazarul gazdag és jellemző erejű Schwab drámájának nyelvi világa, olyannyira szűkre szabott darabjának szerkezete, építkezésmódja és drámai íve: a három jelenetsorban három nő beszélget, majd italozás közben dulakodni kezd, végül ketten levágják a harmadik

Csákányi Eszter (Mariedl), Pogány Judit (Erna) és Szirtes Ági (Grete)

Szirtes Ági és Pogány Judit

fejét, s a horrorba torkolló, posztmodernül naturalista szalondráma kódájaképpen meghallgathatjuk a „Törzsökös Hinterládi Lélekvigasztalók" suttogó kórusát a sötétben. Ez így persze némiképp sarkított összefoglalása az *Elnöknők* cselekményének, érzékeltetendő, hogy Schwab darabjának nincs hagyományos értelemben vett drámai konfliktusszerkezete, szerkesztésmódja, jellemfejlődése stb. Csak szinkron állapotai vannak, egy-egy metszet valamely lehetséges konfliktusból, amely aligha alapozza meg a brutális végkifejletet. A szereplők verbális szinten jelentkező durva elfojtásai és traumái, valamint jólrosszul leplezett színjátékai kínálnak motivációt a bekövetkező gyilkossághoz, amely már-már nem is valóságos drámai cselekedet, hanem rituális mészárlás.

Schwab „fekáliadrámáknak" nevezte sorozatát, melynek nyitó darabja az *Elnöknők- a* színi diskurzusok központi témája, a konfliktusok egyik forrása s a darab általános szimbolikájának része az emberi ürülékről folytatott eszmecsere, úgy is, mint a fogyasztói kultúra, úgy is, mint a biológiai lét végterméke. Schwab többek között úgy formál nagy hatású és néha hatásvadász, negatív drámai látleletet a civilizáció ellehetetlenüléséről és végéről, az emberi viszonyokat minden ízében meghatározó elidegenedésről, hogy a fogyasztói kultúra végtermékének groteszk apoteózisával sokkírozza és botránkoztatja meg nézőit. A darabot át- meg átszövi a fekáliametafora; Mariedlnek, a bigottul vallásos lánynak egyenesen az a specialitása, hogy finom, úri házaknál csupasz kézzel hárítja el a vécédugulásokat, s közös, alkoholmámoros ábrándozásaik közepette eksztatikus átszellemültséggel történetesen arról fantáziát barátnőivel, hogy nagy tömeg biztatása közepette diadalittasan bányássza elő egy eldugult klotyóból a hitoktató úr „ajándékait", előbb egy bontatlan (magyaros gulyás!) konzervet, majd egy üveg sört, végül francia parfümöt, nyomban el is fogyasztva valamennyit.

A rendező Ascher Tamás és színészei szikár realizmust és élessé mélyített komédiát vegyítve hívják elő a drámában rejlő abszurdot a Kamra előadásában. Végletessé formált figuráik nyersen életszerűek s valamiképp valószerűtlenek egyszerre. Pogány Judit spórolós Ernájának testtartásában van valami súlyosan merev keménység. Kemények, súlyosak és erőteljesek a mozdulatai, erős a hangja. Ez az asszony keménnyé formálta magát. Szemétből guberált bundasapkája mindvégig a fején, ruhája aprómintás otthonka, alatta tisztára mosott háziruha, felette kötényke (Szakács Györgyi remeklése). Lakótelepek büszke angyala, amint tisztes üzletasszonyi életet vizionál a köztisztelet-ben álló hentesmester oldalán az alagsori konyhában, de még képzelgéseit is szüntelenül meg-regulázza. Ascher a jelmeztervezővel groteszkül dús idomúvá rajzolja az életélvező Grete alakját: Szirtes Ági hullámzó, hatalmas keblekkel, rózsaszínűre befáslizott lábbal ringatózik foteljében. Óriásira tömött üleppel nehézkesen vonul, kilónyi rézbizsuval fölcicomázva. Szemén tanárnős szemüveg, haja egy sosem volt dámáét idézően feltupírozva. Visong. Időnként torz, éles fejhangon visít. Cigarettáját eltartva magától, jelentőségteljesen pöfékel. Megjátssza a lestrapált egykori nagy nőt, akinek lábai előtt hevert a világ, s még most is bármikor elérheti, amit akar. Öncsaló hazugságai átlátszó hálóján át jól látszik a kiúttalanul kapkodó öregedő nő céltalan üressége. Szirtes mintha csak a *Mauzóleum* pesti gangjáról sétált volna át az osztrák szerző lakókonyhájába: pazar asszonyisága igazi színészi remeklés.

A harmadik nő, mindkettejük ellenpontja, bigottul vallásos. Csákányi Eszter Mariedljének révülete már-már az aberráció határait súrolja. A sokadszor látott slampos nőalak szerepkörében Csákányi szakszerűen és a figurához illő alázattal adja a vécépucolók angyalát. Tépett, kese haj, fekete magas szárú cipő, ócska mellényke, öregasszonyos szoknya, apácoid lebernyegek. Révülete hisztérikus és színjátszó: az ájtatosság mímelése közben váratlanul kitör, szinte önkívületben csókolgat egy dugóhúzóban fölismert keresztet. Ön- és közveszélyes, s nem csak mert *anélkül* csinálja.

A második rész vége felé Khell Zsolt „kizökkent" tévédoboz-színpadán rémséges horrorvízió elevenedik meg előttünk, a lehető legnyersebb, legnaturálisabb és legvadabb formában. Az éppen fölmagasztosuló s eksztatikus révületében fölemelkedő Mariedlt, aki történetesen morbid élethazugságaikkal szembesítette barátnőit, váratlan, ámde előre jól kiszámított módon a konyhaasztalra dönti a másik két nő. Aztán a gondosan kikészített konyhakéssel komótos szakszerűséggel elkezdik levágni a fejét. Amíg nyeszetelnek, ömlik, spriccel, fröcsköl a vér, majd a levágott fejet felmosóvödörbe csobbantják. Késleltetett lelki horror után gyorsfizikai horror: úgy vélem, Schwab darabjának (s ekként az előadásnak is) ez a legkevésbé motivált jelenetsora.

Aztán az abszurd komédiát csúfondáros énekével körbezsolozsmáló láthatatlan kórus megint a valódi sorstragédiát idézi.

Werner Schwab: Elnöknők (Katona József Színház, Kamra)
Fordította: Szilágyi Mária és Parti Nagy Lajos. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Márta István. *Rendezte:* Ascher Tamás.
Szereplők: Pogány Judit, Szirtes Ági, Csákányi Eszter.
Munkatársak: Budavári Réka, Erőss Tamás, Horváth József, Kádár Attila, Kása Gyula, Merényi Anna, Pető József, Stohl András, Sulyok György, Tiwald György, Tóth Judit, Urovszky László, Ványi Kati, Zana László.

Az Elnöknők (Koncz Zsuzsa felvételei)

V. GILBERT EDIT

OROSZ MEGVÁLTÓK

VENYEGYIKT JEROFEJEV: WALPURGIS-ÉJ

Előzmenyek. 1. A megszokott elbizonytalanítósdi. Az új Jerofejev-darab magyar színpadra viteléről ismerőseimtől értesültem, akik, s ez bizonyosan egy ideig így lesz még, most is zavarba jöttek a keresztnév firtatásakor. Ez most a Viktor vagy a Venyegyikt? Es melyikük - ki? (A kérdésre adandó jó válasz: Venyegyikt már nincs közöttünk. Moszkva-Petuski című regénye méltán volt nagy siker nálunk is, és talán előkerül még műve, hiszen a szóbeszéd tud más, vodkára becserélt munkáiról is. Viktorról egyre többet hallunk, olvasható tőle egy erős novella *Élet a félkegyelművel* címmel a „nemzedéktársait" tömörítő *Se apák, se* fiúk-kötetben, sőt most jelent meg *Az orosz széplány is,* szintén az ő tollából.)

2.A csodálkozás, értetlenkedés stádiuma, privát kényelmi vonatkozással. Hosszú évek óta nem fordult velem elő, hogy nem kellett megküzdenem a jegyért a Katona József Színház előadására. A jegypénztárban mentegetőztek is: itt a jó idő, a főváros elvonul hétvégén a zöldbe... Pedig alig egy hét telt el a bemutató óta, amelyet fokozott várakozás, kellemes izgalom, jó előkészítés előzött meg.

3. A düh stádiuma. S megint a kérdezésé. A kísérőfüzet alulinformáló természete miatt. Akárhogy forgattam, az aktuális darabról a szereposztáson és az idegen nevek, kifejezések feloldásán kívül egyebet nem találtam benne. A *Moszkva*-Petuskival volt minden szeglete tele. Hosszú méltatás *arról a* főhősről, életrajzi adatok a szerzőről a kötet magyar utószavából. Az orosz életműkiadáshoz írt kommentárból is a *regényre* s annak hősére, Venyicskára vonatkozó részeket fordították le. Akik ide beültek, nagy valószínűséggel tudnak a Petuskiról, s ha nem, akkor is a most elénk kerülő műre szeretnének ráhangolódni. Hány jó russzista van e kis országban, nem kérhetett volna fel közülük valakit a színház előzetes elemzésre, ha már a dramaturg nem vállalkozott rá? - nem is beszélve arról, hogy a darab már megjelent magyarul, ezért talán nem csak a szűk szakma ismeri.

4. Ide, az előzményekhez sorolom még az első felvonást (az ötből), amely nem sok jót ígért. Nehéz volt megszokni a stílust, amelyet a színház - elismerem, a szerző intenciói nyomán - prezentált. A deklamáló-kántáló modorban, enyhe fejhangon előadott belépő a szovjet vers- és prózamondás hagyományára emlékeztetett s egyáltalán nem volt színpadszerű. Esetlen állókép: a főszereplőt megszakítani, leállítani akaró, de nem tudó kórházi személyzet és a patetikus-groteszk lírai monológ hosszúra nyúlt, szózuhatagos, kínos fészkelődést kiváltó ügyetlenkedése. Itt kell megjegyeznünk, hogy ismét csak az orosz irodalomban oly gyakori, sőt, közelebbről: Jerofejev másik művében is deklarált „poéma" műfaj jellemzőivel van dolgunk, ezúttal színpadon. A kötött formába át-átcsapó, orvostnővért is elragadó versbeszéd (a kimondott és kimondottan ostorozott ötödfeles jambusok), bár igyekeznek ellenállni neki, erőt vesz szinte mindannyiukon. Kulturális utalásokkal átszőtt költészetük, mint Gurevics gyakran ki is fejti, nem az igazi, mára minden silányabb lett, a népi szólások, mondókák is; talán ezért illeszkednek majd a bolondtársak szövegei, az ő rigmusaik, a népi folklór szüleményei olyan simán a verses háttérbe.

Gurevicset, a költőt tehát betuszkolják a szabályozott világba, ahova egyelőre kissé vonakodva követjük őt.

Túljutva e stációkon azonban egyszerűen nem találok több kifogást. A szünet után tébolyult kavargás, építkezés, hagyományrétegek újszerű egybeállása, többirányú várakozásketltés és döbbenetes, kíméletlenül eltalált, nem várt feloldás következik. A hosszú darab (csaknem három óra) minden percében, minden mozzanatában leköt, szimultán játékok egyidejű követésére hív-ja a tekintetet a nagy térbe. Szó-, mozgás-, gesztusterror a színpadon. Minden egyes bolond alakítója saját figurát hoz, s viszi azt végig következetesen a darab folyamatában. A Katona társulata most is mer csúnya lenni, nyomorultat adni, kivetkőzni. Nem kevés, amit életre hívnak. Elme-beteg részegeket, alkoholista bolondokat alakítanak. A fenti képlet természetesen sokszorosan differenciálandó: kóros alkoholizmus miatt a főszereplőt hozzák be, a többieket nem kifejezetten ez a hajlam juttatja az intézetbe. Nem is *olyan* bolondok, vélekedik róluk a főhős, Gurevics. De nem ez a modell elevenedik meg. Forradalmat akar kirobbantani a főszereplő („Ma éjjel fel fogom robbantani őket."'), olyan elementárisan hat igazságérzetére a hatalmi felállás durva egyértelműsége. A köpködő s ehhez hasonlatos kellemetlenségeket okozó kiszolgáltatottak s az ilyen atrocitásokra másként, mint megtorló injekció- és elektrosokk-dózisokkal reagálni nem tudó és nem is kívánó orvostársadalom közhelyesnek is mondható egyenletét ugyancsak felírja a darab és az előadás. Ez sem válik azonban egyértelműen dominánssá. Szerelmi szál is szövődik: a Gurevicsbe előző itt-tartózkodásai óta szerelmes orvosnő átkötőelem lesz a két világ közt. Neki köszönhetjük, hogy hősünk hozzáférkőzhet a zsongító szerhez, *az* alkoholhoz. *S* a „kővendég", a jogaiból kitaszított exszerető sokszoros sérelméért - elvették szerelmét, megalázták, megtörnék- kíván megfizetni. Vacsorára hívják, de reggelire ér, érne oda a mulatozó társasághoz. Fontos mozzanat, hogy Natalival zajló szerelmi jelenetük tisztaságán folt esik: a főszereplő felhasználja, kihasználja a hozzá való közelséget a nagy erejű, bátorságot adó eszköz megszerzése érdekében. Natali az, akit nem zavarnak Lev jambusai, aki érti utalásait, s aki bulgakovi margaritásan simogatja és vigasztalja: „Ne félj semmitől, Gurevics, minden jóra fordul." Lvovuska, azaz Gurevics, az immáron dühös és profetikus költő oroszlánkirállyá lesz a kórteremben. Leborulnak előtte, alávetik magukat akaratának, végigtekintenek Oroszországon és Európán az ő celebrálásával - itt is, minta *Petuskiban,* komplett világértelmezés történik meg, orosz alkoholos szemszögből. Szláv érzelmesség, messianizmus, sovinizmus, birodalmi allűrök, szlavofilizmus, oblomovizmus, karamazovizmus - bevillan minden egy-egy pillanatra, s a résztvevők nem tudnak dönteni, felhagyjanak-e végleg a sajnálkozással - készek-e a pusztításra. (A mű rendkívül széles irodalmi megalapozottságának és egyben újszerűségének érzékeltetéséhez hadd nevezzem meg a legnyilvánvalóbb áthallások forrásait: Puskin, Gogol, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, Rozanov, Gorkij, Bulgakov, O'Neill, Camus, Szolzsenyicin... S természetesen a *Száll a kakukk fészkére.)*

Lev szolgálja tehát fel az italt, ő készíti fel társait a nagy ütközetre, ő - és az ellenségből harcostársszá szegődött teremfőnök, Prohorov - szolgáltatják ki a szentséget, az áldozati italt az eléjük járulóknak, akiket a varázsszer sajátos, hiszen többszörösen áttételes transzba hoz: kivilágosodnak, megvilágosodnak, másképp látnak, őrületük hangsúlyai áthelyeződnek.

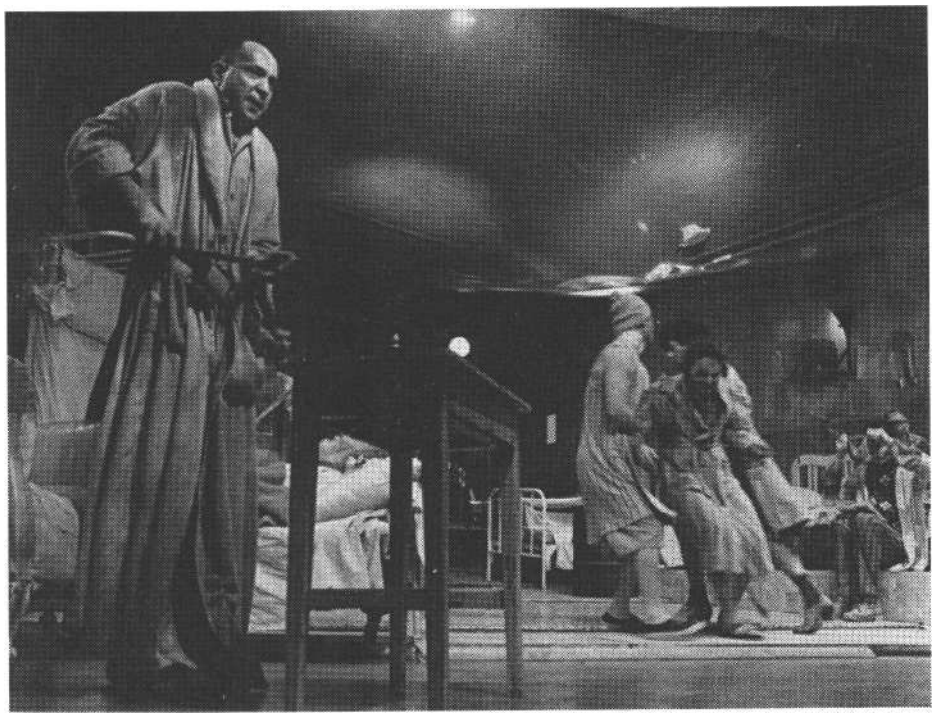
Es még mindig csak a felhasznált rétegek felénél tartunk. Az eddigiekből nem derült ki, hogy Gurevicsünk zsidó. - „Zsidó is, bolond is-

1 Venyegyikt Jerofejev: *Walpurgis-éj avagy a kormányzó léptei.* Nagyvilág 1990/10. Fordította: Baka István.

kettős élvezet" - mondja Tamarocska. - Beférkőzött közénk, idegen test- majd: ami emberünk, a mi megváltónk. *Az ital* transzformál, transzcendál, neki köszönhetően a szoba lakói egyöntetűen elfogadják feljebbvalójuknak, papnak, vezérnek, hősnek. Elébe járulnak és gyónnak, előadják magánszámaikat, életkoncepciójukat, bölcsességeiket - a néhány perces seregszemle, egyéni bemutatkozás idejére a permanensen működő karakterek reflektorfénybe kerülnek, majd abból kipenderülve tovább szólóznak. Az egyre fokozódó becsavarodásig és kimerevedésig. A beálló halálesetek oka egy idő után, a celebrálók által is kimondva, már nem az orvosi túladagolás, hanem eme ellenszer, az alkohol felszívódása. Amely, s ez a felismerés lesz a csúcspont, nem tiszta, hanem metilalkohol volt, annak minden következményével: megvakulással és halállal. (Semmi nem ugyanaz: az orvosoké, ugyanolyan üvegben és színnel, ténylegesen *tiszta* alkohol volt...)

A felkelési-megváltási kísérlet tehát dermedt álló-, illetve fekvőképbe torkollik. A groteszk Krisztus-alteregó, Venyicska a Petuskiból (az el nem ért Petuskiból) utazásának zűrzavaros fordulópontjáig még profitált az alkoholból. Evangéliumi igéket elevenített meg: tanított, gyógyított, megbocsátott, angyalokkal beszélgetett. Jó szellemei egy szint elérése után hagyhatták el, s a nem várt fordulat, a Kreml váratlan megtalálása után éri a kegyetlen, értelmetlen, egy „ju" betűnyi reménnyel megtoldott halál. Lev Gurevics dühös forradalmár, több egymáson csúszó rétegre hágva s azokon egyensúlyozva állítaná helyre a rendet s igazságot, hozna szabadulást. Alkohollal átitatott őrültek élére állva, szerelmében bízva - s őt kihasználva - készül a robbantásra. A nagy bummra. Az igazságtételre. S hoz is pillanatnyi felszabadulást, mókázást, kibontakozást. („Igen, volt egy szándékom: a szétválasztottakat közel hozni egymáshoz, a dühöngőket megszelídíteni... egy kis örömet szerezni nekik... hajnalfényre deríteni ezeknek az életük végéig idezárt lelkeknek az alkonyatát...")

Már jól tudjuk, hol, kikkel teszi ezt. Izzóan tartalmas az is, hogy mikor. Természetesen a Walpurgis-éjen, a hagyományos, nagy, évenkénti boszorkánygyűlésen, azaz április 30-án, a május elsejére virradó éjszakán.[2] Ez az ötlet több



Jelenet az előadásból (elöl Lengyel Ferenc Prohorov szerepében)

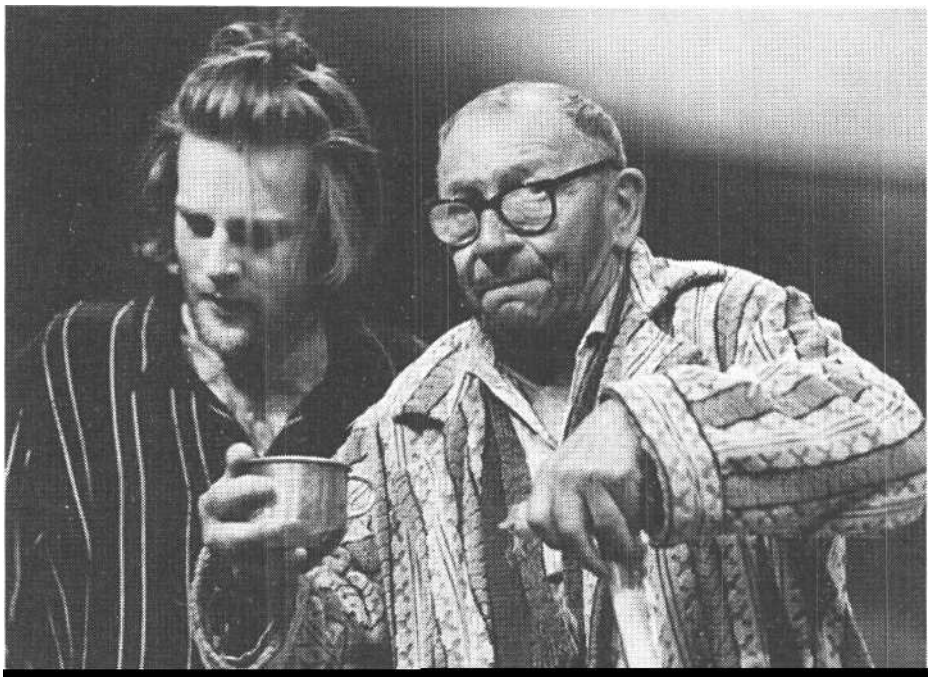
mint telitalálat. Az évkör eme fordulópontjánál gazdagabban terheltebbet nem is lehetett volna találni. A szakrális és a profán együtthatása hozza létre a szovjet Krisztus egyedülálló együtthatóit. Ahogy Venyicska a „másik" műből is baljós, tizenhármasokkal telt időben utazik, s tesz meg ismét rossz ciklusokat, nem tudván termékenyen ismételni, eljutni a forrpontra, a célba, hogy újra visszainduljon, Gurevicsnek az időhöz való viszonya is rendkívül szimbolikus. A nagy átalakulás éjszakáját nem követi más - sem átalakulás, sem feloldás, nincs harc, nem kell összecsapnia a két félnek. Nincs folytatás, mert a kísérlet önmagára mutat vissza, mert a felkelők önmagukat oltották ki. Az ajzószer pusztító, radikálisan gyilkos anyagnak bizonyult. Nem ismételte meg magát a történelem, sem a mítosz. Nem kell letörni a zsidó-proli felkelést. Egyik várakozásunk sem igazolódott be. Nem erősödött fel a szerelmi szál, nem történt meg az összecsapása folyosó másik végében mulatozó hatalmi elittel - ők is az ünnep előkészületeit végzik, ráhangolódva a beköszöntő nagy napra-, nem tudták megakadályozni az ott bontakozó tavaszt; nincs tehát pazar kettős orgia-viadal. A kórterem vészesen elcsendesedik. A nagy machinátor, a vezénylő, a koreográfus, a fekete-fehér áldozat bemutatója elismeri, hogy a vég előtt már rájött, miféle ital is ez, de nem hagyhatta abba, akkor már ki kellett üríteniük fenékig a poharat (tízliteres hasas üveget). Végigcsinálni, kimúlni. S a csendre felfigyelő orvos utolsó s egyetlen mondatával: „Nem volt nektek elég a krematóriumokból?" - az önkiirtó gesztus vadul groteszk voltát nyugtázza a néző is. Nem kell ide ellencsapat, a forrongás jéggé hűti önnön közegét. Az apokalipszis kiirtja saját résztvevőit és folyamatát.

Történelmi analógiák didakszisa helyett újra a megoldás egyszerű sokkhatását konstatáljuk. A rengeteg energia önkioltó erejét. Végpillanat, kimúlás, a rendszer feldobja messiásait, és azok, a probléma megszüntetéseként, maguk vezénylik le ki- és lekapcsolásukat.

A színpadi megoldás jóval hatásosabb, mint az írott. Ott egy oldalon át átkozódnak, káromkodnak, igaz, végső soron tehetetlenségükben, az orvosok. Rugdossák a még élőket, hogy mielőbb múljon már ki belőlük, ha még pislákol valamelyest, az élet. A tomboló, tehát igencsak megszokott levezetési mód, agressziójuk kiélésének szokásos módja nem tett volna rám olyan mély benyomást, mint a fékevesztett berohanás - és ez az egy mondat.

Ha eddig úgy tűnt, hogy a drámát magát s nem az előadást tárgyalom, nyomatékosítom, hogy mindez a színen történik meg, ha kell, híven, ha a szövegkövetés rosszat tenne, redukáltan, változtatva. (S a titokzatos utasítások is meghallgattatnak és jó hatásfokkal valósíttatnak meg.) Belobban fél percre pirosan a félrészeg, kacagó, szerelmét lihegve kereső Natali egyetlen női szereplőjeként (ha kegyetlen, külső ellenpárját, a nagyszerű Tamarákhoz képest végzetesen degradálódott Tamarocskát, a smasszerdurvaságú öreg ápolót nem számítjuk) e férfitobzódásnak,

[2] „A Walpurgis-éj ama gondolatnak a középkori formája, hogy léteznek olyan pillanatok, amikor feltárul a világ és szabad folyást enged a benne rejtőző alvilóginak." (Kerényi Károly: *Az égei ünnep.* Bp., 1995. 12. o.) A sátán, a boszorkányok s egyéb tisztátalan lények „igyekeznek megzavarni a tavasz békés lefolyását, rontást bocsátanak az emberekre *és* a jószágra. ...mágikus boszorkányűző ceremóniákat végeztek: tüzet raktak (amelyeken néha boszorkányokat ábrázoló bábut égettek el)..." *(Mitológiai Enciklopédia,* Bp., 1988. 607.0)



Fekete Ernő (Gurevics) és Kun Vilmos (Vova) (Koncz Zsuzsa felvételei)

s lázasan kereső ritmusára onanizál az öreg, haldokló, csontrészeg bolond.

Az orgia nyelvi oldala egy sajátos, gyönyörű félkegyelmű nyelvezet, melyben a szovjetszlogenek, a kulturális allúziók, a továbbköltések, a viccek hangzó egyvelege kábít el. E halandzsa szerves része a jerofejevi világnak. Kicsavarodnak, bezsonganak az asszociációk, zagyva, profán verziói születnek meg a tradicionális szüzséknek, egybehangzóan az orosz rövidtörténet, anekdotázás műfajával. Szürreális, félig érthető szövegek szólnak ritmikusan s szakadatlanul a színpadon, miközben rángatózva, nyeldekelve, függve-lógva mozognak, gesztikulálnak a szereplők ebben a nyers-naturális-kegyetlen, önkioltó szovjet-orosz bacchanáliában. Együtt forog a színház minden aspektusa: szakadt, puritán a jelmez, ütött-kopott a díszlet, sejtelmes, nyugtalanító, erőteljes a zene, megkoreografált a mozgásvilág. Jól összerendezett, intenzív csapatmunka ez. Elismerés illeti Baka István nagyszerű fordítását s a többségükben még viszonylag ismeretlen szereplőket. Nagy kihívásnak feleltek meg, s nem fáradtak el közben. Gothár Péterről pedig elmondhatjuk, hogy megint csak szerencsés kézzel nyúlt orosz témához.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

HOLT LELKEK A KÓRTEREMBEN

Legalább egy éve nem voltam színházban, így aztán némi kamaszos izgalommal mentem el május 16-án a Katona József Színház előadására. Mikor régebben e lap hasábjain rendszeresen közvetítettem ama hangokat a súgólyukból, alig elviselhető gyötrelmeket éltem át a legkülönbözőbb magyar nézőtereken: unalom, ásítógörcs, szellemi merevség, vértolulásra való kóros hajlam, intolerancia, letörtség, szárnyaszegettség lengte be nap jaimat. Végtelen éjszakának láttam a magyar teátrális mezőt, melyben - a néhány csodálatra méltó kivételtől eltekintve - alig pislákolt a remény csenevész gyertyalángja. Várakozásomat növelte, hogy Venyegyikt Jerofejev (nem tévesztendő össze Viktorral!) régóta, pontosabban a dráma megjelenése óta *(Nagyvilág,* 1990. október; fordította Baka István) egyike a legkedvesebb kortárs íróimnak. A *Walpurgis-éj* elolvasása után azonnal megvettem németül *Moszkva-Petuski* című, egyetlen fennmaradt regényét; 1994-ben aztán magyarul is megjelent Vári Erzsébet remekátültetésében. Számomra mindmáig ez a világirodalom legnagyobb alkoholista regénye. Az alkoholizmus Jerofejev világában nem probléma többé; hogy mindenki részeges, ez további bizonyításra nem szoruló tétel. A szovjet világban az alkoholizmus *condition humaine,* az az irracionális, ha valaki nem iszik. Hogy ez utóbbi hogyan lehetséges, arra még a dráma Gurevicsének kedvenc filozófusa, a nagy René Descartes sem tudna válaszolni. Jerofejev világképe pánalkoholista világkép, antropológiája pánalkoholista, egyedül tán Isten nem iszik, ő viszont hallgat.

Rátérve most már az előadásra, hogy a regényben fellépő Venyicska nyelvén szóljak: megörvendeztem az én szívemben, mikor tíz óra tájban kiléptem a színház kapuján. Megrázó, nyomasztó, apokaliptikus humorú dráma, gyötrelmes élményt okozó előadásban. Siker persze nem lesz, a közönség menekül az ilyesfajta könyörtelen szembesítéstől. (Jellemző, hogy Gothár még a tapsra sem ad lehetőséget: visszás is lenne ünnepelni a dráma véglényeit.) A Katona József Színház csapata magasiskoláját produkálta az ensemble-játéknak, mindenki szívét-lelkét beleadta a közös munkába, talán csak a Natalit játszó Söptei Andrea volt visszafogottabb, fádabb a kelleténél, de az is tény, hogy szerepe némileg kidolgozatlan, az orvosnő szellemi arca némi homályba vész. Ez talán azzal is összefügg, hogy a főhős, Gurevics szemében Natali inkább ideál, mint valóságos ember, alkoholista tudatában a lány mindenekelőtt túleszményített alak, ugyanolyan Magas Hölgy, mint Jerofejev bámulatos regényében a Petuskiban lakó nő, akire Venyicska megváltójaként tekint. Es akiről nem tudni, hogy a „valóságban" létezik-e egyáltalán. Mert nagyon is elképzelhető, hogy pusztán a narrátor gőzös, ám megváltásra ácsingózó gondolatvilágának látomása nemcsak a nő, de az egész regény. A *Walpurgis-éj* most látott előadásának legelején Gurevics egyedül ül egy széken, aztán legördül a függöny, a helyszínt átrendezik, hogy kezdetét vegye a voltaképpeni előadás. Ez Gothár leleménye, nincs benne Jerofejev szövegében, és talán annyit jelent: mindaz, amit látni fogunk, csak Gurevics víziója, hasonlóan a *Moszkva-Petuski* formálásához. Persze amit a kényszerelvonó intézet életéből tapasztalunk, az nyilván a legvéresebb valóság. Ez az elhíresült 6-os számú kórterem szocialista változata. Ama régi, csehovi pokol kedélyes napközi otthonnak tűnik e bolsevik förtelem mellett. Ott még van remény, élnek néminemű eszmények, létezhet valami dialógusféleség is az emberek között. Jerofejevnél monológokra hullik szét minden, egyetlen személy, Gurevics-Jerofejev magánbeszédévé. Ez is oka, hogy a betegek

Söptei Andrea (Natali) és Fekete Ernő (Gurevics)

egyetlen nyelven, Gurevics-Jerofejev nyelvén szólnak; szürrealista, metaforákkal gazdagon átszőtt, látomásos, sátáni humorú, képekben tobzódó, rendkívül stilizált nyelv ez, mely mindig a vers határán jár, és nem véletlen, hogy Gurevics csak nagy ritkán képes elfojtani magában a jambikus drámai beszédet, Puskin és Shakespeare nyelvét. A nyelv védelem a szovjet valóság által megerőszakolt prózai nyelvhasználat ellen. Ugyanakkor mégis ki van szolgáltatva neki. Baka fordítása ragyogóan érzékelteti, hogy a pártzsargon, a szovjet újságnyelv mennyire megfertőzte a dráma szereplőinek nyelvi gondolkodását. Es nemcsak a nyelvet, az életet is, Wittgenstein szellemében, aki szerint ha elképzelünk egy nyelvet, egy életformát is elképzelünk egyben. Ez lehet az alapja, hogy a kórteremben a rémületes humorú Prohorov szobaparancsnok vezetésével állandóan tárgyalásost játszanak: a második felvonás elején Prohorov Visinszkij szónoklatai által ihletett vád beszédet tart egyik betegtársuk fölött. Akinek - mi is a bűne? „Gondolatban és előre kitervelten hazaárulást követett el. Röviden, nem iszik, nem dohányzik." De ez még semmi, hiszen „ez a csirkefogó azt pöntyögte, hogy az általunk fogyasztott élelmiszerek között az alkohol, magas kalóriatartalma ellenére, egészen primitív szerkezetű, és nagyon szegényes a strukturális információtartalma". A rendezés nem hagy kétséget afelől, hogy ezek a parodisztikus tárgyalások nap nap után folynak, ez a kórterem életformája. Es ez a nyelvhasználat és a sziutáció-érzékelés óvja meg Jerofejevet a formálás legnagyobb veszélyétől, a naturalizmustól.

Minden valóságszaga ellenére a *Walpurgis-éj* nem naturalista mű. A dráma nyelve nem lefesti, nem illusztrálja, nem megjeleníti kora valóságát, ő maga ez a nyelv. Es ez a voltaképpen förtelmes nyelv éppen így, az eszelősségig fokozott stilizálás által képes költői magasságokba lendülni. A dramaturgia némiképp operai, a szereplők nagyáriákban beszélnek, van szerelmi kettős, tercettek váltakoznak nagyobb együttesekkel. Jerofejev regénye után a drámában is bebizonyította, hogy van költészete a szovjet nyelvi mocsárnak, van líra az ízléstelenség tébolyában.

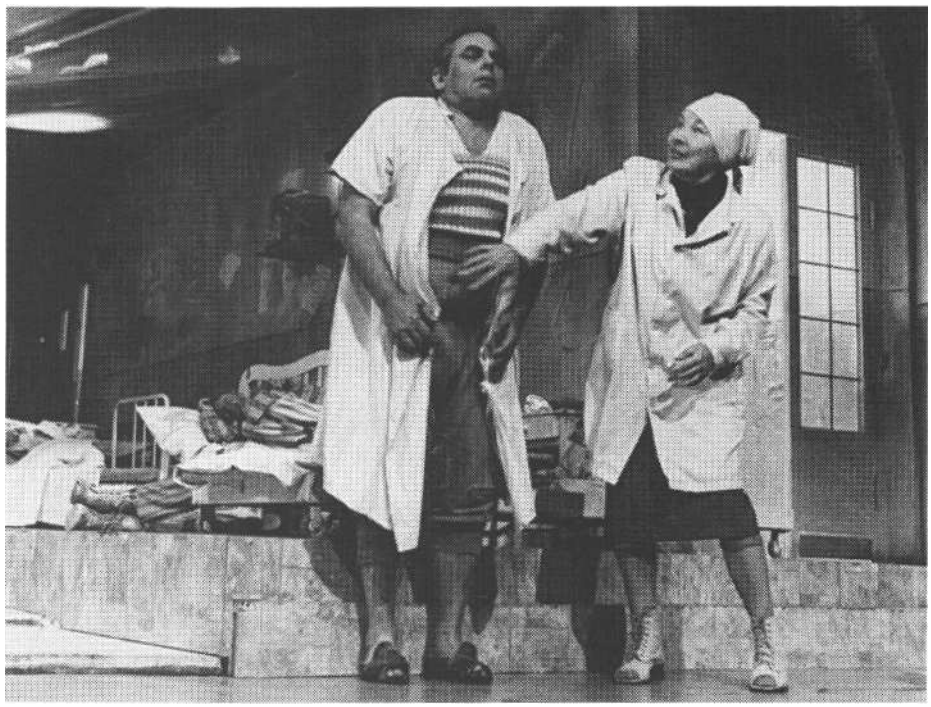
De kiút persze nincs. Gurevics egyetlen lehetősége, hogy tudatosan, egy utolsó, a szó szoros értelmében halálos lerészegedés, egy végső vedelés megszervezésével sorra legyilkolja szobatársait, akik e végső alkoholmámorban bizonyára boldogan fogadják végüket. Kétségbeejtő tapasztalat: Gurevics, ez a tökéletesen lezüllött, kétes egzisztencia lehet a Megváltó ebben a meg-váltás gondolatától már mindörökre elszokott környezetben.

Az előadás után elsétáltam újabb törzshelyemre, a Mérleg vendéglőbe. A legnagyobb erőfeszítésembe került, hogy calvados helyett csak egy ásványvizet rendeljek. Van hát nevelő hatása a szocialista realizmus paródiája jegyében fogant művek-nek, mert immár tudtam, „mit is jelent a magasabb rendű igazságosság birodalmában élni".

Venyegyikt Jerofejev: Walpurgis-éj avagy a kővendég léptei (Katona József Színház, Budapest)

Fordította: Baka István. *Jelmez:* Berzsenyi Krisztina m. *v. Díszlet:* Szabolcs János m. v., Gothár Péter. *Zene:* Selmeczi György. *Rendezte:* Gothár Péter.

Szereplők: Végvári Tamás, Söptei Andrea, Kiss Eszter, Olsavszky Éva, Szabó Győző, Fekete Ernő, Lengyel Ferenc, Molnár László, Kun Vilmos, Dévai Balázs, Hollósi Frigyes, Rajkai Zoltán, Varga Zoltán, Hevér Gábor f. h., Garay József, Stohl András.



Hollósi Frigyes (Vitya) és Olsavszky Éva (Tamarocska) (Koncz Zsuzsa felvételei)

EGYEDÜL A SZÍNPADON

MONOJÁTÉKOK

Tardy Kasparja

Valószínűleg jobban jár Tardy Balázs, ha ezt a harminc esztendeje keletkezett *beszédkínvallatást* - finomabban és műfajosabban szólva: *beszédjátékot* - saját képességeiben erősebben bízva csupán elmondja, nem pedig szcenikusan megjeleníti a Merlin Színház kistermének falai között. A monodrámaként fölvállalt Handke-színmű így alighanem koncentráltabb szellemi attak-ként érhette volna a próbahelyiségben (az ország tán legstúdióbb stúdiójában) gyülekezőket.

A jelenlegi forma csak előadásszerű, de nem koherens színielőadás. Az Eörsi István fordította (nyesegetett, változtatott) szöveget tolmácsolva Tardy nagyon magára maradt. Szembetűnő rendező nélküli árválkodása. A színlap szerint seregnyien segítettek neki - Selmeczi György nyilván a zene összeállításában, Jordán Tamás bizonyára konzultánsként -, ám ettől még nem sikerült kivetítenie, játékegésszé tennie a darabról dédelgetett látomását. A díszletszerűség csak tendenciózusan, didaktikusan egybehordott tárgyhalmaz. Mi működik a legfunkcionálisabban? Némi kiegészítéssel az a szekrénysor, amely egyébként is a bútorzat része. Más tárgyak - például egy hintaló - mind csupán egy-egy illusztratív mozzanathoz kellenek: *lejátszanak,* aztán maguk is csak bámulják az ötven percnyi eseménysort.

Ennek az egyszerre naturális és jelképes színi történésnek a leghatásosabb pillanata az, amikor Kaspar egy iskolai táblán (a háta fölé, mögé nyúlva) krétával körülrajzolja magát. Ez Peter Handke Kasparjának fő gondolata: miként próbálja a szocializált életet tanuló, a társadalmi beilleszkedéssel kísérletező ember kihasítani magát a világból - s ezzel belevésni magát, csak magát a világba. Tardyt végig ez a törekvés és felelősség vezérli - kár, hogy önmagát nemigen tudta rendezőként instruálni, így folyvást csak elhagyogatja kellékeit, és ugrabugrál a nézőtérrel egyenlő méretű játéktér egyik szeletéről, egyik tárgyegyütteséről a másikra. E szökdécselés különben illik a *Kaspar* modelljéhez, az 1828-ban Nürnbergben föltűnt tizenhat éves „vademberhez", az elhíresült Caspar Hauserhez.

A nyelvvel, a komrnunikációval hadilábon álló Caspar egy - önmagában abszurd - mondatot hajtogatott csökönyösen: „Szeretnék olyan lovas lenni, mint az apám." A róla mintázott Kaspar is először a hangok összeforrasztását, a beszédet (azaz egyetlen lehetséges társadalmi önmagát) tanulja. Tardy a jól tagolt, fizikailag is kínzó makogással, a keserves-boldog-groteszk sikerrel már kezdetben megnyeri magának - és a nyelvileg orientált ideologikus absztrakció színpadon kényes ügyének - a publikumot. Valamennyi későbbi beszédmódja - a tudálékos világismerőé, az önmagát nyugtatgató kétségbeesetté, a pityókás bohócé - visszavezethető az artikuláció kezdeteihez, a grammatikailag és hangtanilag véres önszüléshez.

A magyarországi bemutatón - Pécsett 1987-ben - Bánky Gábor fehér ravatal abszurdoid élőhalottjának játszotta a minden kimondással csak egy érvénytelen sztereotípiát teremtő hőst (akit négy sugalmazó vitt bele a csapdákba). Tardynál Kasparra Caspar hatott: a kamasz az alapfigura. A színész már sokszor igazolta képességeit tagbaszakadt balekok, katonás hiszékenyek, javíthatatlan ámuldozók megformálásával. A szívének nagyon kedves szerepben ezt a sort gyarapítja. Hangsúlyozásának bizonytalanságai, mutáló elcsúszásai, dikciójának némi monotonsága éppenséggel nem ártanak a beszédjáték címszereplőjének: a soha felnőni nem tudó embernek. A kamasz szinte észrevétlenül változik át magányossá: kisproletár vagy kisértelmiségi válik belőle, kielégületlenségét, otthontalanságát lehetőleg elhazudó lény. Olyan, akinek semmi nem sikerül - s *ezért soha* nem fogynak el kíváncsiság és kivagyiság táplálta paradox energiái. A díszlet mint kelléktár, lomtár, világszemétdomb nyeri el értelmét,

Tardy koncepciója és erőfeszítése, tehetsége és eredménye becsesebb annál, semhogy tíz-tizenkét előadás után beduguljon a *Kaspar.* Szerintem a mozgáskombinációkat kissé redukálva és stilizálva, pusztán két-három szuggesztíven jelképes kelléket - és ama táblát - megtartva a hagyományos monodráma keretei közt találhatná meg ideális alakját a mű. Evvel már úgy járhatná Tardy Balázs az országot, ahogy hőse rója a világot: hátán háza, kebelén kenyere.

Tarján Tamás

Tardy Balázs (Szilágyi Lenke felvétele)

Mácsai Örkényt mesél

Nem tudom, miért: Örkény István alá újra meg újra „visszacsúszik" az idő. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy máskor meg kicsúszik alóla - persze mégiscsak ezt mondom tétován -, de ezt leginkább abból venni-vehetni észre, hogy egy-szer csak ismét Örkénnyel lehet a legjobban megfogalmazni egy-egy helyzetet, érzést. Például a mai sikersztorik lényegét, melyek igen emlékeztetnek a temető kapujában landoló, paradicsomban tapicskoló pilóta történetére.

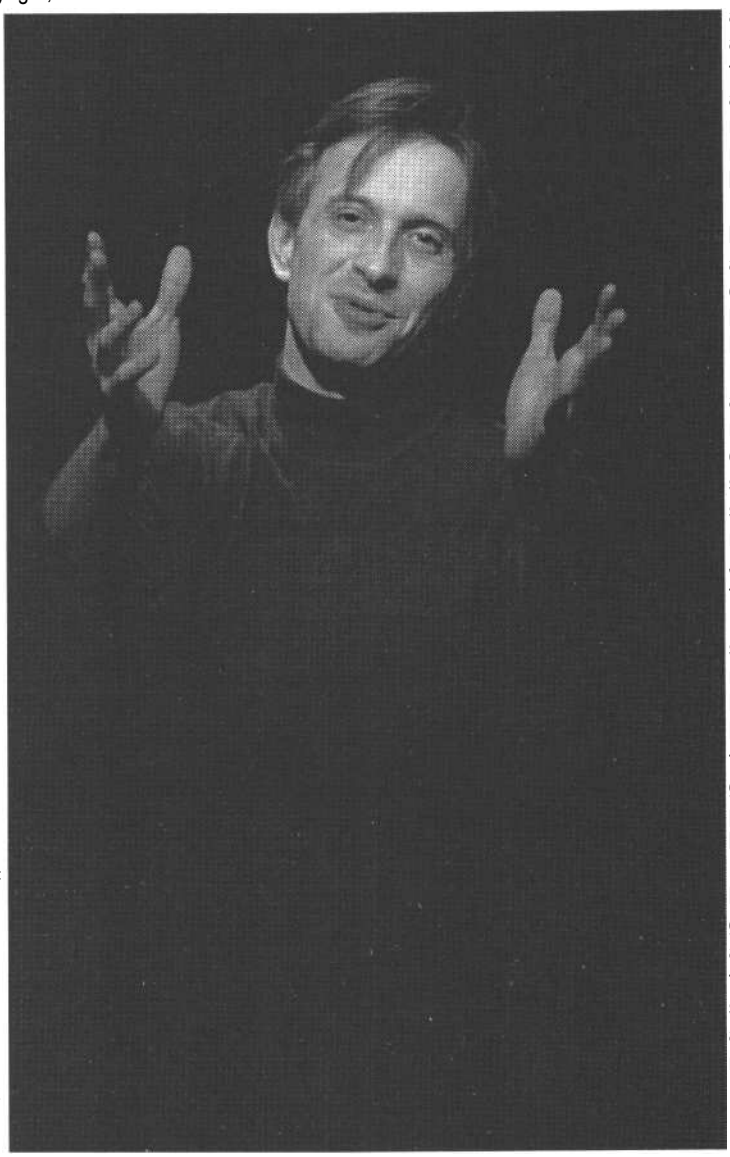
Ebben persze része lehet annak is, hogy Örkény sosem „klasszicizálódott". Legalábbis abban az értelemben nem, ahogy például Illyés vagy Németh László szinte még életében. Örkényhez tiszteletlenül közvetlen a viszonya minden olvasó, színházba járó embernek; Örkény a műveiben ugyanolyan, mint a leveleiben, mondhatnánk: Örkény maga a legörkényibb figura minden Bokorok, Tóték közül.

Mácsai Pál egy eddig megíratlan Örkény-monodrámát mutat be a Komédium kicsi színháztermé-ben, és ez a monodráma magáról Örkényről szól, *ő nem* írta meg, „csak" élte. Övé háta szöveg, „Pista mesél" (mikor is mernénk „gyuszizni" Illyést?!), egy bő, kétszer egyórás „egypercesben" az életét meséli el.

Illetve Mácsai Pál meséli el - ő is állította össze, Radnóti Zsuzsa segítségével, szinte mondaton-ként. Alighanem minden Örkényírást el kellett olvasni ennek az új-nak a „megírásához" - még azokat is, amelyek csak később, mostanában jelentek meg az *Egyperces levelek* című könyvheti kötetben. Össze kellett rakni - mint valami mozaikot - egy embert, egy sorsot, egy életet, aki és amely össze-hangzik egy terjedelmes, szerte-ágazó, sokrétegű és mégis demonstratívan homogén élet-művel.

Es ez az összerakás, ennek az előadásnak az alapja kitűnően sikerült. Nemcsak azért, mert a kronológia sima, nagyobb „lyukak" nélküli, hanem azért is, mert a szinte mondatonkénti ollózások stilárisan is egymáshoz simulnak, a történetnek íve keletkezik, ritmusa, sodrása van, és az ismert-közismert részletek úgy tapadnak a kevésbé ismertekhez vagy a teljesen ismeretlenekhez, hogy nem ugranak ki az „illesztések". Ez eddig formai kérdés.

Az azonban már tartalmi, hogy a hol történelmi, hol „sima" hétköznapok sodrában álló-úszó hős leginkább dramaturgiai értelemben hős. Karakterét tekintve kisemberszerű alak, akiben gyarlóság és bátorság, alku és konokság keveredik. Hihető és hiteles. És mert a mesében közelmúltunk története és ismerős figurája is megképződik, a kettős lezártság - a halál és a korszakhatár - révén tisztul és erősödik a drámai feszültség.



Mácsai Pál (Kissimon István felvétele)

Mácsai Pál közismerten intellektuális típusúhajlamú színészeink közé tartozik; a klisének van értelme, ha értéke önmagában nincs is. Intellektusának fajtája azonban az első, felületes „blikkre" éppen hogy nem Örkényé, nem örkényi. (Inkább, ha tippelni kell, babitsi, kosztolányis.) Az az érzelmes irónia, amely Örkény műveinek nagy részében oly jellemző, Mácsait inkább külön jellemzi: külön az irónia, külön az érzelmesség.

Itt lép előtérbe a színészet, a szakmai tudás, mint az előadás sikerének másik fő záloga. Az, hogy bár meglehet, Mácsai személyisége nem közeli rokona az Örkényének, el tudja játszani, mégpedig nem a közeli rokonságot, hanem azt a másikat magát. Ennek a játéknak, a színészetnek, a szakmába való átlépésnek a fázisai tisztán láthatók, nyomon is követhetők az előadás kezdetén: előbb Mácsai Pál mondja Örkény István szövegét, majd a színész, és akkor már valóban „Pista mesél".

Kis kitérő, bár talán nem felesleges: Bálint András Babits-estjében az író és a színész találkozásának egy másik alaptípusát láthattuk-hallhattuk. A feltűnően színházi környezetben fel sem merült, hogy Bálint eljátszaná Babits Mihályt; nem a személyiséghez, hanem a művekhez keresett és talált kulcsot, ehhez persze fel-használt mindent, a személyiséget, a műveket, a színházi környezetet, kelléketet, mintha kapaszkodni akarna beléjük. Jól is tette, hogy a megvalósításnak teátrális atmoszférát adott.

Mácsai körül a színpadon semmi sincsen. (Néhány néző, ha máshová már nem férnek.) Ül egy karosszékben, néha feláll, lép egyet-kettőt. Kollokviális, társalgási, mi több, társasági modorban mesél, gondosan ügyelve arra, hogy a pátoszt, mely Örkényhez talán a legkevésbé illik, messziről elkerülje. Hangsúlyt, nyomatékot csak kissé hosszabb hallgatással, egy-egy gesztussal, mimikával ad - ahogyan akkor tenné, ha valóban társaságban, rögtönözve születnének a mondatok. Mácsai Pál alázattal végez-te és végzi ezt a nem mindennapi feladatot: Örkény élettörténetének Örkény szellemében történő „színháziasítását". Akik ott voltak, előbb feszülten, majd hátradőlve, kényelmesen hallgatták történetét. Melynek végén ott lapult a kicsit önironikus, kicsit feszélyezett, kicsit pironkodva-tétován komponált ósdi színházi relikvia: a katarzis.

Csáki Judit

Kézdy-Karinthy

Előttem egy műsorfüzet: Fiatal előadóművészek fesztiválja - Egyetemi Színpad - 1971. október 1-13. Tizenketten léptek pódiumra: Bűrös Gyöngyi, Margitai Ági, Márai Enikő, Sólyom Katalin, Bálint András, Fodor Tamás, Madaras József, Markaly Gábor, Ujlaky Károly, Vallai Péter és - Kézdy György.

Divatja volt akkora szerkesztett műsoroknak, a verselőadásoknak. Mint mindig, ha nem lehet egyenesen szólni mindarról, ami fáj, ami bántja az embert, akkor is igény volt a szép és igaz szóra. Ezt érezték meg azok az amatőr csoportok, amelyek irodalmi színpadi, lírai oratóriumi formában szólaltatták meg a költői összeállításokat, meg azok az előadóművészek, akik hivatásul választották vagy „csupán" színészi működésük szerves részének tekintették a költészet népszerűsítését, szolgálatát.

De nemcsak a képes beszédre volt szükségük fiataloknak és idősebbeknek, hanem azokra a személyiségekre is, akik hitelesen tudták közvetíteni a költők gondolatait, akik a versek, prózák és dokumentumanyagok egymásra vonatkoztatásával továbbgondolandó, új összefüggéseket voltak képesek sugallni. Ilyen személyiség volt Mensáros László, aki 1967-ben *A XX. század* című estjével iskolát teremtett, s ilyen Latinovits Zoltán, aki 1969-ben - Mezei Máriával és Cserhalmi Annával - mutatta be *Izgága Jézusok* című Ady-József Attila-Nagy László-műsorát. S ugyanebben az időben léptek közönség elé azok a fiatalok, akik aztán 1971-ben huszadik századi - főleg a kortársaik, a szintén fiatal - költők és írók szavaival egy generáció életérzését is kifejezve közösen szóltak magukról, a világról.

Ezen a körön kívül szinte minden antologikus műsorban szerepelt Karinthy Frigyes valamelyik írása. Akkor fedeztük fel Karinthyt, a gondolkodót meg az abszurd előfutárát (az abszurdot is akkor kezdtük megismerni!). Az Egyetemi Szín-pad egyik legnagyobb sikere 1966-ban épp az a Karinthy-est volt, amelyben a klasszikussá vált humoreszkek, jelenetek, paródiák mellett, azokat ellenpontozva hangzottak el az író versei és filozofikus írásai. Máig élő élményem a *Cirkusz* Hetényi Pál szuggesztív előadásában.

Ilyen előzmények után és körülmények között szerkesztette meg s adta elő Kézdy György, a pécsi színház színésze a maga egyszemélyes Karinthy-estjét. Nem akármilyen válogatás volt: *Cirkusz, Mese a hároméves kisfiúnak, Barabbás, Naplójegyzetek, Szép, Pitypang, Festék, A rossz tanuló felel, A jó tanuló felel, Noteszlapok, Találkozás egy fiatalemberrel, Ki kérdezett?* Lírai skicc, groteszk karcolat, humoreszk, vallomásos kisnovella, filozófiai-etikai példázat... A *Cirkusz* adta meg az est alaphangját, majd a műsor első fele inkább elegyes, a második kifejezetten tematikus szerkesztésű lett. *A Barabbás* szövegének, gondolatainak súlyosságát a többi szám játékossága ellenpontozta, míg *A rossz tanuló* feleltől *a Ki kérdezett!-ig* egy identitáskeresés latens története rajzolódott ki.

Kézdy György 1971-ben és 1996-ban (Ikládi László és Szilágyi Lenke felvétele)

Kézdy György másfél órára Karinthyvá változott. Nem a nagy író szerepét játszotta, hanem azonosult vele; a szerző gondolatai, indulatai, érzései a sajátjaivá váltak. Mintha Kézdy pörölt volna a világgal s nem Karinthy. Iróniája, száraz humora, színészkedéstől mentes, intellektuális szövegmondása, rekedtes hangja, mosolygósan szúrós és szigorúan derűs tekintete, szemérmesen rejtőzködő lénye tökéletesen fedte azt a képet, amely a szövegek alapján Karinthyról kirajzolódott. Az ő Cirkusz-interpretálása méltán került emlékeimben a Hetényié mellé. A *Barabbás* és a *Ki kérdezett?* sok év után is hátborzongató emlék, az egyik hideg racionalitásával, a másik izzó szenvedélyességével hatott. A legemlékezetesebb a *Találkozás* volt, amelyben a fiatalember hetyke számonkérése nem csupán az író és énje közötti viszonyt fejezte ki, hanem Kézdy generációjának a hatalommal, az őket körülvevő világgal szembeni ellentmondásos attitűdjét is.

Az összeállítást Kézdy György ebben a szezonban ismét bemutatta: a Merlin Színház és a veszprémi Petőfi Színház közös produkciójaként látható. A színész - csakúgy, mint negyedszázada - eszköztelenül, minden kellék és díszlet nélkül kiáll a hallgatóság elé, s beszélni kezd. Mesél. A hangja szelíd és játékos. Időnként megkeményedik, vagy gunyoros, kétség-beesett, ellágyuló lesz. A sokat megélt ember keserűsége és bölcsessége szövi át a szöveget, amit azonban mindig ellenpontoz a színész alapvető játékossága. Ahogy a *Tanár úr kérem* két epizódját elmondja, az mindezen mozzanatok ötvözete.

Ma mára Találkozásban nem annyira a fiatalembernek van igaza, mint inkább az írónak. Kézdynél ezúttal is megszületik a számonkérés gesztusa, csak kicsit megértőbb lett azzal szemben, aki álmait ugyan nem adta fel, csak hát a körülmények, az élet... Mégsem ez a végkicsengése az estnek, hiszen a *Ki kérdezett?* változatlanul a huszonöt évvel ezelőtti indulattal szól, szinte tarkón vág, ma is elszorul tőle a szívünk, összeszorul a gyomrunk. Lélekben felkavarva, mégis valami megmagyarázhatatlan derűvel távozunk.

Kézdy György negyedszázada abban a bizonyos műsorfüzetben ezt írta: „Ha egyszer találkozom a Fiatalemberrel, aki számon kéri tőlem a teljesítendőket- nyugodtan szeretnék a szemébe nézni." Teheti.

Nánay István

MÁROK TAMÁS

SORSSZERŰ HANGOK NÉLKÜL

OPERABEMUTATÓK

Mi sem bizonyítja jobban az opera műfaj újabb föllendülését, mint hogy igen megnőtt az operarendezők száma. Régebben az Állami Operaház Erkelestől jól elvolt két-három rendezővel, s akadttovábbi két-három, akit nagy néha beengedtek a „szentély-be". Vidéki operaházaink évtizedekig egyetlen saját rendezőre voltak berendezkedve. Ehhez képest az utóbbi években hallatlanul megnőtt a kínálat, mind az Operaházon belül, mind azon kívül.

Ezzel párhuzamosan került előtérbe az utóbbi évtizedekben az opera színházi jellege. Persze a műfaj legjobbjai mindig is igyekeztek az operaszínpadon élő, valódi színházat csinálni. A közelmúltban megnézhettem néhány videofelvételt az ötvenes-hatvanas évek előadásáról , s elképedve láttam, mennyire korszerűnek tűnnek ma is az akkori nagyok. Mario del Monaco például 1961-ben, tehát harmincöt évvel ezelőtt úgy *játszotta* a *Bajazzók* Canióját, hogy a felvétel készülhetett volna akár tegnap is. (Persze abból, *ahogy éneke/te,* nyilvánvaló, hogy nem tegnap készült. Ma nincsenek ilyen énekesek, ilyen hangok.) Renata Tebaldival és Franco Corellivel is hasonló a helyzet *A végzet* hatalmában, amelyet 1958-ban rögzítettek. Nem mondom, a díszleteket nehezen tudnám elképzelni mai színpadon, néhány jelmez felett is eljárt az idő, de a művészi jelenlét s az alakítások teljes mértékig korszerűek.

A változás tehát annyiból áll, hogy az „ágáló csodák" helyét jó hangú, képzett, intelligens színészek foglalták el az operaszínpadon. Ezzel a képlettel már csak azért sem megyünk semmire, mert ellentmond az operai szerep és alakítás lényegének, amely így hangzik: *a hang-a jellem.* Kivételesen nagy hangok és művészek esetében pedig az állítás így módosul: *a hang* - a sors. Ebben a műfajban ugyanis az emberi hang nem puszta eszköz, hanem a jellem szubsztanciája. Bejön valaki a színre, és azáltal van jelen, hogy énekel. Egyéniségét, korát, darabbéli funkcióját is alapvetően a hangja határozza meg. A sorsszerű hangokból azonban nemcsak ezek a tulajdonságok következnek, hanem egész élettörténet is kirajzolódik. Ha meghallom az ifjú Carreras édes-bús tenorját, nyomban úgy érzem, ezt az embert valami nagy baj fogja érni.

A magyar operajátszás történetében mindig megszólaltak „sorsszerű hangok". Igen sok olyan énekesünk volt, akinek hangszépsége, énektechnikája ugyan nem érte el a világszínvonalat, ám lehengerlő egyéniségükkel s főképp sorsszerű hangjukkal aranykorszakot hoztak a magyar operajátszás történetében; ilyenek voltak például az ötvenes években Losonczy György, Takács Paula, Delly Rózsi, Joviczky József, Laczó István, Fodor János és mások. (Svéd Sándor és Székely Mihály kivételek, ők hangfenoménok voltak, s ez világhírt hozott számukra, ráadásul Svéd minden idők egyik legjobb technikájú és legsokoldalúbb énekese is volt. Van erre a típusra egy rendkívül kifejező szó: *operabölény.* Őserejű, kipusztulóban lévő faj.)

Manapság két közhelyszámba menő panasz tér vissza újból meg újból: egyfelől vokális hanyatlásról, másfelől a nagy egyéniségek apályáról, személyiségvesztésről beszélnek. Az Operában a probléma mélyebb gyökerű. Egyéniségek azért vannak, akad néhány jó hang is: a gondot még csak nem is az okozza, hogy e két adottság ritkán találkozik. A leglényegesebb változás, hogy eltűntek a sorsszerű, végzetesen nagy hangok. Ha Svéd Sándor kijelentette magáról, hogy ő az etióp király, ott senkinek nem lehetett több kérdése. Vagy milyen mélységes megalázottsággal énekelte ugyancsak az Aidában Takács Paula: „Apám, soha nem voltam szolga!" Hangütéséből mindenki számára egyértelmű volt, hogy király-lánnyal van dolga.

Az efféle mondatokkal ma nagy baj van. Nincs, aki meggyőzően el tudná énekelni, „oda tudná tenni" őket. Persze a mondatok elhangzanak, ám számtalan kérdést hagynak maguk után: ki ez? milyen király? honnan jött? Az úgynevezett rendezői színházra főképp azért támadt igény az operában, mert kivesztek az önmagukban hiteles egyéniségek és hangok. Valamit ki kellett találni ennek a személyiségre épülő műfajnak az életben tartására: jött háta koncepció.

Az operai színjátszás az elmúlt ötven esztendőben alig fejlődött. A változás abban áll, hogy az előadások kerete egységesebb és átgondoltabb lett. A sorsszerűséget már nem az egyes művészek hordozzák, hanem a produkció egészének színpadi megformálása, vonalvezetése. Ez nem jelenti azt, hogy az énekes nem fontos többé, csak azt, hogy már nem ő az előadás centruma. Nem köré épül a koncepció, hanem annál nagyobb hatású az előadás, minél tökéletesebben valósítja meg az énekes a koncepciót.

Hármaskép az Operaházban

Talán ennek a fölismerésnek is része volt abban, hogy a nyolcvanas évek elején Vámos László zenésszínház-rendezői osztályt indított a Színművészeti Főiskolán. Amikor az Operában főrendező lett, az az ötlete támadt, hogy egykori osztályának három tagjával megrendezteti Puccini *Triptichonjának* három darabját. Az ötlet érdekesnek tűnt, de nem vált elementárissá. Jó tíz évvel korábban az lehetett volna, ha az illetők vizsgafeladatként vagy épp a vizsga után kapják ezt a lehetőséget. (Vizsgaként meg is kapták: Tímár Béla *A* köpennyel, Kalmár Péter pedig a Schicchivel diplomázott.) Az Opera akkori vezetőiben azonban nem volt elég merészség vagy hajlandóság efféle vállalkozáshoz.

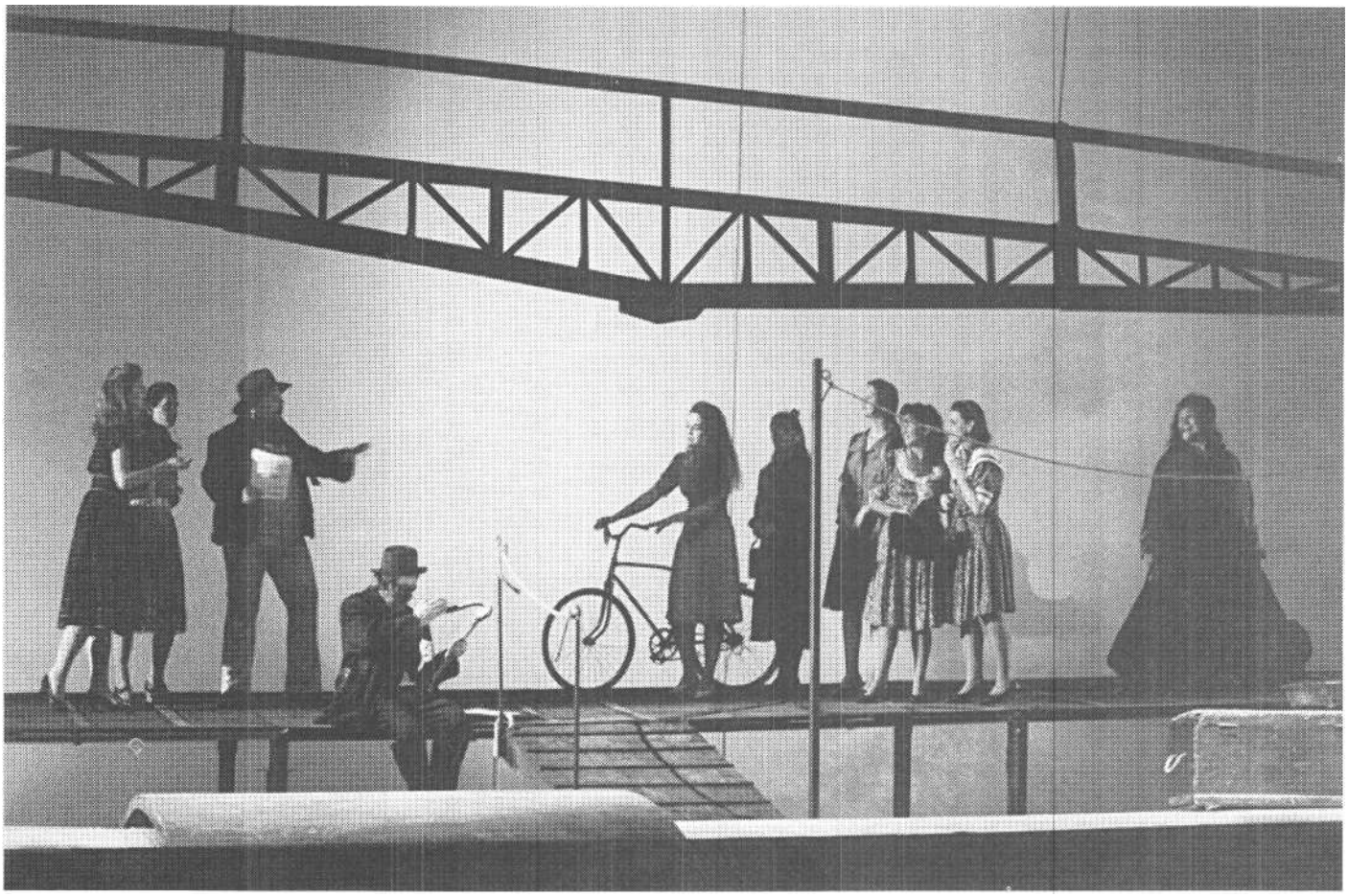
Azóta történt egy s más. Tímár Béla meghalt. Kalmár Péter szinte pályaelhagyó lett, Galgóczy Judit mögött miskolci főrendezőség, a szegedi operatagozat művészeti vezetése s tucatnyi sikeres rendezés áll, Nagy Viktornak pedig még az Állami Operaház főrendezői pozíciójában is volt szerencséje megbukni. Szóval ez már nem az az ifjú csapat, amely az „Ide nekem az oroszlánt is!" lendületével vág bele egy ilyen feladatba.

A kész előadások felől nézve az ötlet se nem rossz, se nem jó. Mindhárom produkció elfogadható, jellegzetes. Am egymás mellett nem hordoznak külön tartalmat, egymás tükrében nincs egyedi fénytörésük. Nem rímelnek egymásra, nem is feleselnek, igaz, nem is ütik egymást.

Puccini *Triptichonja* több szempontból is problematikus alkotás. A hármaskép darabjai egymástól független művek. Csak hangulatilag egészítik ki egymást, ez helyezi őket egymás mellé, egyébként sem szerkezetileg, sem stilárisan, sem más szempontból nemigen lehet bennük párhuzamot vagy ellenpontot találni. Kis túlzással: semmi közük egymáshoz. Számtalanszor hagyják el a három darab közül az egyiket, vagy párosítják más darabokkal. Az Operaház legutóbbi *Gianni* Schicchi-bemutatóját Donizetti *Csengőével* együtt adták. (Nota bene: a *Csengő* volt Galgóczy első és sokáig egyetlen operai rendezése.) Utoljára valamikor a nyolcvanas évek elején ment együtt a három Puccini-darab.

Ráadásul föltűnő a színvonalbeli különbség is.

Az Angelica nővért szokták legtöbbször elhagyni, mondván: unalmas, meg túl sok énekesnő kell hozzá. A Magyar Állami Operaház viszont mindig jól állt karakteres énekesnők dol-



A köpeny színpadképe

gában, úgyhogy az *Angelica* számos kisebb-nagyobb szerepét többnyire jól ki lehetett osztani, és egy repertoárszínházban a foglalkoztatottság sem utolsó szempont. *A köpeny* túl sötét, túl véres és nem is elég jó opera. Csak a *Schicchit* dicséri mindenki egyöntetűen. Már csak azért sem szerencsés három különböző rendezőt választani a *Triptichon* színre állításához, mert már a rajtnál egyenlőtlen a verseny: adott egy remekmű és két kevésbé sikerült darab. Márpedig az összehasonlítás óhatatlanul fölmerül, különösen, hogy egykori osztálytársakról van szó.

A három produkció nem törekszik semmiféle összefüggésre, mindegyik önmagával van elfoglalva. Még a stílusuk is különböző. Nagy Viktor *A köpenyt* naturalista színdarabnak fogta föl. Horesnyi Balázzsal kietlen, vastraverzes külvárosi folyópartot terveztetett. *A köpeny* amúgy is szinte reménytelen díszlettervezői feladatot jelent, a kötelező bárka olyannyira megköti a hely-színt, olyannyira betölti a színpad leghasznosabb részét. Horesnyi azért megpróbált valamit tenni. A rendezői jobbon csigaállvány található, de soha nem húznak föl rajta semmit, ezért fölösleges. A balon is van valami, amit tán kormánykeréknek szántak, de inkább gigantikus varrógépre emlékeztet. Marcel rendre emellé roskad le kínzó fájdalommal, s a nézőben önkéntelen hasonlat születik: olyan magányos, mint egy elhagyott varrógép.

A játékvezetés értelmes, de a darab láthatóan nem ragadta meg a rendező fantáziáját. Leginkább a zsánerfigurák élnek: Szarka néni, Vakond vagy az utcai szerelmespár. A férfi-nő kapcsolatot Puccini legalább három korosztályban próbálta bemutatni. Az előadás ezzel nem kezd semmit, nem helyezi el az utcai szerelmesek és az öreg házaspár koordinátarendszerében Georgette-et és a két férfit. Pedig a néző elmeditálhatna azon, hogyan lesz Georgette-ből Szarka néni, vagy hogy Henrira a részeges Csuka sorsa várna, vagy épp ellenkezőleg: egykor ő is bárkatulajdonos lenne, mint Marcel. A töprengésre bőven lenne idő, hiszen a cselekmény olyan vontatottan halad, mint egy hosszú, megrakott uszály a folyón fölfelé. Nagy Viktor a darabot komor alaphangban, félsötét színpadon indítja, s ebben meg is marad végig. Még azt a kevés világosabb tónust se mutatja meg, amit Puccini azért elhelyezett ellenpontként a partitúrában. Bejön, akinek be kell jönnie, kimegy, akinek távoznia kell, és kész. Így aztán A *köpeny* menthetetlenül unalmas, ingerszegény előadássá válik.

Ebben a szereposztás is ludas. Ami az emberi sorsokból egyáltalán nincs vagy sematikusan van megkomponálva, azt fajsúlyos művészeknek a hangok eléneklésén túl is érzékeltetniük kellene. Gurbán János vérbeli anti-Marcel. Képességei kifejezetten ellentétesek a szerep kívánalmaival. Markáns, öreg arcra volna szükség, Gurbáné pedig reménytelenül joviális, kerekded. Kevés igazi énekelnivalója akad, viszont folyton jelen kell lennie a színpadon. Hangsúlyosan, téveszthetetlenül. Gurbán viszont, amint elhallgat vagy leül, mintha ott se lenne. Leroskad a gigantikus varrógép mellé, és eltűnik. Marcelé a darab egyetlen igazi „nótája", voltaképpen minden az ő nagyáriáját készíti elő, amit Gurbán hangilag jól meg is old, de lelkileg és színészileg nem old meg semmit. Talán az sem véletlen, hogy az áriát záró hatalmas felső gé is alig szólalt meg. (Az ide való elsőprő gét Sólyom-Nagy Sándor fújta meg jó másfél órával később a *Schicchi-ária* végén.) Mindig elszomorít, amikor ennek a jó hangú baritonistának végletes érzelmeket, tragikus sorsokat kellene ábrázolnia, holott adottságai effélére egyáltalán nem predesztinálják. De Gurbán

sorra énekli a nagy hősbariton szerepeket, Wotantól a Hollandin keresztül egészen Rigolettóig. Nagy az ínség. (Kár, hogy nem a másik szereposztás Marceljét, Miller Lajost fogtam ki, ő egy tévéfilmben nagyszerű volt ebben a szerepben.)

B. Nagy János ötven fölött is kitűnő diszpozícióban, ép hangon énekel. Henri szólama azonban igen egysíkú. Csekély szerzői invencióra utal például, ha a tenor elragadtatását úgy fejezi ki, hogy hússzor ismétli el egymás után *forte* ugyanazt a magas hangot. B. Nagy fő erőssége a hangmatéria s a szenvedély. Itt az utóbbit kevéssé tudja szolgálni az előbbivel. Zempléni Mária villant föl valamit abból a színjátszásból, amely egy Köpeny-előadást izgalmassá tudna tenni. Szarka nénit hagyományosan a színház idősödő nagy énekesnőire osztják, ám nem annyira kegyeleti aktusként, inkább azért, mert a szerep lényege a fizikai öregség, amelynek az énekes hangjában is meg kell mutatkoznia. Csengery Adrienne azonban még nem elég idős hozzá, még „túl jól" szól a szopránja. Kovács János volta bemutató dirigense, s bizony régen hallottam az Operában ilyen összefogott, plasztikus dirigálást.

Az eleve több volt bizonyosságnál, hogy Galgóczy Judit nem a hagyományos édes-bús tónusban állítja majd színre az *Angelica nővért. Az* előadás szikár, kemény. Ismét csak látszólag jó ötlet, hogy ezt a női darabot nő rendezze: Galgóczy ugyanis elég különös nő. Valahogy úgy áll vele a helyzet, mint amikor Lucifert Berek Katira osztották. Az ötlet lényege nem az volt, hogy Lucifer nő, hanem hogy Berek Kati. Nos, Galgóczyt is egészen más érdekli a darabban, mint egy „tipikus" nőt. (Ha ugyan van ilyen.)

Ha jól értem az előadást, Galgóczy a zárdát borzalmas helynek tartja. Perverz intézménynek, amely szükségszerűen idézi elő a benne lakók lelki torzulását. Gondoljuk meg, micsoda szörnyű vágyaik vannak ezeknek az apácáknak: barikák, gerlicék, gyümölcsök, levendulamagok! Egészséges nő egészen más dolgokra vágyik. A zárda régen a világtól való elvonulás intézménye volt, akkor választották a nők, ha életük csődbe jutott. Ilyenformán bizonyos társadalmi funkciót ugyan betöltött, ám a problémákat nem oldotta meg, hanem lefojtotta. Angelica házasságon kívül esett teherbe, valószínűleg rangján aluli férfitól. Ezért kellett kolostorba vonulnia.

Galgóczy rendezésében nincs semmi föltűnő, ám ahogy a szereplőit mozgatja, egyszer csak az az érzés hatalmasodik el rajtunk, hogy itt bizony mindegyik nővér bejárta a maga kálváriáját. Mondják, Puccinit azért is érintette meg annyira a téma, mert a nővére apáca volt. Szerintem Puccinit, a szenvedélyes férfit, aki annyira szerette az életet, enélkül is taszította ez az embertelen világ. Az előadás azért jó, mert azt sugallja, hogy mindegyik fátyol ugyanolyan tragédiát, szomorú sorsot rejt, mint Angelicáé, csak éppen ezzel az eggyel ismerkedünk meg közelebbről.

Angelica Kincses Veronika alakításában számtalan problémát vet föl. Egyfelől ő az Opera egyik nagy tekintélyű, ám zenitjén túljutott énekesnője, aki a lírai szoprán kategóriába tartozik, amelyet ifjú lányok ábrázolására használnak a zeneszerzők. Ugyanakkor Angelica kétségkívül „azon" lányszerepek közé tartozik, amelyet egy „asszonyos", negyvenes éveinek végén járó énekesnő még eljátszhat. Kincses sok mindent megőrzött hangjának értékeiből, elsősorban a lágy tónust, a muzikális formálást. Néhány magas hang erőltetetten szólal meg. Ugyanakkor azonban címszereplésével a darab lényege vész el. A nyilvánvaló meg nem felelés, az alak letagadhatatlan *gáborzsazsás* karaktere állandóan arra figyelmeztet, hogy ez csak színház, puszta komédia. Hogy mi a megoldás, azaz milyen szerepekben kellene foglalkoztatni ezt a nagytudású énekesnőt a jövőben, illetve ki lehetne az Opera adekvát Angelicája; nos, többek között efféle dolgokon kellene elgondolkodnia az új direkciónak.

Annál zavaróbb a címszerep felemás megoldása, mert a másik főalak, A hercegnő viszont „telibe van találva". Mészöly Katalin elegáns fekete ruhája a vállán hanyagul viselt szőrmekeppel ebben a sivár zárdai környezetben felér az istenkáromlással. Dévényi Rita érthetően nem mutatott valami nagy lelkesedést a számtalan egyforma apácaruha megtervezésében. Am ez az elementáris *entrée* feledteti az eleinte kissé egyhangú látványt. S ahogy Mészöly enyhe megvetéssel körbenéz, majd lehengerlő altján énekelni kezd, uralja a színpadot. Igy azonban a dramaturgiai egyensúly megbillen, hisz ő lesz a főalak, inkább vele érzünk együtt, mint Angelicával.

A darabot a zenei betanítás egyik korrepetitora, Kaposi Gergely dirigálta. Igen jól. Hogy a zenei megformálásból mennyi a saját ötlete s mennyi az eredeti karmesteré, Kovács Jánosé, nehéz megállapítani. Mindenesetre jól kézben tartotta az együttest.

Még jobb benyomást keltett a másik korrepetitor, Pfeiffer Gyula, aki *a Schicchit* dirigálta az általam látott estén. Fergeteges tempót diktált, amelyben nem sikkadtak el a részletek. Pedig a *Schicchi* partitúrája sokkal nehezebb, s teli van bonyolult együttesekkel.

Magyarország mindig bőviben volt komédiás baritonoknak. Maleczky Oszkár és Mélis György örökébe most Sólyom-Nagy Sándor lépett. Egy komolyabb hangi krízisből kilábalva remek formában énekelt. Fölényesen uralta a szólamot, s pontosan közvetítette a nem mindig egyszerű vígjátéki szituációkat.

Az előző két komoly darab halállal végződik. A *Schicchi* épp ellenkezőleg: halállal kezdődik. Hozzávetőleg a darab feléig egy halottat kerülgetnek a színpadon, ráadásul rokonai a kegyelet legcsekélyebb jelét sem mutatják. Kalmár Péter úgy gondolta, ez morbid szituáció, s a darabot a némafilmek vagy az olasz neorealista alkotások

Takács Tamara** (A **hercegnő) az Angelica nővérben

modorában vitte színre. Kentaur díszlete ennek megfelelően eklektikus, Benedek Mari pedig jampizakókat és micisapkákat alkalmazott. Ez a jelmez különösen Albert Tamásnak áll jól. A legígéretesebb opera-előadásokat is komolytalanná tudja tenni, ha ez a kerekded, esetlen fiatalember hősszerelmesként próbál föltűnni. Ezúttal azonban fölszabadultan komédiázott, s egyáltalán nem feszélyezte magát amiatt, hogy úgy néz ki, mint Renato Salvatori pályájának „érettebb" korszakában. A többiekről keveset lehet mondani, a jó együttesmunkát dicsérni pedig kicsit unalmas mára *Schicchi* kapcsán. Pedig erről van szó, sőt talán többről, hisz az énekesek láthatóan élvezték a komédiát, meg a Jackson-family-szerű effektusokat, amelyek időnként a horrorfilmek világítási technikáját is fölhasználták.

Falstaff Debrecenben: „Hanyatlik minden!"

A Schicchit szokás Verdi Falstaffjával összevetni, mondván: mindkét nagy olasz pályájának zenitjén, bölcs korszakában nyúl vissza az olasz vígoperához, mintegy összegezve a műfaj eredményeit, ugyanakkor túl is lépve rajta. A hasonlóság mellett számomra nem kevésbé föltűnőek a különbségek is.

Puccini operája hamisítatlan olasz vígopera, cselszövéssel, szerelemmel, váratlan fordulatokkal. Megmutatkozik benne a szerző csodálatos dallaminvenciója, hangszerelési zsenije, de egy csipetnyi sincs Puccini drámai erényeiből. Figurái egyszerűek, áttetszőek, nincs semmi titkuk, s főleg nincs sorsuk. Az egyetlen előre nem látható esemény, hogy Schicchi önmagára hagyományozza a vagyon három legértékesebb darabját, de amint az elsőt elmondja, nyomban mindenki a homlokára csap, „hát persze"!

A Falstaffban viszont benne rejlik Verdi minden drámai tapasztalata. Az alakok bonyolultak, kiismerhetetlenek, a címszereplő még a harmadik felvonás elején is képes meglepetést okozni. S a darab utolsó jelenete is csavarást hoz: egy csapásra megváltozik vagy legalábbis viszonylagossá válik, hogy ki kit csapott be. Ugyanakkor *a* Falstaff szereplői igazi hősök, sorsuk van. Bármennyire elítélendő a címszereplő a jó erkölcs nevében, s bármennyire együttérzésre méltó Ford, a néző ösztönösen épp ellenkezőleg érez. Pedig Verdi nem jellemez hamis egyoldalúsággal, minden alakot a maga bonyolultságában, ellentmondásaival ábrázol. A különbséget Paul Henry Lang fogalmazta meg a legélesebben: a *Falstaff nem* opera buffa. Hogyan is férne bele a bullába, mondjuk, Ford féltékenységi monológ-ja, amelynek hangütése és hevülete *az Otello* nagymonológjáéhoz fogható? Vagy milyen vígopera az, amelynek a címszereplője egyik áriájában az erkölcsről értekezik, a másikban pedig a világ hanyatlását elemzi?

Sólyom-Nagy Sándor a Gianni Schicchi címszerepében (Korniss Péter felvételei)

A debreceni Csokonai Színház Falstaffjának rengeteg erénye ellenére van egy kardinális hibája: úgy mutatja be a darabot, mintha az igazi vígopera lenne. Pedig nem az. Igy aztán ez az operai este nagyon színvonalas, megbízható, időnként szórakoztató, de abból, ami *a Falstaffot* egyedi műalkotássá teszi, alig valósít meg valamit.

Az általam látott estén a zenekarban nem a bepróbált zenészek ültek, így csak erős fantáziával alkothattam képet arról, milyen is lehet Kocsár Balázs interpretációja. Következtetésem szerint fiatalos, lendületes és kidolgozott. A *Falstaff* partitúrája igen nehéz, rengeteg kényes együttes van benne, a szokásos olasz operánál jóval több próbát igényel. Ezért helyes döntésnek tűnik, hogy Debrecenben egy szereposztásban játsszák. (Csak Mrs. Quicklyből van kettő.) A darab filozofikus, elmélkedő részei kevésbé hite-lesek. A partitúra csillogó lapjai mellett nem elég sötétek a borongás ellenpontjai.

Ezt a darabot akkor érdemes elővenni, ha van hozzá címszereplő; a *Falstaff az* operairodalom jellegzetes szerepdarabja, amelynek sikeres előadásai mindig egy-egy nagy énekesegyéniséghez fűződnek: Palló Imréhez, Radnai Györgyhöz, Melis Györgyhöz vagy Gregor Józsefhez. Debrecenben is megtalálták a méltó Falstaffot. Olyan énekes személyében, aki igazi egyéniség, s a régi nagyokhoz hasonlóan puszta megjelenésével is légkört teremt, egy csapásra kétségtelenné tudja tenni, hogy ő Falstaff. Gyimesi Kálmán elmúlt hatvanéves, nem kevesebb mint tizennégy Verdi-szereppel, tucatnyi vígoperai feladattal a háta mögött, ám még ép hanggal vállalkozott a feladatra. Sőt korábban számtalanszor elénekelte Fordot is. Mindezt nem az életrajzi hitelesség kedvéért citáltam, hanem mert a tapasztalat, a színpadi rutin, a zenei biztonság, Verdi dallamépítkezésének tökéletes ismerete s bizonyos emelkedett életbölcsesség is benne foglaltatik Gyimesi Falstaffjában. Szövegmondása mintaszerű, karakterizálókészsége kitűnő, a szólamrajz dinamikailag rendkívül árnyalt: Falstaffja az operaévad egyik legfontosabb eseménye lehetett volna.

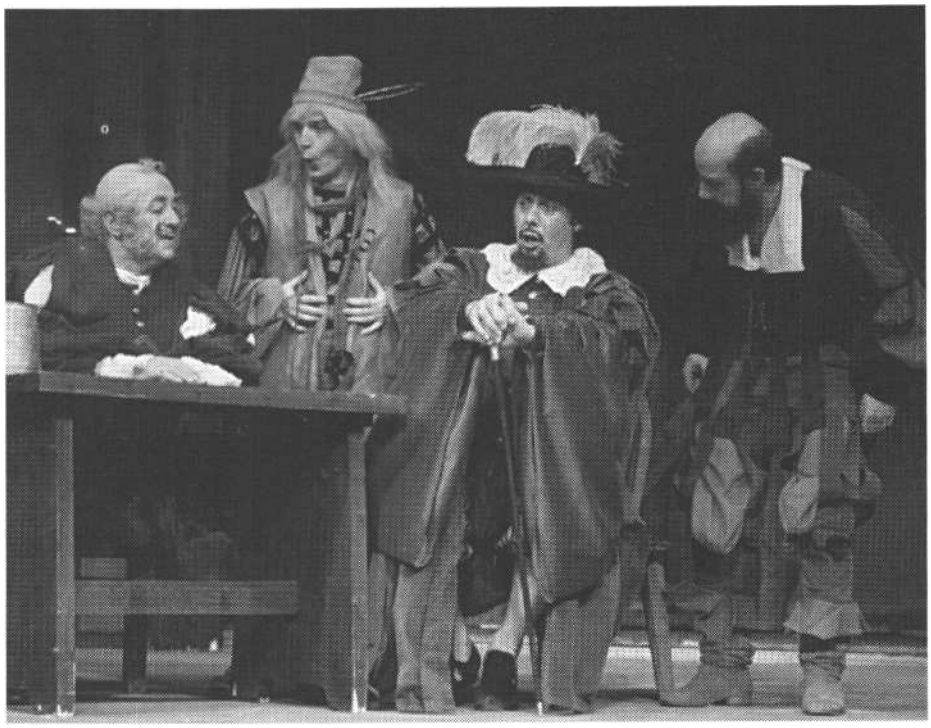
Ahhoz, hogy azzá váljon, kicsi hiányzott. S ebben a rendező, Horváth Zoltán a ludas, aki már többször színre állította a darabot. Egyfajta *általános* Falstaffot játszat el Gyimesivel is. Elfelejtett, vagy nem tudott, az énekes egyéniségére szabott, összetéveszthetetlen figurát teremteni. A rutinos baritonista, aki oly sokszor dolgozott már a rendezővel, ismert vígoperai gesztusait, poénjait hozza, ám magára hagyatva ezen nem tud túllépni.

A hatvanas Gyimesi mellett a többi szerepet harmincas-negyvenes énekesek alakítják. Gyimesi egymaga többet járt a Zeneakadémiára, mint a körülötte lévő nyolc énekes együttvéve, Kodálynál tanult, és Gina Cignánál, majd Vaszy Viktor keze alatt dolgozott évekig, s azok az évek, tudjuk, duplán számítanak. Persze ebből a színvonalra, a tehetségre nézve még nem következik semmi. Ám a kultúrára nézve igen. Ő ugyanis még egy egységes zenekultúrában lett énekes, ahol a fiatalok tanultak összhangzattant, volt idejük dalokon csiszolni kifejezőkészségüket, s nagyjából egységes feltételei voltak annak, hogy kiből lehet operaénekes. Ma a kultúrában megszűnt az egységes szabvány. A jó hangú, tehetséges emberek aránytalanul rövidebb úton, kevesebb tudás megszerzése után s mindenekelőtt kevesebb háttértudással lépnek színpadra.

S azt talán már fölösleges is mondanom, hogy Verdi *Falstaffja* éppen erről szól: a régi, jó kultúra elvesztéséről. *„Hanyatlik minden!"* - énekli Sir John a harmadik felvonás elején. Falstaff alapállása e hanyatlás felett érzett keserűsége. *A „gaz világ"* már nem elég tehetséges, s ezért az én tehetségemet sem értik meg - mondja. Ráadásul a megtollasodott, ám kulturálatlan polgárság a mai kor egyik legjellemzőbb képződménye, s innen ered a darab szinte megkerülhetetlen aktualitása.

A mű mélyebb értelméből Horváth Zoltán rendezése semmit nem közvetít. A rendező szabatosan végigvezeti a cselekményt. Hatásos kis poénokat helyez el: Bardolphot egy heves pillanatban szögre akasztják, Ford pedig monológja végén az ütésre emelt söprűvel söprögetni kezdi az utat a visszatérő Falstaff előtt. Rutinosan színre állítja az opera buffát, ám alig kezd valamit azzal, ami azon túl van. A rendezőknek ahhoz a generációjához tartozik, akik szolgálni és nem interpretálni akarják a darabot. Nem saját, erős képzetét próbálja megalkotni, hanem, úgymond, a szerző szándékát kívánja érvényre juttatni. Ez a mai operaszínpadon még lehet sikeres, de úgy vélem, anakronisztikus. Főleg azért, mert jórészt megszűntek a feltételei. Horváth abból indul ki, hogy a színpadon nagy egyéniségek vannak, s az ő figurájukat nem megalkotni kell, csak eligazítani. Szerencséjére *egy* nagy egyéniség most is működőképessé teszi az előadást - működőképessé, de nem revelatívvá. A többiek viszont csak jó énekesek, akik hatékony támogatás hiányában egyenalakításokat nyújtanak. Busa Tamás tartalmas baritonja nagyon is illik Fordhoz. Különösen, hogy színben markánsan eltér Gyimesi tónusától. A figurában feszülő hatalmas ellentmondások azonban mind hangban, mind játékban csak korlátozott mértékben, szelídítve kerülnek felszínre.

A hölgykoszorú tagjai, Sudár Gyöngyvér (Alice), Bódi Marianna (Meg) és Kolonits Klára



Gyimesi Kálmán (Falstaff), Böjte Sándor (Bardolph), Busa Tamás (Ford) és Ürmössy Imre (Pistol) a debreceni előadásban (Máthé András felvétele)

(Annuska) üdítő jelenségek. Nemcsak szépen énekelnek, hanem csinosak is. Könnyen el tudják hitetni, hogy az idősödő lovag beléjük habarodik, s nem veszi észre, hogy a bolondját járatják vele. Simon Katalin tekintélyes megjelenéssel, ám kevés színnel formálta meg a küldönc szerepét játszó Quickly asszonyt. Régi gyakorlat, hogy Caius doktort a színház vezető hőstenorja énekli. Debrecenben is ezt a hagyományt követték. Fűszerezte az ötletet, hogy Balogh László magas, karcsú fiatalember, és szerencsére nem is igyekeztek paprikajancsivá maszkírozni. Így aztán nagyon is ütőképes vetélytársnak bizonyult az apró termetű Fenton (Bogáti Szabó István) számára. Így Annuska választása nyomban jelentőséget kap. Nemis beszélve arról, hogy a karakterszerep milyen jó tréning a feltörekvő fiatal énekes számára.

Merész vállalkozás fiatal vidéki társulattól a Falstaff-bemutató. A debreceniek előadása nagyobbrészt sikeres. Csak az elmulasztott lehetőséget sajnálja a telhetetlen kritikus, hogy nagyszabású, egyedi, érdekes interpretáció helyett csak dicséretes előadás született.

Puccini: Triptichon (Magyar Állami Operaház)
A köpeny
Szövegkönyv: G. Adami. *Fordította:* Nádasdy Kálmán.
Díszlet: Horesnyi Balázs m. v. *Jelmez:* Benedek Mari m. *v. Karigazgató:* Szalay Miklós. *Mozgás:* Pintér Tamás m. v. *Vezényelt:* Kovács János. *Rendezte:* Nagy Viktor. *Szereplők:* Gurbán János, Zempléni Mária, Bándi János, Kecskés Sándor, Rácz István, Csengery Adrienne, Pataki Antal, Lao Bai, Székelyhidi Hajnalka.

Angelica nővér
Szövegkönyv: G. Forzano. *Fordította:* Nádasdy Kálmán. *Díszlet jelmez:* Dévényi Rita m. v. *Vezényelt:* Kovács János. *Rendezte:* Galgóczy Judit m. v.
Szereplők: Kukely Júlia, Mészöly Katalin, Somogyi Eszter, Balatoni Éva, Számadó Gabriella, Markovics Erika, Benei Katalin, Ghillány Márta, Fülöp Zsuzsanna, Christu Olympia, Lóry Andrea, Felber Gabriella, Wiedermann Bernadett, Földi Melinda.

Gianni Schicchi
Szövegkönyv: G. Forzano. *Fordította:* Nádasdy Kálmán. *Díszlet:* Kentaur m. v. *Jelmez:* Benedek Mari m. v. *Vezényelt:* Kovács János. *Rendezte:* Kalmár Péter m. v. *Szereplők:* Gárday Gábor, Péter Anikó, Kovács Annamária, Wendler Attila, Gerdesits Ferenc, Pelle Erzsébet, Martin János, Hantos Balázs, Németh Gábor, Lukin Márta, Kecskés Sándor, Vrabac Szása, Tóth G. Zoltán, D. Rácz István.

Verdi: Falstaff (Csokonai Színház, Debrecen)
Szöveg: Arrigo Boito. *Fordította:* Lányi Viktor. *Átdolgozta:* Blum Tamás és Oberfrank Géza. *Díszlet jelmez::* Gyarmathy Ágnes. *Koreográfus:* Poroszlay Éva. *Rendezőasszisztens:* Iványi Csilla. *Vezényelt:* Kocsár Balázs. *Rendezte:* Horváth Zoltán.
Szereplők: Gyimesi Kálmán, Busa Tamás, Bogáti Szabó István, Balogh László, Böjte Sándor, Ürmössy Imre, Sudár Gyöngyvér, Kolonits Klára, Molnár Anna, Simon Katalin, Bódi Marianna.

RENDEZŐK A ROKONOKRÓL

MÓRICZ-ADAPTÁCIÓK

A Pécsi Nemzeti Színház bemutatta a Rokonokat. *Móricz Zsigmond regényét Szakonyi Károly dramatizálta, a rendező Balikó Tamás volt. Ebből az alkalomból a Magyar Színházrendezői Testület szakmai beszélgetést rendezett, amelyre elsősorban azokat a kollégákat hívták meg, akik korábban már színpadra állították a regény valamelyik adaptációját. E beszélgetés szerkesztett anyagát némi rövidítéssel közöljük.*

MECZNER JÁNOS: Készülve a mai találkozóra, elolvastam a regény néhány színpadi feldolgozását. Az elsőt maga az író készítette 1931-32-ben. Mindent, ami a regényben szép és érdekes, azt Móricz kiiktatta, happy endesítette a befejezést, Kopjássból polgármestert csinált stb. Nemcsak azt tette, amit két évtizeddel korábban Bródy Sándor, amikor a színház kérésére *A tanítónő* végén ifj. Nagyot és Tóth Flórát kibékítette, hanem a kemény társadalomkritikával áthatott prózából bulvárvígjátékot fabrikált. Ez a feldolgozás nemcsak szemléletében elhibázott, de dramaturgiailag is silány. Kevés szerzőt ismerek, aki Móricznál drámaibb novellákat írt volna, ezzel szemben Móriczéhoz hasonló drámaiatlan drámákat sem sokat írtak.

ILLÉS ISTVÁN: Móricz védelmében: cherchez la femme, azaz Simonyi Máriát. Különben az, amit János mond, szégyenteljesen megtörtént az *Úri* murival is az 1940-es előadás alkalmából. Ugyanakkor Móricz a halálos ágyán visszavonta ezeket az adaptációit.

SZAKONYI KÁROLY.. Móricz gyakran mondta: a színház spórkassza, az ember egy-két hét alatt megcsinálja a darabot, és egész évben él belőle. Ez persze neki soha nem sikerült, mert a darabjai megbuktak, s tulajdonképpen ezért volt hajlandó ezekre a megalkuvásokra.

M. J.: A következő feldolgozás az ötvenes évek elején készült. Az író lánya és Thurzó Gábor közösen írt egy darabot. Négy helyszínre zsúfolták a cselekményt. A négy kép sematikusan épül fel: elindul egy anekdotaszerű expozíciós epizód, utána következik a konfliktus, ahogy illik, és a véget hatásosan „fönt" hagyják, hogy tovább lehessen lépni a következő felvonásra vagy jelenetre. Döntően Magdaléna és Kopjáss kapcsolatára épül az adaptáció. Magdaléna már az első pillanattól kezdve a két gazember, a Polgármester és a Takarékigazgató partnereként vesz részt a mechanizmusban. Nem is lehet tudni, valójában ki irányítja a várost. A Rákosi-kor szelleméből következett, hogy erőteljesen bírálták a Horthy-korszakot. Sokáig élő feldolgozás volt, emlékszem, főiskolai végzésem után, 1973-ban egyik osztálytársam a Nemzetiben még ezt a variációt állította színpadra.

Úgy tudom, hogy Móricz Virág és Thurzó csinált egy kamarásított változatot is a Déryné Színház utazó társulata részére. (Valahol azt olvastam, hogy ezt Móricz Virág egyedül készítette.) Többnyire ezt a dramatizációt játszották a határon túli magyar színházak is.

Kronológiailag a kaposvári változat következik, 1978-ból. Ezt még egyszer elővették, a Játékszínben ugyancsak Babarczy László rendezte, Ezt a feldolgozást is Móricz Virág jegyzi, de Babarczy keze jócskán benne lehetett, mert a korábbi variációkkal szemben nagyon színpadszerű lett. Sok epizódból áll, és tán egy kicsit „epikusabb" is a korábbiaknál, ugyanakkora rövid, szaggatott jelenetek erős drámai lüktetést adnak. A szövegkönyvet olvasva az a gyanúm, hogy kifejezetten filmszerűen pereghetett az elő-adás. A pontos társadalomkritika mellett a középpontban annak ábrázolása állt, hogy miként hálóznak be valakit, milyen módszerekkel próbál egy szervezet beszippantani egy embert.

Valamikor a nyolcvanas évek végén Veszprémben is előadták a Rokonokat. Horvai István rendezte volna, de végül Kovács András, a filmrendező vitte színre (tudomásom szerint ez volt az egyetlen színpadi munkája), és a hírek szerint ő készítette az adaptációt is. Hogy ez az előadás milyen lehetett, arról fogalmam sincs.

I. I.: Sajnos én sem láttam, én épp a magaméra készültem. De beszéltem veszprémiekkel, szerintük csőd volt. Zaklatottá vált abban az időben a veszprémi élet, talán ez is belejátszhatott abba, hogy nem sikerült az előadás. A kaposváriról is csak hallottam. Jefremov mesélt róla, s nagyjából azt mondta, amit János. Amikor Jefremovék Miskolcon vendégszerepeltek, a magyar drámák dekádjára készültek a Szovjetunióban. Emlékeztek még ezekre a dekádokra? 0 is darabot keresett, s a Rokonokat ajánlották. Elvitték Kaposvárra, hogy nézze meg az előadást. Ő is azt mondta, hogy nagyon filmszerű volt a kaposvári produkció; sáros városban játszódott, a színpadon pallókon ugráltak a szereplők, hogy kikerüljék a tócsákat, megjelenítették az utcát is, a kapualjakat, miegymást,

M. J : En ezek közül csak a Nemzetiét meg a mai előadást láttam. Tudja-e valamelyikőtök, hogy milyen feldolgozást használta kilencvenes évek elején Nyíregyházán Schlanger András?

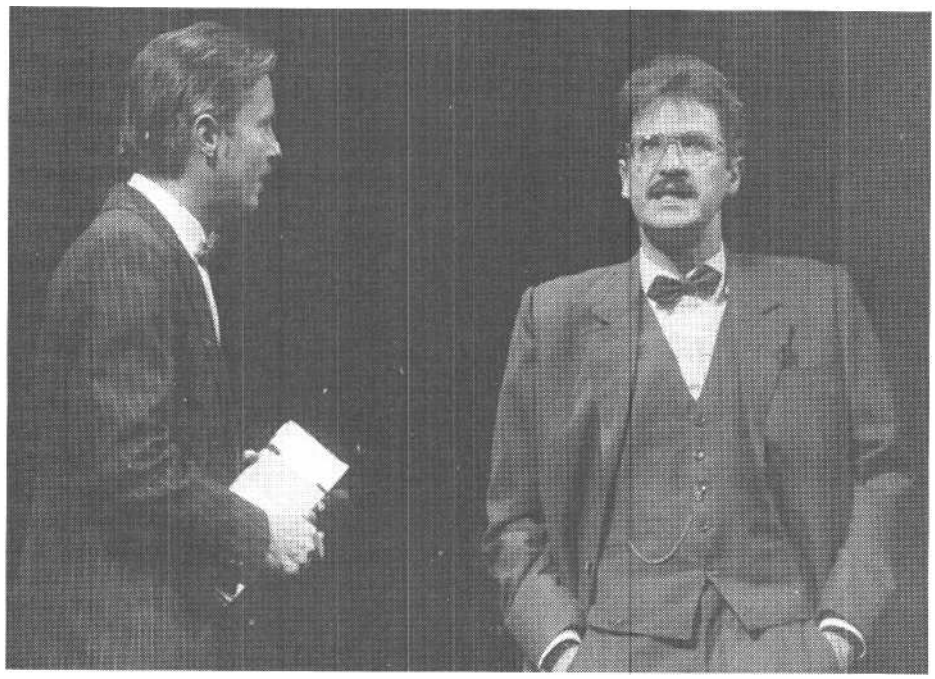
LÉNER PÉTER: Láttam az előadást. Schlanger az ötvenes évekbeli adaptációt használta, de a Babarczy-átdolgozásból is átvett részleteket.

M. J.: Ez két alapvetően különböző megközelítés. Hogyan lehetett összehozni őket?

L. P: A magyar színháztörténet pechje, hogy amikor Sztanyiszlavszkij azt mondta Csehovnak, te ne azzal foglálkozz, tudsz-e drámát írni vagy sem, te csak írd azt, amit a világban látsz, Hevesi Sándor is megpróbált Móricz Zsigmondból színpadi szerzőt csinálni. De míg Csehov zseniális színdarabokat írt, Móricz skizofrén színházi alkotó lett, mert azt az életanyagot, amit megélt, és ami a regényeiben és novelláiban megjelent, szerette volna átmenteni a színházba, Hevesi viszont állandóan figyelmeztette: ez színház, ez színdarab, ez dramaturgia. Tulajdonképpen szerencsétlenül foglalkozott Móriczcal, és ezért nem lett nekünk Csehovunk.

Na már most, amikor én arra gondoltam, hogy a József Attila Színházban meg kellene csinálni a

Horváth Károly (Péterfi) és Csernák János (Kopjáss) a kecskeméti Rokonokban (Ilovszky Béla felvétele)



Besenczi Árpád (Kopjáss) és Gráf Csilla (Lina) a pécsi Rokonokban (Simarafotó)

Rokonokat, akkor elsősorban azért határoztam így, mert előtte már két Móricz-darabot rendeztem - a *Kivilágos kivirradtig-ot* Debrecenben és *a Nem élhetek muzsikaszó nélkül-t* Nyíregyházán -, és nagyon szerettem ezeket a munkáimat. A kérdés az volt, hogy az eddigi átdolgozások valamelyikét játsszuk-e el, vagy készíttessünk újat. Az utóbbi mellett döntöttem, s Szakonyi Károlyt kértem fel a dramatizálásra. Azért őt, mert amit elgondoltam, azt ő tudja legjobban írói formába önteni. Nem szerettem volna egy túl móriczi, túl kisvárosi, túl magyarkodó darabot, azt javasoltam, hogy a történet magánéleti vonatkozásait erősítse fel.

Móricz Virág persze nem örült annak, hogy nem az ő dramatizálása megy. Konfliktus nem volt, de látszott rajta, hogy fáj neki ez a döntés. Beszélgetésünkben elmondtam, hogy minden korszak elkészíti a maga adaptációját, az övé nagyon hiteles volt az ötvenes években, de nekünk is meg kell találnunk a magunk ízlésének, színházi helyzetének leginkább megfelelő változatot. Ezt végül tudomásul vette, de az előadást nem nézte meg.

Amikor Karcsi megkérdezte, hogy milyen típusú, milyen dramaturgiai felépítésű legyen a dráma, én azt mondtam: képekre orientáljon. A Babarczy-féle dramatizálás folyamatos dráma, sok rövidebb-hosszabb jelenettel. (Láttam az előadást, nagyon erős volt.) Egy másik lehetőség az, hogy a prózát néhány nagy jelenetbe sűrítjük, ezt csinálták Móricz Virágék. Ami a két módszer között van, az hihetetlenül nehéz feladatot jelent a színházaknak. A jelenetdramaturgia esetén nem kell a jeleneteket aprólékosan berendezni, ahogy ez Babarczynál is történt, ahol egyetlen nagy struktúra szakaszai voltak a jelenetek. Ha viszont négy jelenetünk van, akkor ezeknek a helyszínét hitelesen kell berendeznünk, meg kell teremtenünk az egyes színhelyek atmoszféráját, miliőjét. Egy igazgatói irodában például lennie kell íróasztalnak, könyvszekrénynek, tárgyalósaroknak garnitúrával stb. Mi a magunk tizenkét képből és hét helyszínből álló változatában nem tehettük meg, hogy ne csináljuk meg a teret, de azt a teret valamilyen módon be is kellett rendezni ahhoz, hogy működjön.

HALASI IMRE: Mindig ez a legnehezebb pontja a regényadaptációnak. A drámaíró ökonomikusan bánik a térrel és a helyszínekkel, míg a regényíró nem gondol arra, hogy műve valaha is színpadra kerül. Az adaptáció nem úgy működik, minta dráma, azaz soha nem folyamatos. Amikor egy jelenet befejeződik, át kell állni a következő helyszínre, s az események folyamata megszakad; bár az indulatok, az érzelmek áradása nem szakaszos, mégis közbelép a technika, a forgószínpad beáll, vagy ki-be pakolnak.

Ebben a pécsi előadásban érdekes megoldás született, ugyanis az üres és nagyszínpadra pici, szűk játéktereket kínáló kocsiszínpadokat tolnak be. Ehhez a megoldáshoz kétféleképpen lehet viszonyulni. Vagy idegesít és taszít, vagy elfogadom, hogy ez a koncepció része, s akkor megpróbálom követni azt, ami a szűk miliőkben történik. Talán egy kis színházban ez nem okozna ekkora kontrasztot.

M. J.: Tamás, ebben a rendszerben te csak a kezdőjelenetben és a Magdaléna villájában játszódó epizódokban nyitod ki a színpadot. S az, hogy az előadás túlnyomó része a betolt kis színpadokon zajlik, nem okozhat túl nagy örömöt a színészeknek. Látok egy hatalmas színpadot, de a színészeknek olyan eszközökkel kell játszaniuk, minta filmen.

BALIKÓ TAMÁS: Ez a megoldás azért született, hogy harminc másodperc alatt tudjuk váltani a díszleteket, a helyszíneket. Megpróbáltam ezt az átállási időt azzal is oldani, hogy alatta szól az előző jelenetek hangulatára rímelő Brahms-zene. A színészeknek különben egyáltalán nem nehéz ezekben a díszletszeletekben létezni, bár az igaz, hogy úgy kell játszaniuk, mintha a filmgyárban lennének. Amikor például azt a sarkot veszem a kamerával, amelyben most ti ültök, csak az a lényeges, amit a kamera lát. Amit nem lát, azt le fogom vágni, tehát már a falat is. Azt reméltem, hogy ez a pici tér koncentrálja a nézők figyelmét. A színésznek ez örömöt jelentett, mert élvezte, hogy a kis térben minden mozdulatának jelentősége és jelentése van. Ha ez nagyszínházi előadás lenne, erősebb gesztusokat kellene használnia, hatot kellene lépnie, hogy egy-egy fordulatát a kakasülőnek is megindokolja. Így azt éreztem, hogy koncentrálódik a figyelem. Eleinte én is féltem, de a színészek kezdettől boldogok voltak.

M. J.: Mégis úgy gondolom, hogy ilyen hatalmas színpadon életveszélyes ennyire leszűkíteni a teret. A harmadik emeletről is látni kell, hogy

mi történik a színpadon. A színészek biztosan élvezték a játékot, te voltál köztük, te tapasztaltad az örömüket. El tudom azonban képzelni, hogy különösen a kezdő kollégákat, de a többieket is, egy-egy erősebb gesztus vagy néhány lépés sokszor segítette volna.

I. *I.:* Karcsi dramatizálásáról beszéltetek, én az *Úri muriét* tizenöt éve magam csináltam. Nekem is nagy harcot kellett vívnom Móricz Virággal, akinek ellenállásába persze anyagi megfontolások is belejátszottak. Mivel Móricz kapcsolata a színházzal nagyon rossz volt, Virág morális attitűdből is védte apját, és mindig bizalmatlan maradt a színháziakkal szemben.

Az általános mesteremberi gyakorlat az, hogy a prózát valamiféle mozaiktechnikával képregényszerűen megpróbálják színpadra igazítani. Ezektiszavirág-életű dramatizálások. Ezzel a gyakorlattal szemben van egy másik, amikor egy jelentős író a rendezővel közösen, saját mondandójukat szem előtt tartva, a próza alapján új alkotást hoz létre. Ha úgy tetszik, önálló drámát. Ilyen volt például Piscator *Háború és békéje, s* tulajdonképpen ez történt most is. Itt nem arról van szó, hogy Szakonyi milyen ügyesen, milyen profizmussal igazította színpadra Móricz regényét, hanem arról, hogy ez egy Móricz-Szakonyi-dráma - illetve döntő mértékben Szakonyié. Móricz a cselekmény alakulásában fele-fele arányban tette felelőssé a környezetet és a főhősöket, Kopjásst vagy Szakhmáryt például. Nálam is megmaradt ez a fele-fele arány, tehát nemcsak a közeg volt korrupt, hanem a kontraszelektíven működő társadalomba bekerülő Kopjáss is rengeteg hibát követel.

8. T: Szerintem Kopjáss nem lehet tiszta jellem, hiszen nem hihető, hogy ne lenne legalább a lelke mélyén karrierista. Abban a pillanatban, amikor egy emberben önellentmondás keletkezik, a jellem máris piszkos, s ha egy helyzet nem egyértelmű, akkor az már izgat engem. Ez a történet nem dráma, nem regény, ez példázat. Igy is kell kezelni, csak a banalitását kell kivédeni, mert minden példázat könnyen banálissá és közhelyessé válhat, Akkor nem lesz az, ha személyessé tehető, s ebben segít a szereposztás, ugyanis a helyzeteket színészileg kell hitelesíteni. Ez történik például abban a jelenetben, amelyben a rokonok ellepik Kopjássék hálószobáját. Ezt a jelenetet azért szeretem, mert nem egyszerűen a dramaturgiai gépezet működteti, hanem a kapcsolatok lényegét fejezi ki, azt ugyanis, hogy tetteink mélyén mindig családi kötődések és kötöttségek munkáinak.

M. J.: A regényben ez nincs benne, ott például Kopjáss nem is találkozik Adélkával.

I. I.: A regény elején Linát is elkapja ám az érvényesülés vágya, az, hogy de jó lenne társadalmilag megbecsültebb szintre kerülni. Egyáltalán nem körön kívüli, tiszta emberek ők sem. Az

Molnár Piroska (Lina) és Rajhona Ádám (Kopjáss) a kaposvári Rokonokban (Fábián József felvétele)

előadásban ezt fejezi ki Lina euforikus öröme, amikor hajnalban odaadja magát a férjének - s az sem érdekli, hogy az részegen jött haza -, s együtt álmodnak a villavételről még a villa megtekintése előtt.

8, T.: A darab eleve konfliktussal indul, hiszen Kopjáss elől elveszik a mikrofont, nem engedik szóhoz jutni, kedélyesen másra terelik a szót: Mi a nótád, pajtikám? Ne beszélj te korrupcióról stb. Tehát mindaz, amit egy helyzetből kibontunk Linástól, Magdalénástól, Adélkástól, Menyusostól együtt, az mind motivált legyen, és ne dramaturgiai elemként lökjünk valakit a végkifejlet felé. Igy lehet a példázat személyes karakterű, s ezt nem győzöm eléggé hangsúlyozni.

I. I.: Kopjáss három napig azt hiszi, hogy belülről, beépülve lehet változtatni a struktúrán, s eközben nagy pöttyök kerülnek a jellemére. Karcsi eredeti darabjaiban mindig van egy aszociális, alulról támadó ember. Móricznál ezek belülről próbálkoznak. De itt is, ott is kudarcot vallanak. Amikor Kopjáss -taktikából vagy stratégiából - bedobja a szindikátus ötletét, már cinikus. A regényről, nem a feldolgozásról beszélek. Szakonyinál tisztább ez a főügyész, holott megvan benne az az elemi éhség, hogy nekem is legalább annyira jogom van részt venni a közügyek-ben, mint másnak. Alanyi jogon, ősi jogon, a származás jogán. Ettől persze nem lesz forradalmár.

8. T: Visszatérek az előadásra. Borzasztóan fontosnak tartom, hogy Kopjáss szerepét Besenczi Árpád játssza, aki harmincéves srácnak látszik. Ezért hihető, hogy ez az ember ilyen helyzetbe kerül. A kora és az identitása azonos lehet. Egy srác, míg Héjja Sanyi és Barkó Gyuri bácsik. Ez a körön belül lévő generáció most téged. a taknyost kioktat: tanuld meg, hogyan kell darabot rendezni, színházat igazgatni, főügyésznek lenni... Itt a generációs probléma

fontos, az, hogy Lina is fiatal. Ez generációs dráma és előadás.

L. P. Nem jutott eszedbe, hogy te játszd a szerepet?

B. T. Nem... nem.

I. I.: Ez megint a Szakonyi-vonalat erősíti, és én ezt tisztelem. De Móricz egy húsz éve parkolópályára állított pasast dob be, nála egy negyvenöt éves emberről van szó.

B. T.: Én nem akartam, hogy Besenczi fideszes legyen, az ellenzéki képviselőt játszó Krum Ádám meg torgyános, nem akartam ilyen hülyeségeket, a próbákon soha egyetlen ilyen aktualizáló mondat nem hangzott el.

Sz. K.: Gondoljatok Csehovra, arra, hogy a Ványa bácsit milyen korú színészekre osztották. Abban az időben egy harmincvalahány éves ember meg sem nősült, mert előbb egzisztenciát kellett teremtenie.

B. T: En épp a generációs tévedést szeretem. Igaz, hogy Kopjássnak gimnazista fiai vannak, de akkor nyolcosztályos volta gimnázium, tehát egy tízéves fiú gimnazista volt. Számoljatok!

I. I.: Ettől lesz ez a Kopjáss Szakonyi Kopjássa.

B.T.: Ez lényeges! Ha Kopjáss meglettebb ember, ha a szerepet én játszom - harmincnyolc éves vagyok -, minden mást jelent, akkora naivitás rafinériát sejtet, míg Besenczi Kopjássának naivitása azért lehet önazonos, mert a színész csak harmincéves.

L. P.: Tamáskám, amikor a szünetben a te személyed mint színészé felmerült, azért gondoltunk rád, mert te férfi vagy a színpadon. Nem csak azért, mert száznyolcvanhat centi magas vagy. Nekem soha nem jutna eszembe, hogy Besenczivel játszassam el Kopjásst. Ő tündéri pasas, egy Vajda Laci, egy fiatal Pécsi Sándor, piknikus, kerek, rózsaszín, pirospozsgás, édes ember, de borzasztó furcsa, amikor a színpadon csókolózni kezd.

B. T: Ez abszolút szubjektív.

L. *P.* Neki olyan férfitörténete van a színpadon, mint Ványa bácsinak: sikertelen férfitörténete. Ő ezeket tudja jól eljátszani.

Sz. K.: Régóta ismerem Besenczit, és nagyon izgatott, hogy milyen lesz. Bár másként él bennem a figura, számomra ez a Kopjáss is meggyőző volt.

M. J.: Nem a tehetségét kérdőjelezem meg, ha úgy érzem, hogy Besenczi alkata inkább egy kisember, egy balfácán benyomását kelti. Már az első pillanatban világos, hogy ez a pasas a Kardicsok és Polgármesterek világában nem tud funkcionálni, ugyanis gyenge ember. Pontosan mérlegeltek a város urai, amikor ezt a Kopjásst választották, s ezért jogos az, amit az előadás végén mondanak: baj lenne, ha választottjuk meghalna, hiszen jól tudnák őt használni.

B. T: Nekem azt a Makróczyt kellene játszanom, aki meg sem jelenik, az ellenzékit, aki veszélyes lehet, mert ugyanolyan eszközökkel él, mint a hatalmon lévők.

Sz. K.: Ha Kopjásst Tamás játssza, akkor az nem főbe lövi magát, hanem szétveri a berendezést.

M. J.: Péter, nálad milyen volt Kopjáss?

L. P.: Mihályi Győző játszotta a szerepet, s nálunk kifejezetten jól sikerült a magánéleti vonal, Kopjáss története a nők között, a családban, a nénikkel, nagybácsikkal. Viszont nem szerettem Kopjásst, a közembert, a hivatali viszonyainak ábrázolását. Szilágyi Tibor mint Polgármester hihetetlenül változó volt, egyszer jó, máskor kibírhatatlan. Született egy rossz gondolata a szerepéről, s ettől nem lehetett megszabadítani. Gálvölgyi Kardics szerepében ügyes volt, de nem ördögi. S elégedetlen voltam a díszletünkkel is. A terek jók voltak, olyan alapterek, amelyekben jól lehetett játszani, de hihetetlenül bonyolultan és nehézkesen tudtunk az egyik képből a másikba átállni. Itt, Pécsett a változások sokkal gördülékenyebbek, megvolt a folyamatosság, bár arról nem vagyok meggyőzve, amit Tamás a nagyszínpad-kisszínpad viszonyáról, a filmes játékról mondott. Az elv jó lehet, de az arányokat a tervezőnek nem sikerült eltalálnia, a léptékváltásnak ugyanis így nincs metaforikus értéke.

B. T.: A távol lévő Kovács Attila nevében mondom, hogy a kaszinó nagy, mert az a város reprezentatív helye, a Boronkay-villa óriási, mert az a tét. Minden más kicsi. Zsarátnok sem nagy. Irodákat látunk, amelyeknek megvan az arányuk. Kopjássé kicsit szűkebb, a Polgármesteré kicsit tágabb, és van a tisztviselői lakás a piactér mellett. Az alföldi városokban a piactér a város szélén van, kinn a francban.

L. P: Egyetértek Meczner kollégámmal, hogy hosszúak a jelenetek, és picik a terek, amelyekben sok embert kell elhelyezni és mozgatni. Kopjássék lakása tetszett, de túlzsúfolt. Ha a színpadon valaki halkan beszél, az úgy beszéljen halkan, hogy érteni lehessen, amit mond. Legyen a tér kicsi, de abban is lehessen ide-oda menni, lehessen sokféleképpen létezni. Egyszóval szűknek éreztem a tereket.

I. *I.:* En azért értem meg Tamást, mert amikor Győrben dolgoztam, a hatalmas színpadon én is átéltem ezeket a kínokat. Emlékszem, az *Éjjeli menedékhelyet* az előszínpadra hoztuk ki, a Sirályban csak a tó volt hátul, minden mást egészen előre kellett szervezni.

B. T: A Szakonyi-féle *Rokonokban* mást sem csinálnak, mint beszélnek. Két és fél órán keresztül beszélnek és beszélnek, végül meghal valaki. Ennyi a történet. Erre is gondoljatok.

I.I.: Döbbenetes volt, amikor a darabot Kecskeméten csináltam. Móricz Nyíregyházáról vette a mintát, de a regényben a kecskeméti városháza alaprajzát lehet megtalálni. Az oktatási és kulturális részleghez a mai napig egy hátsó lépcsőn lehet eljutni, s egy belső udvarról nyíló szuterén helyiségben találsz rá az-irodára: Úgy, ahogy a regényben is áll.

B. T: Ezt megerősíthetem. Ha most átmennénk a városházára, megmutathatnám nektek azt az irodát, ahol a kulturális és sportügyeket intézik. Ennek a szobának a negyede. Egy íróasztal, egy fapad meg két üveg bor van benne. Ok a főnökeim. Megmutathatnám a polgármesteri irodát is, ahol bőrgarnitúra, saját fürdőszoba van. A díszlet tehát akár a mai magyarországi helyzetet is leképezhetné.

L. *P.:* Érdekes, amit mondasz, erre nem gondoltam.

M. J.: Szerintem nem ez a lényeg. Az előadás alapgondolatát szolgáló tereket kell kreálni; ez lényegesebb, mint a helyszínek szolgai másolása.

L. P: Két dologról szeretnék még beszélni. Amikor mi 1992-ben elhatároztuk, hogy bemutatjuk a *Rokonokat,* olyan kormány volt uralmon, amelynél ennek a darabnak az atmoszférája, stiláris világa még aktuálisabb volt, mint ma. A másik az, hogy én is úgy gondolom, mint ti mindannyian: a színház nem lehet meg kortárs szövegek nélkül. Új drámát senkiből sem tudtam kipasszírozni, mégis azt akartam, hogy legyen valami új szöveg. Ekkor nyertem meg Karcsit, aki tulajdonképpen egy aktuális történetet, egy példázatot, végső soron egy új magyar drámát írt. Bemutattunk tehát egy új drámát, de reflektáltunk egy aktuális politikai szituációra is.

M. *J.:* Karcsi, te sokkal élesebben mondsz ki sok mindent, mint ahogy az a regényben áll. Egyértelműbben, hogy ne mondjam, durvábban fogalmazol, mint Móricz. Ez Léner kérése volt, vagy számodra volt fontos?

Sz. K.: Péter megrendelte a darabot. Én szívesen belementem, mert Móriczot gyerekkoromtól imádom, egyik nagy mesterem. A regényeit már tizennégy évesen olvastam, és nem az ifjúságiakat. Kapva kaptam az ajánlaton. Móricz erős anyagot kínál, és az ember ezt elolvasván úgy érzi, hogy érti. Olyan jól írja meg prózában, mint-ha a saját élményem lenne, a gyerekkorom rokonaival vagy velem estek volna meg a dolgok. Egyébként ezért van az, hogy az ő esetében a más által készített adaptációk általában jobban sikerülnek, mint az övéi, mert ő nem volt igazi drámaíróalkat. Nála a drámairói és a novellista attitűd szétvált, ezért a prózai szövegeiből azoktól igencsak eltérő drámai anyagot lehet készíteni, épp ellenkezőleg, mint Csehovnál. Én dramatizáltam Csehovot a televíziónak, de Csehov-novellából az ember újból csak Csehovot tud írni. Móricznál pedig mást kell csinálni.

Móricz folytatásokban adta egy újságnak ezt a regényt, és sokszor azt is elfelejtette, hogy mit írt már meg. Persze igazságtalan vagyok, hiszen nyáron átfésülte a szöveget, és karácsonyra a teljes regényt kiadta az Athenaeum. Ennek elle-

nére vannak benne elnagyolt vagy alig követhető részek. Ilyen a sertéstenyésztő körüli panama leírása. Csaknem belezavarodtam, amíg kibogoztam, hogy ki mit csinált, milyen bankügyletek zajlottak, kinek mi az érdeke az üzletben stb. Ezt a részt alaposan le kellett egyszerűsítenem, hogy a néző követni tudja a történéseket, hogyne unja el a darabot. Tehát minden ilyen dolgot sarkítani kell.

M. *J.:* Ezért élezted ki már a darab elején a Kopjáss és a Kardics-Polgármester duó közötti feszültséget, amely a regényben sokkal finomabban és jóval később jelenik meg?

Sz. K.: Az első percben már meg kell mutatni, hogy valaki azt hiszi, őt érdemei miatt választják meg egy posztra, de mi, nézők tudjuk, hogy Kardicséknak balek kell, hát hoztak maguknak egyet.

B. T: Pontosítsunk: pályázat volt, tehát Kardicsék nem hoztak maguknak egy figurát, hanem ő jelentkezett a kiírásra.

I. I.: Ez azért nem ilyen egyszerű. Itt két erős ember esett egymásnak, és bejött az outsider.

Sz. K.: A lényeg az, hogy úgy mesterkedtek, hogy semmiképpen se Makróczy fusson be. Ezt rögtön exponáltam, hogy a néző tudja: itt kétféle játszma folyik.

A darabban olyan rafinált egyszerűsítések is vannak, mint az operettekben, hogy a közönség szeretni tudja a szereplőket, izgulni tudjon értük, ugyanakkor a történet követhető legyen, s a minőség se szenvedjen kárt - végső soron mindezeket figyelembe kell venni, amikor kiélezettebbé teszem a helyzeteket. Vannak részletek, amelyekre szükség van, bár szétfeszítik a dráma kereteit, s vannak, amelyek éppen csak felvillanak, holott több helyet kívánnának a struktúrán belül. Mindig mérlegelni kell. Ilyen mérlegelendő részlet számomra a Magdaléna-szál. Erről a nőről szívesen írnék önálló darabot!

I. I.: A két nő és Kopjáss viszonya, ez itt mindennek az oka.

Sz. K.: Azt mondjátok, hogy az adaptáció ennyire meg ennyire eltér a regénytől. Annak ellenére, hogy az ember írás közben itt-ott eltér az eredetitől, végig úgy érzi, hogy Móricz-szöveget ír, egy kicsit az ő szellemében beszél. Teljes empátiát érez ilyenkor az ember, misztikusan hangzik, de igaz: ott van velem a szelleme. Nagyon érdekes játék gogolul vagy móriczul beszélni.

M. J.: Miklóstól kérdezem-akiről úgy tudom, önálló változatot írt -, hogy miről szólt az ő szatmárnémeti előadása, hisz sem az adaptációdat, sem a rendezésedet nem ismerjük.

PARÁSZKA MIKLÓS: En is úgy gondolom, hogy tulajdonképpen két dramatizálási lehetőség adódik. A köztes megoldásokról ne beszéljünk. Az egyik a regény replikáiból megépített dramatikus szerkezet, a másik az új dráma. Mi az elsőt választottuk, a mi előadásunk teljes mértékben Móricz-dialógusokból szerkesztődött. Amit ma este láttam, az egészen más, az egy író önálló darabja. Az, amit mi játszottunk, kifejezetten adaptáció volt. Ez önmagában természetesen nem minőségi kérdés, hanem kétféle megközelítési technika. A mi előadásunk rövidebb volt, mint ez. A színpadon valós, naturalista elemekből egy nem naturalista teret alakítottunk ki, amelyben a négy helyszínt, ahol az egész cselekmény lezajlott, fényekkel különítettük el. Bizonyos hangsúlyok óhatatlanul máshová estek, mert mi a meglévő társulathoz alakítottuk a szöveget. Ebből következett például az, hogy fontos, terjedelmesebb szerepet kapott Berci bácsi, akit Czintos József játszott, és másképp kezeltük Lina szerepét is. Végső soron ez is az eredeti mű gazdagságát bizonyítja, hiszen több interpretációs lehetőség van benne. A főszereplő karaktere hasonló volt ahhoz, amit a pécsi előadásban láttam. Volt egy lényeges dolog, amiről azt hittük, mi találtuk ki, ugyanis nálunk a szénügy a polgármesteri irodában pattan ki, mert úgy gondoltuk: már rég a levegőben lógott a biztos lebukás, csak ürügy kellett hozzá, ugyanakkora főszerep-lő erről semmit Sem tud, nem vesz észre semmit, s az ezután következő tetteit ezzel a naivítással viszi végbe.

B. T: Kopjássnak eszerint Berci bácsi volt az ellenfele?

P. M.: Ezt azért nem mondanám...

Kovács Éva (Kati néni), Bessenyei István (Kopjáss) és Czintos József (Berci bácsi) a szatmárnémeti előadásban

H. I.: Azt hiszem, közületek én ismerem a legkevésbé *a Rokonokat,* ahogy erre már utaltam. A regényadaptációkkal általában az a helyzet, hogy az ember azért vél egy regényt színpad-ra alkalmasnak, mert megszereti a történetét. Aztán olyan gondokkal kerül szembe, amelyek szinte megoldhatatlanná teszik az adaptációt, még az *Anna Karenina* vagy *A félkegyelmű* esetében is. Mindegyiknél azt érzékelem: de kár, hogy nem színdarabnak íródott. Tehát borzasztóan nehéz, hogy mindig újra meg újra kell kezdeni egy történetet, egy jelenetet.

Őszintén szólva nem emlékszem olyan adaptációra, amely ezt a problémát maradéktalanul megoldotta volna. Ebből következően fogadható el az, amit Tamás mondott a filmes megközelítéssel kapcsolatban. Ha a történet a szerkesztés miatt már amúgy is meg- vagy széttörik, akkor erősítsük meg ezt a hatást valamivel.

Sz. K.: Ez abszolút így van. Az ember, amikor ilyen feladatra vállalkozik, azt gondolja: részben meg szeretném őrizni a regényt, részben új, drámai struktúrát akarok létrehozni, de végeredményben mindig e két véglet között maradok, akármennyire szeretnék másfelé menni. Igazából az lenne a megoldás, ha az egészet elfelejtenéd, csak a történet vázlatát ismered, és úgy írsz belőle egy darabot; nem a menetét és helyszíneit követed, csak a főszereplőket tartod meg. Ezekből a paraméterekből aztán kikerekítesz egy olyan történetet, amelyet akár te magad is átélhettél volna, s ezt írod meg drámának. A színdarab törvényei szerint.

L. *P:* Egy témát szeretnék még bedobni: a női szerepek megoldatlanságát. Nagyon szimpatikus a két lány, nekem Lina tetszett jobban, a Magdalénát játszó társa is nagyon szép és hatásos, de úgy érzem: mindketten adósak maradtak valamivel. Gráf Csilla is, Gellért Eva is értékes ember, s lehet, hogy egy-két év múlva nagyon jól fognak játszani, és helyenként most is hitelesek, tulajdonképpen nincs velük semmi baj...

M. *J.:* En meg azt mondom, hogy van.

P. M.: Gráf Csilla rám jó benyomást tett, képzett színésznőnek mutatkozott, hiteles megszólalásai voltak. Gellért Évának viszont egyetlen alaphangja van, tehát Magdaléna plasztikus megjelenítéséről nem nagyon lehet beszélni.

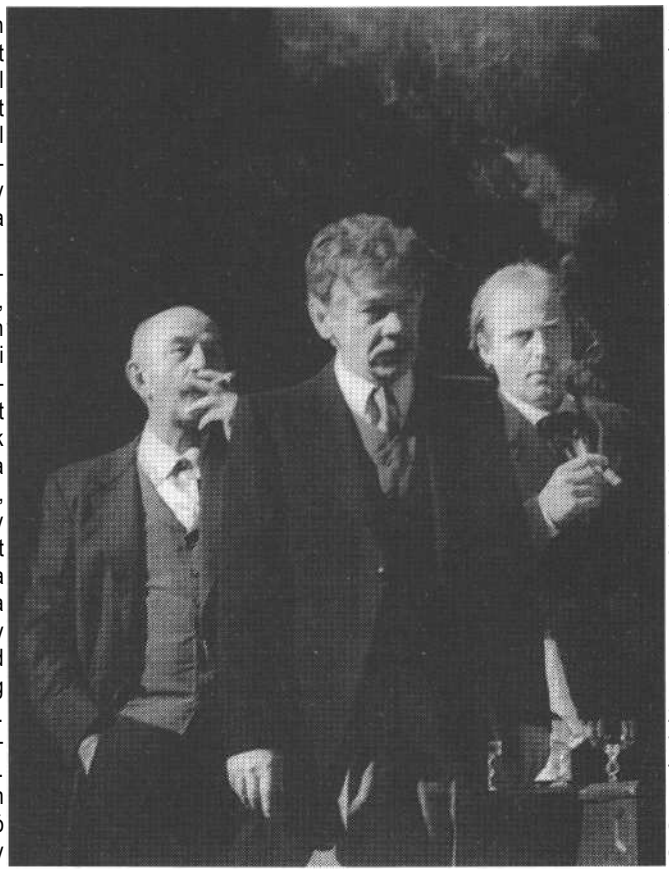
M. *J.:* E pillanatban túl nagy nekik ez a szerep.

L. P: A két lány tulajdonképpen rendesen helytáll, de semmiképpen sem minősíthetők olyan felkészültségű színésznőknek, akik akár Magdalénát, akár Linát el tudnák játszani.

B. T: Péter, azt mondtad, hogy három év múlva Gráf Csillát mint jó színésznőt tartjuk majd számon. De az nem értékmérő, hogy valaki tetszik-e neked vagy nem, itt egy módszer, egy hosszú távú program egyetlen etapját láttad.

M. *J.:* Péter, te vagy az egyetlen közöttünk, aki tanít a főiskolán. Harminc évvel ezelőtt mindenkinek, aki diplomát kapott, kötelező volt vidékre menni. Lehet, hogy emberileg téves ez az elv, de hogy szakmailag jót tett a kezdőknek, az biztos. És jót tett a vidéki színházakat ugyanis az a veszély fenyegeti, hogy pillanatokon belül nem tudnak majd fiatal szerepeket osztani. Lehet, hogy a pécsi színház szerencsésebb helyzetben van, mert náluk még csak a női szerepek kiosztása probléma, de láttam olyan vidéki együtteseket, ahol a férfi szerepek sincsenek már eljátszva - de ez más téma.

L. P.: Ez nagyon nagytéma, és minden színház a maga lehetőségeinek és fantáziájának megfelelően oldja meg, mert előadásokat kell létrehoznunk.



Barkó György (Kardics), Héjja Sándor (Polgármester) és Pilinczes József (Alispán) a pécsi előadásban (Simarafotó)

B. T: Ha nincs főiskolai osztályom, amelynek tagjait évekig én nevelem, akiket szerepekkel látok el - mint ahogy ez a fővárosi színházak és a főiskola között meghonosodott -, akkor én csinálok főiskolai osztályt. Ezt teszem.

Azt tartom a legtragikusabbnak, hogy főiskolát végzett, jó pár éve pályán lévő színész lányok és fiúk tömege várakozik a hatodrendű magánszinkronstúdiókban háromezer forintért, egy kávé mellett naphosszat, miközben mi egy országos színházi hálózatnak vagyunk részei, s megdöglünk a színészhiánytól. S ebben nem a színházak az igazi vesztesek, hanem ők s a közönség. Másfelől: én nem tudok nekik naponta húszezret fizetni, hogy üljenek a szinkronban, én havonta tudok ugyanennyit adni.

H. I.: Nem véletlen, hogy a vidéki színházak majd' mindegyike nem szinkronstúdiót, hanem színészképzőt működtet.

B. T.: Aki két évet ül a pornó- vagy a sima szinkronban, legyen az a legprofibb színésznő, hiába játssza el Linát, a közönség sokkal kevésbé fog professzionális színjátszást kapni, mint mondjuk a ma esti előadáson. Nem egyszerű kérdés az, hogy kit szerződtetsz, kit küldesz el, kit veszel meg, vagy teszel mellékvágányra: itt sorsokról van szó. Ha azt a lányt, akiről beszélünk-s aki ott ül a szinkronban és várja a sorát-, idehozom, és bepróbálja Linát, nem lesz jobb, mint Gráf Csilla, mert nem lesz ártatlan.

H. I.: A színészutánpótlás olyan kérdés, amely az egész szakma helyzetét meg fogja határozni, hiszen a vidéki színházakba lasszóval sem lehet fiatal és képzett színészt fogni.

M. J.: Úgy látom, a Rokonoktól egy kicsit eltávolodott a beszélgetés, de a vidéki társulatok krónikus színészhiányának kérdésére szélesebb körben érdemes lenne vissza-térni.

Móricz Zsigmond: Rokonok (Pécsi Nemzeti Színház)
A regényt színpadra írta: Szakonyi Károly. *Dramaturg:* Duró Győző. *Díszlet:* Ferencffy-Kovács Attila. *Jelmez:* Tresz Zsuzsa. *Rendezte:* Balikó Tamás.
Szereplők: Besenczi Árpád, Gráf Csilla, Héjja Sándor, Barkó György, Moravetz Levente, Gellért Eva, Sólyom Katalin, Fekete András, Németh János, N. Szabó Sándor, Krum Ádám, Bacskó Tünde, Bánky Gábor, Pilinczes József, Bódis Zsuzsa, Rubind Péter.

CSÁKI JUDIT

SZÍNHÁZ A FAL UTÁN

A NÉMET SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓRÓL

A nyitóelőadás ünnepi külsőségei - főként külföldön - többnyire hidegen hagyják az embert: nincsen köze a helyi, országos, külföldi notabilitások kivonulásához, a szervezők ideges kapkodásához, a televízió okozta felforduláshoz. De az a tömeg, amelyik hiába próbált bejutni *erre a* nyitóelőadásra, ezért ott toporgott a szakadó esőben, a színház előtt - nos, az azért tetszetős volt. Es eszembe juttatta, milyen régen nem láttam itthon ugyanezt a tolongást, az „életemet egy jegyért" hisztériáját, holott ez is hozzátartozik a színházhoz. Ilyen, optimális esetben, amilyen ez a német rendezvény volt, a szokásos évi német színházi fesztivál, a harmincharmadik Theatertreffen.

Az előadás persze nem volt német. Lehet, hogy nem is persze: *a Szentiványéji álom* című művet adták, abban a bizonyos nemzetközi felállásban, amelyről lapunk is írt már egy másik vendégjáték, a bukaresti Uniófesztivál kapcsán. Karin Beier rendezésének lényege éppen ez a nemzetköziség (ez nagyon érdekes, bár a darabnak nemigen használ): tizennégy színész kilenc országból afféle színházi „vegyes ízelítőt" ad, és ebben mi, magyarok „alapízt" képviselünk. Kaszás Gergő Lysandert játssza, Mucsi Zoltán pedig Philostrat és Puck szerepében az előadás fanyar alaphangját üti meg és viszi végig. Méltán volt övé a legnagyobb közönségsiker.

Másnap: Berliner Ensemble, Brecht és Heiner Müller „törzshelye". Akik nemrégiben jártak Berlinben, akkor is tudják, hol állta Fal, ha magát a Falat sosem látták. A néhány száz méternyi sáv, a hajdani „senkiföldje" mai kopárságát hatalmas daruk, mély árkok, felvonulási épületek hangsúlyozzák: próbálják eltüntetni ezt a hihetetlen ürességet egy eleven város kellős közepéről. Eredmény: még mindig két város az egy város, tehát igencsak jól tudja az ember, hogy az egykorii Kelet-Berlinbe megy, ezúttal Brechtet nézni, Heiner Müller rendezésében.

Az Állítsátok meg Arturo Uit! igazán nem tartozik a kedvenc darabjaim közé, még Brechttől sem, de az azért nagyon izgatott, milyen előadást rendez ebből 1995-ben Heiner Müller - meg az is, hogyan fogadja a helyi közönség.

Amikor Dietrich Fischer-Dieskau gyönyörűen énekelte Schubert *Erlkönigjét* - miközben az Uit játszó Martin Wuttke meztelen felsőtesttel, négykézlábra ereszkedve, kilógó vérvörös nyelvvel lihegett a színpad előterében -, úgy tűnt, azzal a bizonyos, Brecht darabjai esetében szinte szokásos rendezői technikával lesz találkozásunk, amelyben a zene - ha nem Kurt Weillé - ellenpontozza, lírával teríti be a szöveget és a történetet. Miután a későbbiekben Liszt *Les Préludes-je,* majd Verdi, Mozart és persze Wagner zenéje is felcsendült, már nem ellenpontozó, inkább „gesamtkunstos" rendezői attitűd mutatta magát, különösen a legtöbbször visszatérő jelenetátkötő zenében, *az I heard my mama* cry című valahai slágerben. A látványvilág meghatározó színe a fekete és a piros, valamint a kettő átmenete: szürke oszlopok a térben, középen föntről vörös képkeret lóg le, alatta „gép forog". Ezen az emelvényen történik sok minden, ide azonban Hitler-Ui csak kifejlett diktátor korában jut fel. Kezdetben főleg a színpad előterében játszik: szánalmas kis gengsztertanonc, rosszul beszél, nehezen olvas - de könnyen tanul. Amikor két jelenet közt - Wagner-zenére - a függöny előtt reked, zavartan feszeng, a ruháját igazgatja, ideges. Később, amikor Dogsborough halála után magára ölti annak kabátját, már az sem zavarja, hogy lötyög rajta: megtalálta magát.

Heiner Müllernek számos kiváló színházi ötlete van. Kevésbé eredeti, amikor a feléje nyújtott kézre válaszul Ui-Hitler náci köszöntésre lendíti a karját; sokkal jobb, amikor Ignazius özvegyét meghágván, még letolt alsógatyával feláll, de nemi szerve „eltűnt" a helyéről. Megint jó, amikor az öreg Színész, akit a német színház nagy öregje, Bernhard Minetti ad megrendítően, rezignált bölcsességgel a Hamlet-monológból idéz. Es nagyon hatásos a finálé: mindenki, élő és halott, a színpadon, ekkor hangzik el - más ige-időbe téve-a Prológus.

Amikor vége az előadásnak és kijövünk a színházból, az épület teraszáról még mennydörög a szónoklat, visszhangzik a környék, de voltaképpen egyre és elsősorban arra gondol az ember, hogy látott egy fantasztikus színészt, Martin

Jelenet a düsseldorfi Szentiványéji álomból

Wuttkét, aki Ui figurájában a karakterfejlődés szélsőséges állomásai között bóklászott nagyon tehetségesen, nagyon meggyőzően és nagyon félelmetesen - de maga az Ui-tézis itt, Németországban, Berlinben már leginkább abszurd fantazmagóriának hat. Nincs messzebb senki a fasizmustól, a diktatúrától, mint ez a közönség, ez az ország. Ez is abszurd.

Nagyon készültem a másnapi előadásra, hiszen tudtam: Christoph Marthaler darabját és rendezését látom. Ez a Christoph Marthaler nevű jelenség alig néhány éve foglalkozik rendezéssel - korábban zenész volt. Ami azt illeti, ez meg is határozza rendezéseit - legalábbis azt a kettőt, amelyet volt szerencsém látni Berlinben a közelmúltban. „Hot name" - mondta róla egy kritikus, majd hozzátette: 2005-ig teli van a naptára hazai és külföldi megbízásokkal. Apropó hazai: Marthaler svájci - baseli -, bár többnyire Németországban rendez, és ez a tény is meghatározó a rendezéseiben.

Nagyképűség lenne úgy írnom róla, mintha széltében-hosszában ismerném az úgynevezett „német komplexust". Nemcsak azt a régit, a második világháborúst - azt sem ismerem egyébként-, hanem az újabbat is, az 1990-hez kötődőt, melyben a legnagyobb világtörténelmi abszurd, a Fal játssza a főszerepet, valahai harmincéves létével és leomlásával. Az egy, majd kettő, majd megint egy Németországét. Kérdezgettem ismerőseimet, vajon van-e irodalmi nyoma, természetrajza ennek a problémának - nem tudtak róla.

Szóval inkább sejtem, mint tudom, hogy Christoph Marthaler színházi optikájának szenvtelensége, kritikai viszonyulásának élessége abból a tényből is fakad, hogy svájci. Színházának tárgyát, a német helyzetet, a voltot és a vant igen jól ismeri. Nem a Theatertreffen programjában, hanem valamivel korábban láttam a lefordíthatatlan című *Murx den Europaer! című* produkcióját, majd a német színházi fesztiválon egy újabbat, a *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (Nulla óra avagy a felszolgálás művészete) címűt.

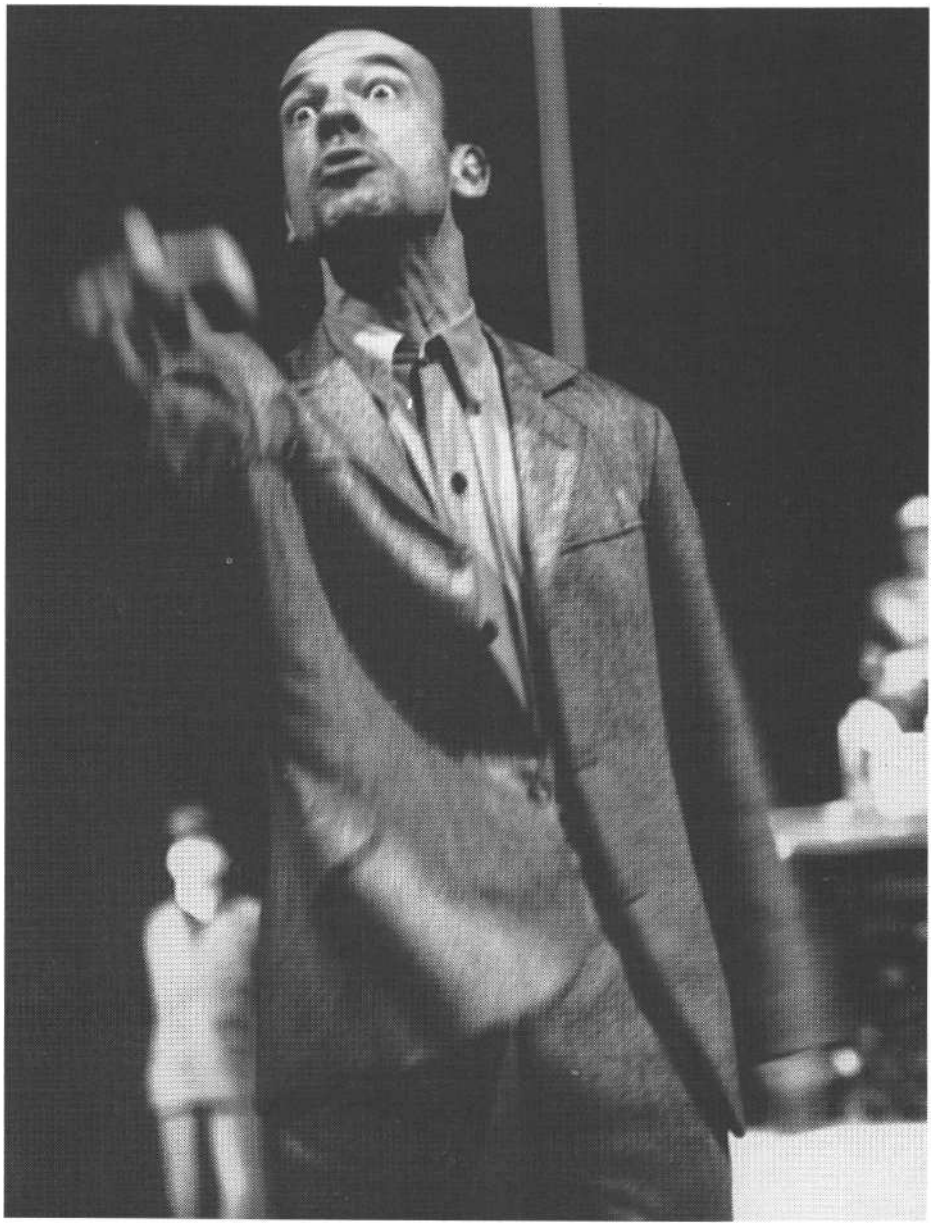
A Stunde Null nagyszínpadon játszódik- miközben cselekménye elférne egy aprócska stúdióban is. Gondolom, a térnek ez a széttaposottsága, melyben rögtön sivárnak és üresnek hat a kevéske lepusztult bútor és kellék, része a hatásnak. Barna panelfalak határolják, szekrények, fiókok, falba rejtett tárolók - ettől olyan, akár egy bunker. Másfelől viszont leginkább egy rádióstúdióra emlékeztet, méghozzá amolyan „szocialistára". A rádióstúdióra leginkább a szemben fent(?) elhelyezett vezérlőfülke-ablak utal, melyen a függöny belülről behúzva-ez így is marad végig. A színpadon pár álló mikrofon, a falból kinyúlik néhány másik. Van zongora, hangszórók, süllyesztett tévé, rádió, egy kopott íróasztal, rajta telefon, egy pohár víz, könyv.

Bejön egy öltönyös, középkorú férfi. Odalép az egyik falimikrofonhoz, mappáját kinyitja, beszélni kezd, valami beszédet mond, az állampolgárokat szólítja meg, rögtön utána egy másik ugyanezt teszi, majd egy harmadik, utána még három, később egy szakadt figura, végül a zongorista, legvégül egy pincérnő külsejű idősebb asszony. Sípol, mire mindenki abbahagyja a beszédet, gyorsan egy másik mikrofonhoz lépnek, ismét kinyitják a mappát, folytatják. Síp, helycsere, újra és újra. Majd egy primitív magasságmérőszerkezetet hoznak be - a teteje egy serpenyőszerű tárcsa, és ezt szorítják az ember fejére, miközben egy skála előtt áll -, Fraulein Stunde Null (mert hiszen a pincérnő külsejű asszony az) sípszóra odaint valakit, magasságot mér, majd ellöki a delikvenst. Van, akit durván, van, akit finomabban.

Majd kávét hoz be, s tölt mindenkinek; a férfiak abbahagyják a beszédet, egy csoportba gyűlnek, gondosan összehangolt mozdulatokkal kavargatnak, kortyolnak, szürcsölnek, elismerően kifújják a levegőt - olyanok, akár egy kórus. Akinek ez az első Marthaler-produkció az életében, körülbelül ekkor döbben rá: az egész zenei kompozícióval bír, a mozgások, a kánonban beszélés, a hangfekvések váltogatása - és persze maga a zene.

A cselekvéssort külön is le lehet írni. A szöveget szintén. Csak ezt a zenei szervezettséget nem

Martin Wuttke az Arturo Ui berlini előadásában



szabad feledni egyetlen pillanatra sem, és akkor világos, hogy itt egy középkorú férfiakból álló kórus mozgással illusztrál és szövegekkel kísér egy kórusművet. A mozgásba csupa apróság, mondhatni, kabaréba illő geghalmaz fér: széken ülve hallgatják Fraulein Stunde Null szónoklatát, sorban elalszanak, és egymás után lezuhannak a székről. Füttyszóra, tánclépésben egy avatási ceremóniát játszanak el: a színes szalagból meghatározott koreográfia szerint ki-ki levág egy darabkát - érdekes, a szalag pont akkor fogy el, amikor a szereplők. Máskor - lazításként - tornaruhára vetkőznek, szabályos tornaóra jön, közben lágyan szól a „zümmögőkórus" vagy az ének. Kéz-fogásjáték: füttyszóra sorba állnak, kezet ráznak, hátrafutnak, az egyik nyújtja, a másik fogadja, a tempó egyre gyorsul, a kis szakadt alak (hajléktalan?) mindig kihullik a sorból, integetés, néma-játék - nem is néma, végig szól a zene. A mozgássor össztánccá alakul, megy a keringő, a francia négyes, a kicsi szakadt megint kimarad. A tornaóra végeztével komótos visszaöltözés öltönybe. A segédszemélyzet újabb állómikrofonokat hoz be, ki-ki elé lép, mondókákat, viccet mesél, nevetgélés, újabb mikrofon, a szöveg lassan kitisztul, idézetek beszédekből, újságcikkekből, gyorsan váltva egymást. Aztán: éneklés, lökdösődés, pofonok, tömegverekedés. Es a végén, majdnem a legvégén: egy végeérhetetlen, ismétlésekkel teli és lassú jelenetben ki-ki valamilyen ágyféleségre próbál lefeküdni - matrac, vaságy, kempingágy -, és ez persze nem sikerül; a legkevésbé akkor sikerül, amikor úgy látszik, végre mégis... Az ágyak összecsukódnak, felpattannak, leszakadnak...

A zene és a vele nagyon is összeférő időjáték időnként kiegészítik egymást, időnként feleselnek egymással. Egy furcsa minimálszínház keletkezik, csupa apróság szervezi a játékot; ezeknek az apróságoknak „meg van ágyazva", a zene és/vagy az idő ágyaz meg nekik. Amikor az egyik színész például a szövetségesek nyelvén hosszú beszédeket mond - pontosabban idéz, azt például ékes angolsággal, hogy a németeknek tudomásul kell venniük, hogy teljes vereséget szenvedtek, és nem kerülhetik el a felelősségre vonást -, és legalább húsz percig mindössze a hangjával és az idegen nyelvekkel játszik bravúrosan, a valóságos és a színpadi időnek olyan kevercsét állítja elő, hogy az általam látott előadáson egy türelmetlen néző belekiabált a monológba. Többen kimentek.

Jelenet a Nulla óra avagy a szervírozás művészete című hamburgi előadásból

Persze lehet, hogy valójában a szövegek irritálták őket: idézetek közvetlenül a világháború befejezése utáni időkből, beszédekből és cikkekből; majd kicsit későbbről, a Falról, a szégyenről, az egységről... és a hamburgi Deutsches Schauspielhaus előadása máris a jelenhez, a kétórás „altatódal" pedig a végéhez érkezett.

Tökéletes énekhang, színészi szaktudás és tehetség, fizikai és szellemi ruganyosság jellemzi a társulatot. Bámulatos összjáték és egyenrangú szólók, Azt hiszem, Marthaler kegyetlenül kritikus és szemtelenül igazmondó az általa írott (ollózott? szerkesztett?) darabok előadásaiban. Ez és a zseniális színpadi érzék alighanem együtt nyűgözte le a közönséget.

Engem is. De nemcsak Marthaler, hanem a néhány előadás alapján az is, hogy a tehetséges rendezőknek közérdekű mondandóik és hozzá az utolsó epizodistáig tehetséges színészeik vannak. Hogy tehát minden együtt van.

SZILÁGYI MÁRIA

RÉGI TÉMÁK ÚJ KÖNTÖSBEN

THEATERTREFFEN BERLIN '96

A kilencről ötfősre redukált zsűri kétszáz produkciót nézett meg, és közülük nyolc német és egy-egy osztrák, illetve svájci előadást hívott meg a berlini találkozóra. Az idén a klasszikus darabok voltak többségben. A rendezők, akik között egyaránt jelen voltak a nagy rendezőgeneráció és a fiatalok képviselői (például Peter Zadek, illetve Stefan Bachmann személyében), láthatóan nem akar-nak társadalmi kérdésekkel foglalkozni. Az általam látott előadásokban gyakran még a rendező közlési szándékát sem éreztem. Az előadás semmire sem akarta felhívni a figyelmünket, nem akart semmi újat tudatni velünk, nem akart bennünket pukkasztani vagy éppen megnyerni valamilyen ügynek, bár többször is voltunk különböző kísérletek szemtanúi. Úgy tűnt, a rendezők nem elsősorban a téma miatt nyúltak az adott darabhoz, hanem mert színházi szempontból olyan lehetőséget fedeztek fel benne, amely fölöttébb izgatta őket. Az általam látott öt előadás mindegyikében volt valamilyen különös, rendkívüli esztétikai megoldás.

Az egyetlen előadás, amelynek, bár nagyon visszafogottan, volt bizonyos társadalmi üzenete: Arthur Miller *Az amerikai óra* című, a hetvenes évek közepén írt darabjának David Mouchtar-Samurai rendezte előadása a bonni Schauspielhausban. A darab (német címe: *Der große Knall, A nagy robbanás)* a nagy gazdasági világválság idején játszódik. A rendezés kiemeli a darabot ebből a korból, de nem teszi át egészen a mába sem. A szereplők korhű jelmezeket viselnek. A különböző helyszíneken játszódó jeleneteket el-varázsolt kastélyra emlékeztető, bíborkék, tükrös térben játszatja Mouchtar-Samurai, amelynek ugyancsak bíborkék padlóját fehér zsinórok osztják fel négyzetrácsos alakzatban. Ugyanilyen kifeszített zsinórok tagolják a teret függőleges irányban is. Elszórtan néhány bútor: egy pianínót jelző fakonstrukció és néhány különböző méretű (reális, illetve bababútor nagyságú) natúrszínű támlás szék. A teret kétoldalt tükörlapok zárják le. A lapok között ki-be járásnyi rés van. Minden tükörlap mögött ruhatartó állvány, roskadásig megrakva különféle ruhákkal. Ezek, mint később kiderül, a szereplők jelmezei, akik egy-egy jelenet végén itt mennek ki jelmezt váltani, és innen jönnek be a következő jelenetbe. A nézők tribünön ülve fentről nézik a játékot, mintha egy laboratóriumi kísérlet szemlélői volnának.

A színen Lee Baum, a híres sportriporter emlékezik vissza, hogyan élte meg tizennégy évesen az amerikai jóléti társadalom összeomlását. Emlékképei revüszerűen, rövid, egymást gyorsan követő jelenetekben elevenednek meg. Mouchtar-Samurai még azzal is megfejeli a dolgot, hogy a jeleneteket egymásba csúsztatja: még mielőtt az egyik jelenet befejeződne, a következő jelenet szereplői szemtelenül-szenvtelenül (civilként) bemasíroznak a színre, és beállnak a következő jelenet pózába. (A színészeknek gyakran kell jelmezt, illetve szerepet váltaniuk, mert tizenketten játszanak harmincnyolc szerepet!) A rendező helyenként kimerevítéssel is megtöri a játékot. Ebben a mesterséges térben az emberek bábokként mozognak és élnek, védekezésre képtelenül kiszolgáltatva a társadalmi folyamatoknak. (A táncjelenetekben „fellépnek" ember nagyságú bábok is.) Nem jellemeket látunk, hanem típusokat. Emögött feltehetően az a gondolat áll, hogy az emberek nem egyéni tulajdonságaik, hanem a társadalom hibás működése miatt kerülnek nyomorult helyzetbe. Ezért nem hangsúlyozza a rendező egyéni vonásaikat. Ezért teszi érzelemmentessé a különben szentimentális történelmi tablót, és csupaszítja le a különböző elidegenítő effektusokkal egy könyörtelen, tényszerű képsorra. Szándéka világos: azt akarja megmutatni, hogy ilyen társadalmi körülmények között mindez bármikor újra előfordulhat. Szándékát megértjük, ennek ellenére az egész olyan monoton és erőtlen, akár egy képlet levezetése. Talán mert ez a képlet már untig ismert, és ismerősek ezek az emberi történetek is, akár elidegenítve, akár érzelmesen előadva találkozunk velük. Én pedig azon kapom magam, hogy már csak azt figyelem, hogyan működik Mouchtar-Samurai színpadi gépezete, ami mint kitaláció önmagában nem érdektelen.

A hamburgi Thalia Theater előadásában is egy kísérlet szemtanúi vagyunk, amelynek során ki kell derülnie, hogy melyik nem az eredendően hűtlen természetű: a férfi vagy a nő? Erről vitázik kedvesével a herceg, miközben izzó testi szenvedélyeket mímelve szerelmeskednek Marivaux A *vita* című darabjában. A férfi, hogy minden két-

Jelenet az Arthur Miller-bemutatóból

Isabelle Menke és Michael Neuenschwander a Goethe-előadásban

séget kizáróan bebizonyítsa állítását, miszerint a nők a természetüknél fogva állhatatlanok, elviszi kedvesét egy helyre, ahol a herceg megbízásából születésüktől fogva a világtól és egymástól elzártan nevelnek fiúkat és lányokat. A herceg most majd megmutatja: mi történik, amikor egy nő és egy férfi életében először találkozik a másik nemmel.

A kísérlet színhelyét, a kies ligetet, melyen patak csordogál keresztül, a fiatal Sven-Eric Bechtolf színész-rendező előadásában egy konténer-lakókocsihoz hasonló épület jelzi. Amikor a herceg ledönti a nézőtérrel szemközti oldalát, téglalap alakú, három oldalról bekerített, homokos talajú üres teret látunk. A hátsó kerítésen egy helyütt szűk cső vezet erre a térre. A csőből víz csöpög, mintha patak csobogna. A homokban szétszórva egy szabósági próbababa különböző testrészei. A tér közepén körülbelül másfél méter átmérőjű kút, eleinte észre sem vesszük, mert kávája nem emelkedik ki a homokból. A három kerítésrész mindegyikében átlósan nyíló kapu. Megjelenik az egyik lány a nevelőnőjével. A nevelőnő tükröt ad a lány kezébe. A lány most pillantja meg magát először életében. Kíváncsisága önmaga iránt egyre nő. Nem elégszik meg arca szemlélésével, levetkőzik, hogy a kút víztükrében minél többet lásson önmagából. A színésznő (Sylvie Rohrer) meztelenül is bámulatos természetességgel játszik. Az úgynevezett fizikai színjátszás magasiskoláját nyújtja. Minden porcikája remeg a kíváncsiságtól, ahogy megérinti a vizet. Lágy mozdulataiban látjuk, hogyan ébred saját szépségére, és testét végigtapogatva hogyan jut el az önmagában való gyönyörködésen keresztül a mintegy önmagával való egyesülésig, amikor beugrik a vízbe, lubickol benne, és élvezi annak simogatását. Szenzációs színészi alakítás. A megjelenő fiút (Azor/Martin Feifel) azért szereti meg, mert az belészeret. (A két színész fantasztikus összjátékot nyújt. Kíváncsiság, életkedv, öröm, boldogság mozgatja őket, amely percre sem lankadó játékukban, egymás testének mohó felfedezésében nyilvánul meg.) Eglé önszeretete és kíváncsisága olyan erősnek bizonyul, hogy a később megjelenő másik fiút, Mesrint is akarja. Kétségek, erkölcsi dilemmák fel se merülnek benne. Még nem tart itt.

A fiatalokat alakító hat színész kiválóan játszik. Nem gyermetegek, nem rokokósan finomkodók, a bennük lejátszódó folyamatokat pontosan és árnyaltan érzékeltetik. Az előadás legnagyobb érdeme ez a kedvteli, lendületes és hiteles, állandó mozgásban levő játék, ahogyan a színészek a figurák nárcizmusát megmutatják, ahogyan gyönyörködnek a másik nemben, ahogy élvezik a másikat, ahogy kipróbálnak mindent, amit lehet, ahogy rivalizálnak egymással, veszekedve a lányok, haverian, erejüket kipróbálva a fiúk. A vízben űzött játékok, erotikus közeledések, kergetőzések, dulakodások és a homoksivatagban vívott csaták soha nem válnak parttalan és öncélú tombolássá, hanem mindig az adott tartalom artisztikus kifejezésére korlátozódnak. Egzakt koreográfia, de mégsem mesterkélt és művi.

A szerelem végül visszatéríti egymáshoz a szerelmeseket. A hűség győz a hűtlenség felett. Es amikor a herceg kísérletének szubjektumait objektumokká akarja tenni, akik felett uralkodhat, és vissza akarja őket küldeni a magányba, ebben az előadásban a fiatalok védekeznek: megölik a herceget. Egyszóval sikerült életet lehelni a 18. századi darabba,, sőt ezzel a befejezéssel még politikai dimenziót is adni a komédiának. Persze a szerelemről mint olyanról azért nem tudtunk meg újat.

Puntila úr, a földbirtokos csak részegen emberséges, józanul hatalmaskodó. Ettől környezete borzasztóan szenved. Főként Matti, a szolgája,

akivel részegségében barátjaként viselkedik, beavatja titkaiba, rábízza pénztárcáját. Aztán józan állapotban, amikor visszavedlik földbirtokossá, és büntetéssel fenyegeti Mattit, akinek számára idővel egyre veszélyesebb Puntilát szolgálni, mert minél inkább barátjának tekinti a földbirtokos részegen, annál nagyobb megtorlás vár rá, ha kijózanodik. Matti így aztán egyik alkalommal nem várja meg a következő kijózanodást, elhagyja urát. Frank Castorfot, a „notórius klasszikusgyalázót", mint általában, most se érdekli az eredeti mű. Ezért megszokott módszerét alkalmazza: ízekre szedi a darabot, kiszórja, amit idejétmúltnak, túlhaladottnak ítél, s ama is érvényes tartalmakat képekké komponálva mutatja meg. Ez azt jelenti, hogy a verbális közléseket minimálisra csökkenti, s lehetőleg mindent láthatóvá tesz. Kevés eszközzel dolgozik, ezért mindennek, ami a színpadon megjelenik, fontos jelentése van. Castorf színházának nagyon fontos elemei, mondhatni, előfeltételei állandó díszlettervezőjének, Hartmut Meyernek absztrakt színpadi terei. A képek megteremtésében e terek és a színészek együtt játsszák a főszerepet. Castorfnál az egyes képek nem következnek egymásból, mégis tökéletesen zárt világot alkotnak.

Meyer geometriai elemekből álló, jelenetről jelenetre másként egymásba csúszó, forgó, ide-oda mozgó és más-más színűre váltó díszletelemei között a hamburgi Deutsches Schauspielhaus Brecht-előadásának nincs osztályharcos jellege. Ez a Puntila (Michael Wittenborn) nem produkálja magát az ital okozta felfokozott kedélyállapotban, és csak egyetlenegyszer mutatkozik szörnyetegnek. Sokkal inkább kaotikus, alkotó nyugtalansággal van tele, gyakran melankolikus, amit feltehetően a világ állapota vált ki belőle.

Matti sem a szokásos osztályharcos proletárfigura. Fémkeretes szemüvegével inkább (ellenzéki) értelmiséginek tűnik. Peter René Lüdicke plasztikusan és sok humorral ábrázolja a függő helyzetben levő embert, aki bár néha fellázad, de többnyire alkalmazkodik. Csak Fina, a szolgálólány próbálkozik néhányszor óvatosan a „harc" felélesztésével. Ilyenkor a színésznő még a közönséghez is fordul támogatásért. Hiába.

Castorf bevált módszere azonban ebben az esetben nem jár meggyőző eredménnyel. Nagyon kevés az, ami a darabból így megmarad, s abból sem igazán tud mit kihozni. Puntila csábítási és eljegyzési akcióiból slapstickszámokat és bohócjeleneteket csinál. Az eljegyzett kurgelai hajadonokat férfiakkal játszatja. A közönséget is bevonja a játékba: a cselédpiaci jelenetben Puntila a nézőket veszi szemügyre, és vizsgálgatja, vajon megfelelnek-e a posztra. Közben a reflektorok a nézők arcát világítják meg.

A Dessau-dalokon kívül sokféle zene (Beatles, Tom Waits, Rózsalovag-keringő, Eisler harci dalai, francia sanzon, Eric Satie) segíti ennek a sarkából kifordult világnak a megjelenítését.

Az optimista Epilógust Matti távolságtartással mondja. Mögötte, a feje fölött Puntila gúnyosan győzelmi jelet mutat, mintegy kommentálva Matti szavait. Az Internacionálé eltévedt dallama átmegy az All you need is love-ba...

A polgári rend és az egyén érzelmi és szexuális vágyai közti ellentmondás az alaptémája a Goethe *Vonzások és választások* című regénye alapján készült kollázsnak. A nyitott színpadon üres teret látunk, amely hátul kis színpadnyílásba torkollik, mögötte keresztfolyosóval. A folyosó szemközti oldalán, középen (ez a falrész zárja az egész teret) csukott ablak és ajtó. A színen egyetlen bútor: egy empire kerevet. Hermetikusan zárt világ. Fiatal nemesi pár otthona. A férj, Eduard nemrég jött meg a háborúból. Felesége, Charlotte arról ábrándozik, milyen jó lesz végre együtt lenni férjével. Kettesben, nyugalomban...

Kisvártatva a férj bejelenti, hogy ifjúkori barátja, egy százados szeretne egy időre hozzájuk költözni. A feleség először határozottan ellenzi a dolgot, majd kompromisszumot kötnek: ha a férj barátja jöhet, akkor jöjjön a feleség unokahúga is. Az idilli környezetben, a külvilágtól elzárkózva a férj lángra lobban az unokahúg, Ottilie iránt, aki viszonozza érzelmeit; a férj barátja pedig beleszeret a ház asszonyába. A nő egy ideig visszautasítja, később-igaz, inkább bosszúból, sértett büszkeségből - mégis lefekszik vele, teherbe esik tőle, és megszüli gyermekét. A gyereket az unokahúg elejti, s az meghal. Ezután a lány örökre lemond szerelméről. Vége.

A zürichi Theater Neumarkt nevű szabad színházi társulás nem a regényt adaptálja színpadra, hanem annak alapján egy folyamatot ábrázol. Stefan Bachmann Castorfhoz hasonlóan képeken keresztül mutatja be az utat, amelyet ez a négy ember bejár. Bachmann szánalmasaknak és nevetségeseknek láttatja őket, már külső megjelenésükben is: egyszerű szabású, nyakig begombolt, karcsúsított ruhát viselnek a nők, egyenruhaszerű öltözetet a férfiak. Mindegyik posztóból készült, ezáltal kissé merev tartásúak, ahogyan merev a figurák tartása és frizurája is. Megjelenésük merevségében lelki-szellemi merevségük tükröződik, amely a fennálló társadalmi és erkölcsi rendben való feltétlen hiten alapul. A rendező azt mutatja meg, hogyan oldódik lassan merevségük, miközben feltámadó érzelmeik szinte szétfeszítik őket; hogyan küzdenek önmagukkal, a belőlük kiszabadulni akaró vággyal, amelyek lassanként mégis leigázzák őket, s amelyeknek végül is engedelmeskednek; s a szörnyű haláleset után miképpen térnek vissza önmaguk börtönébe.

A vitához hasonlóan itt is a vágy és a szerelem születésének lehetünk tanúi. A laboratóriumi körülményeket itt a kastély zárt világa jelenti. Csakhogy benne minden ironikus színezetet kap. A százados például úgy próbál közelebb kerülni a ház asszonyához, hogy segít neki felmosni a padlót. Szertartásosan és gyengéden csavarja ki a törlőrongyot, és teszi a felmosófára. Vagy amikor a kertben virágot szednek, ez a színpadon úgy fest, hogy az egyik pár szétdobál a kertben egy csomó művirágot, amelyek hegyes végükkel belefúródnak a talajba. Ezt a műveletet olyan édelegve végzik, mintha virágmagokat szórnának a földbe; a másik pár pedig úgy szedi fel ezeket a virágokat, mintha friss virágokat szakajtana. Ottilie születésnapján aztán felbomlik a rend ebben a kis világban. Eduard kis piros koffert ajándékoz a lánynak, és szaxofonjátékkal köszönti fel. Mindeközben egyértelműen kimutatja érzelmeit. Aztán a zsinórpadlásról leeresztenek egy hatalmas ventilátort, előtte fóliafüggönnyel. A gép irtózatos zajjal beindul. A fóliát a felkavart levegő dagasztja. Charlotte és a százados próbálja megfékezni az elszállni akaró leplet. Olyan kétségbeesetten küzdenek ezzel a külső erővel, ahogy saját vágyaikkal. S ahogy egyre jobban elgyengülnek a széllel folytatott küzdelemben, úgy adják meg magukat - egymásnak. Ottilie közben a kofferjét ölelgeti. Eduard a kereveten állva szaxofonozik. Nagyon erős hatású kép.

Cseresznyéskert. Peter Zadek bécsi, Akademietheater-beli előadásában alig látunk belőle valamit. Amikor reggel kinyitják a kertre néző ablakot, valamiféle paravánra festett cseresznyefaágak tűnnek elő. A múlt itt nem jelenik meg a maga fájdalmas szépségében. A gyerekszoba, ahol Gajevék megérkezésük után összejönnek, kicsi, kopott és sivár. A szalon, ahol Ranyevszkaja az estélyt adja, szintén elég nyomorúságos állapotban van.

Zadeket láthatóan csak a figurák és kapcsolataik érdeklik. Legesleginkább Ranyevszkajáé és Lopahiné. Ok az előadás központi figurái. Zadek olyasmit mesél el róluk, amit eddig talán még soha senki. A darab szociális aspektusai nem foglalkoztatják, az ő értelmezésében ez a család már régen széthullott. Mindenki éli a maga életét. A kert eladásával már csak összetartozásuk illúzióját vesztik el, ezért nem élik meg olyan tragikusan. Valami elmúlt, de az élet megy tovább. Változnak az idők, változnak a tulajdonosok...

Ranyevszkaját Angela Winkler (a *Katharina Blum elvesztett tisztessége* című film hősnőjének szerepében ismerte meg a magyar közönség) alakítja. Nagyon finom jelenség. Elegánsan öltözködik, de nem hivalkodóan. Vállig érő barna haját jobb oldalra tűzve hordja. Ettől lénye valahogy még különösebbé, rejtélyesebbé válik. Hal-

kan, visszafogottan beszél. Szavaiból melegség, szeretet, megértés árad. Viselkedése, mozdulatai belső fegyelmezettségről tanúskodnak. Bár látszólag aktívan részt vesz a társasági életben, lélekben, gondolatban igazából máshol jár - biztosan nem Párizsban maradt szeretőjénél. Úgy tűnik, Ranyevszkaja egyszerűen nem mer szembenézni a valósággal, állandóan menekül előle, s ez nála ebben a lebegésben, ebben az egyidejű ittlétben és nem jelenlétben nyilvánul meg. És még valamiben. A férfiakhoz való menekülésben. Nagyon diszkréten, de szinte minden férfira kiveti hálóját - egyfajta önigazolásként s egyszersmind a figyelem elterelésére. Legfeltűnőbben ez az estélyen látható. Lopahin és mások is számtalan tanáccsal ellátták már, hogyan menthetné meg a cseresznyéskertet. Ranyevszkaja, mint mindig, most sem akart szembenézni a tények-kel, nem hitte el, hogy a vég bekövetkezhet. S amikor az estélyen hírül hozzák, hogy Lopahin megvette a birtokot, szinte hisztérikus rohamot kap, és megpróbálja elcsábítani Petya Trofimovot. Annyira finoman, diszkréten és óvatosan csinálja, hogy Petya teljesen összezavarodik. Nem tudja eldönteni, hogy az asszony valóban kezdeményez-e, és hogy ő mit tegyen ebben a helyzetben.

Ranyevszkaja gyámoltalansága minden férfiban felkelti a védelmezői attitűdöt. Lopahinnal szemben is kétértelműen viselkedik. Úgy öleli át, úgy fogja karon, minta szerelmét, de mozdulatai értelmezhetők a társadalmi hovatartozásra fittyet hányó nemesi vagy baráti gesztusként is. A férfit mindenesetre alaposan összezavarja. Lopahin ebben az előadásban nem azért nem kéri meg Varja kezét, mert olyan tuskó és bumfordi, hanem mert szerelmes Ranyevszkajába, vagy legalábbis erősen vonzódik hozzá. Persze ezt csak sejteni lehet, mert erről soha nem hangzik el egyetlen szó sem, de Lopahin viselkedésében számos jel utal rá.

Zadek igen összetett figurának láttatja Lopahint. Josef Bierbichler megformálásában a jobbágyivadékból lett gazdag kereskedő vaskos testalkatú, kissé elhízott férfi. Elegánsan öltözött, de arca borostás, haja ápolatlan. Óvatoskodva és feszengve, kissé ügyetlenül mozog finom polgári öltözetében. Nem titkolja, nyíltan megmondja, hogy kellemetlenül érzi magát ilyen elegánsan; csak hát igyekszik megfelelni a társadalmi etikettnek. Így aztán hol a szokásokra, hol önmagára dühös. Megfogadja például, hogy ezentúl nem fog hadonászva beszélni, de fogadalmát képtelen betartani. Jól ismeri a jobbágyok, a polgárok, a nemesek világát és értékrendjét. Világos képe van önmagáról is. Büszke arra, amit eddig elért. Üzleti dolgokban magabiztos, határozott, tudja, mit csinál, mint egyén azonban szenved önma-gától, és idegenül érzi magát az urak világában. A Gajev család körében szenved talán a legjobban. Származása miatt zsigeri módon alázatos velük, ugyanakkor mint sikeres üzletember kicsit le is nézi ezeket a tehetetlen, ügyefogyott, vagyonukat elherdáló embereket, segítő szándékból azonban mégis ellátja őket jó üzleti tanácsokkal, s bántja, hogy azok átnéznek rajta. Ranyevszkajára alázatos, gyermeki csodálattal tekint, szerelmes belé, de amikor az asszonnyal beszél, egy helyben toporog, hümmög, és nem tud mit kezdeni magával.

Ranyevszkaja valószínűleg nem is sejti, mi játszódik le a férfiban. Ez a Lopahin nem bosszúból veszi meg a kertet, inkább egyfajta szerelmi vallomásnak szánja tettét. De amikor ezzel az utolsó, kétségbeesett kísérletével sem sikerül megnyernie Ranyevszkaját, tombolni kezd. Igy válik teljesen érthetővé, hogy miért nem kéri meg Varja kezét. Ugyanakkor ebben az előadásban nem derül ki egyértelműen, hogy Varja (Eva Mattes) valóban szereti-e Lopahint, vagy csak józan belátás alapján cselekedne. Viselkedésében mindkét lehetőségre utalnak jelek. A színésznő különben szinte eszköztelenül formálja meg Varját. Ő a ház élő lelkiismerete, aki tisztán látja a család helyzetét, és a maga (kicsinyes) módján megpróbálja menteni a menthetőt. Olykor csak megáll vagy leül, tartása, arckifejezése, némasága vagy rövid megjegyzései mégis igen beszédesek.

Zadek értelmezésében Jasa (Marcus Bluhm) Ranyevszkaja szeretője. Itt nem egy Franciaországban piperkőc divatmajommá lett egykori falusi fiú jelenik meg, hanem egy dzsigoló. Ranyevszkaja úgy karol bele és viszi el magával, mint a tulajdonát, amiért megfizetett. Jasa az egyetlen a férfiak közül, aki nem tart az asszonytól. Még a jelenlétében is mer más nővel édelegni. Ráadásul éppen egy szolgálóval. Ranyevszkaja nagyvonalúan elnézi neki.

Ulrich Wildgruber Gajevként életképtelen, tohonya, ügyefogyott alak, aki állandóan zsörtölődik. Megmosolyogtatóan szánalmas. Hozzá hasonló Szimeonov-Piscsik, az eladósodott, begyepesedett agyú földbirtokos, akit Martin Schwab formál meg elbűvölően.

Az előadás legtöbb szereplője olyan kiváló alakítást nyújtott, hogy az embernek az volt az érzése, hogy a színész maga a játszott figura. Bierbichler például maga a megtestesült Lopahin. Mintha a más *Cseresznyéskert*-előadásokban látott figurák csak „álszemélyek" lettek volna, s most találkoznánk az igaziakkal. Kár, hogy a Firszet játszó Hermann Lause nem tudta szerepét ilyen szinten megoldani. Nála mindig érezhető volt, hogy játssza a szerepét. S többször az is, hogy hamisan játssza.

Ulrich Wildgruber (Gajev) és Hermann Lause (Firsz) a Zadek rendezte Cseresznyéskertben

STUBER ANDREA

PÁRIZSI RANDEVÚ

NÁDAS PÉTER: TALÁLKOZÁS

Minden nemzet drámairodalmának megvannak a maga izgalmas feladványai. Olyan többesélyes színdarabok, amelyek gondosan előkészített alapanyagként várják, hogy munkába vegyék őket a színházi emberek: nekik kell kikísérletezniük az ideális meg-oldást a mű megjelenítésére. Alighanem ilyen feladványok Nádas Péter drámái is: a *Takarítás, a Találkozás* és a *Temetés.* A trilógia mindhárom darabja kevés szereplős, szűkterű, szigorúan komponált kamaradráma. Vagy kamaraliíra. Mindháromban költőien misztikus szertartásokba ágyazódik az alapvetően realista szituáció. Mindhárom elmond egy-egy történetet, de azzal a bánatos rezignációval mondja el, hogy úgyis lehetetlen elmondani bármit is. (E tekintetben Nádas drámái hasonlítanak a prózájához: abban is heroikus precizitással, már-már önkínzó aggályossággal keresi a szavakat - a lehető legtöbb szót kipróbálva - a kifejezhetetlen kifejezésére.) Igy aztán Nádas drámái nem is annyira szólnak, mint inkább valahogy - rezegnek. Innen már csak egy lépés, hogy a zenénél kössenek ki. Mélabús ajánlatot rejtenek: ha a nyelvben nem lehet igazán megbízni, talán forduljunk inkább a muzsikához. Egyenes következmény, hogy például a *Találkozás* már szinte a szó szoros értelmében zenei mű. Nemcsak azért, mert tételeket, motívumokat, akkordokat idéz, hanem mert szerves része Vidovszky László zenéje, és konkrét szereplője a Csembalista, a Csellista és a Lantos. Igaz, Vidovszky „átosztotta" a szerepeket hárfásra, hegedűsre és ütőhangszeresre.

Maradjunk is a Találkozásnál, minthogy ennek párizsi bemutatójáról van szerencsém beszámolni. Az 1979-ben született művet eddig mindössze kétszer tűzték műsorra Magyarországon. Viszont előadták Bécsben, Rigában, Prágában, Franciaországban pedig immár harmadik alkalommal került közönség elé.

Miért is olyan nehéz nekifutni a *Találkozás*nak? Esetleg azért, mert - sokak szerint - új, eddig nem gyakorolt színházi kifejezésmódot igényel. Talán igen. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy előadása az átlagosnál nagyobb odaadást, elmélyültséget és koncentrációt követel a színrevivőktől. (Meglehet, ezért is játsszák ritkán. Nehéz beiktatni, mondjuk, egy vidéki színház üzemmenetébe, hathétnyi próbával, két bemutató közé.) Igen ám, de hogy a mű valóban „forradalmian" adassék elő, arra elég kevés az esély. Nádas maga állta útját annak, hogy a színrevivők alkotótársi ambíciókkal vessék magukat a darab-ra. A *Találkozás* mint kompozíció zárt és tökéletesen szabatos. Minden elő van írva benne. A szerző lefestette a díszletet, a jelmezeket, meg-koreografálta a mozgást, instruálta a színészeket. Az interpretáció készen áll a papíron. Es mégis, amikor Valló Péter 1985-ben a kotta szerint eljátszatta a drámát Ruttkai Évával és Hegedűs D. Gézával, a szakma udvariasan, de egyértelműen kudarcnak minősítette a vállalkozást. (En ezt nézőként úgy éltem meg, hogy kifejezetten untam az előadást, és egyáltalán nem hatott rám.) Amikor aztán Vincze János 1989-ben Pécsett „önállóbban" és átütőbben rendezte meg a *Találkozást* Sebők Klárával és Puskás Tamással, a kritika úgy reagált, hogy Szikora János 1980-as *Takarítása* óta ez az első olyan Nádas-bemutató, amely alkotó módon reflektál a drámában rejlő írói ajánlatra. (En ezt nézőként úgy éltem meg, hogy egyáltalán nem unatkoztam, és kifejezetten hatott rám az előadás.) Mármost eszerint egyelőre eldöntetlen, hogy mi jobb Nádasnak: a maximális hűség vagy a konstruktív hűtlenség.

„Kihívó" volta mellett van a műnek más, elhanyagolhatatlan csábereje is. Nevezetesen, hogy rendkívüli és jelentős szereplehetőséget kínál olyan korú színésznőknek, akikkel a drámairoda-lom mostohán bánik. Komoly, művelt és szerep-hiányban szenvedő drámai színésznő lelkesedése is lehet oka egy Találkozás-bemutatónak. Igaz, Párizsban nyilván nem csupán efféle óhaj hívta létre a produkciót, hiszen nem előzmények nélküli a születése. Az 1990-ben készült fordítás (Jean-Pierre Thibaudat és Ibolya Virág munkája) még ugyanabban az évben felolvastatott a magyar hét keretében, nyáron pedig közönség elé került Avignonban. Később rádióváltozat készült belőle, majd bekerült a Théatre du Rond-Point ama barátságos programjába, mely a magyar drámairodalmat ismertette meg a francia publikummal. A *Találkozás* bemutatója után Marcel Maréchal színházában háromnapos felolvasószínházi rendezvényt tartottak; ezen Nádas Péter *Takarítás,* Schwajda György *Csoda* és Füst Milán *Boldogtalanok* című műve szerepelt „oratorikus" formában. *A Boldogtalanok* olvasását az a Pierre Tabard - a Théatre du Rond-Point korábbi vezéregyéniségeinek, Jean-Louis Barrault-nak és Madeleine Renaud-nak kedves kollégája - vezényelte, aki a *Találkozást* is színre vitte.

Hogy ez a Champs-Élysées menti színház érdeklődik a magyar drámairodalom iránt, az mindjárt szemébe ötlik a betérőnek. A nézőt a foyer-ban könyvárus fogadja, megvehető nála Spiró *Csirkefeje,* Schwajda *Himnusza* vagy Békés Pál *A női partörség szeme láttára* című színdarabja is. Ezen az én vasárnap délutánomon többnyire idős emberek bogarásznak *a* kötetek között. Ok lesznek azok, akik nem a „rivális" előadást, a szomszéd teremben játszott *Romeo és Júliát* választják, hanem Nádas darabjára ülnek be a hozzávetőleg száz főre méretezett kamaraszínházba. Elnézem őket. Százötven frankot rászántak, hogy találkozzanak a Találkozással. Vajon milyennek találják majd ezt a randevút?

Vidovszky László el lesz hanyagolva, ez szinte rögtön látszik. A színpad előterében nincs zenekari árok. Időbe telik, míg felfedezem, honnan lehet egyáltalán muzsikálni. A kellemes, erősen emelkedő, modernszürke nézőtér tetején, a bejárati sávban bujkál egy szintetizátor. Máris tudni lehet, hogy a zenei „forgatókönyvet" itt nem vették komolyan, jóllehet a színlap gondosan feltünteti Vidovszky nevét. Mikor elsötétül a nézőtér, felül beoson a szintetizátoros és egy hegedűs, lejátszanak néhány rövid futamot, majd távoznak. Az előadás végén térnek vissza, hogy a kihunyó fényekhez is adjanak némi zenei aláfestést.

Marie Desforge díszlete többé-kevésbé előírásszerű. Egyszerű, fehér, kicsit kórházszagú. Keskeny fémvázakból ágy, szék, asztalka, éjjeliszekrény. Jobb oldalon, a semmiben álló ajtó nem piros, hanem fehér, s kis mosollyal nyugtázom, hogy tipikusan francia. Keskeny, enyhén cizellált, gömbkilincsű. A színpadot hátul áttetsző, fehér függöny zárja le, emögül érkezik a fiú, s ide távozik Mária meghalni.

Mária: Catherine Sellers. Még sosem láttam Renaud és Barrault társulatának neves színésznőjét. Filigrán, dekoratív asszony, túl a virágzó szépségen. Minden libeg rajta: a haja, a fekete szoknyája, a bordó sálja, a slafrokja. Az utóbbi - Marie Barral Verges jelmeztervező ügyes leleményeként -fekete és még feketébb foltokkal mintázott. Szinte láttatja, micsoda vérfoltok száradnak Mária ruháján, testén. Sellers vékony, izgága szemöldöke alá, a szemébe igyekszik sűríteni hősnője minden tragédiáját. Es beszél, beszél, beszél. Úgy, ahogyan élő francia ember soha - minden szavát érteni lehet. A színésznő szövegmondása csupa fegyelmezett technika, dinamikai erőgyakorlat. Hangszálakra írt versenyművet hallat. Orrba fúlnak az n-jei, az r-jei meg valósággal hörögnek, fuldokolnak. Torkából alakít egy törékeny úrinőt, akit megtaposott az élet, de még mindig nagy biztonsággal mozog bármilyen társaságban és közegben. Vesztes típus egy elegáns francia kaszinóból.

Visszatérve még egyszer a mű előadási nehézségeire: kétségkívül ide tartozik a színészi játék kérdése is. Nádas-szerepben fellépni nyilván azért nehéz - és egyben vonzó is -, mert hallatlanul erős jelenlétet követel a színésztől. A személyiség hitelével kell itt hatni, nem rutinos színészi rafinériákkal. Ebből következően nem teszi jól Pierre Tabard, amikor azon ügyeskedik, hogy Sellers-t minél jobb helyzetbe hozza. Már éppen elhinném a színésznőnek Máriát, amikor észreveszem, hogy áradó, elragadtatott, nekihevült visszaemlékezése közben nagyon is praktikus. Monológjának egyik felét a színpad jobb oldalán térdelve mondja el, majd átjátssza magát balra, hogy az ott ülő nézők is meggyőződhessenek könnyeinek valódiságáról.

Az előadás mindenekelőtt Sellers jutalomjátékául látszik szolgálni, ennek megfelelően némiképp háttérbe szorítja a Fiatalembert játszó Eric Chimier-t. S milyen különös: mégis az ő alakítása tetszik mélyebbnek, súlyosabbnak. Chimier-ben nyoma sincs annak a lázas, aktív nyugtalanságnak, sőt hisztérikusságnak, amely a darabból kiolvasható, s amelyet Hegedűs D. Géza izgékonykodott el annak idején a Pesti Színházban. Nem ugat, nem vonyít, nem cikázik, nem áll fejen. Valami ismeretlen rendeltetéssel érkezik; mit sem sejtve, mégis dermedt határozottsággal van jelen. Nagyon védtelen mindazzal szemben, amit meg fog tudni az apjáról, az életről és önmagáról. Arcán szemérmes átszellemültség, lassú mozdulataiban kába alávetettség. Minden rezdülése a figyelemről szól. Szorongását beleszorongatja a szemüvegébe, izgatottságát beletúrja a hajába. Az összes mellékes körülménytől megszabadul, csak a nagy-nagy bizonyosságot őrzi: itt megtud majd mindent, amit tudnia kell. Azt is, hogy lehet-e, kell-e élnie még. Amikor a végén Mária ágyba fekteti őt, fel sem néz többet. Valamennyi idegszálával részt vett ebben a profán passióban, mindent erre a találkozásra tett fel, s mégsem oldódott meg semmi. Belesüpped az ágyba, a reménynélküliségbe. Hiába. Ami van, nem lehet másként.

Míg Mária és a (neve sincs) Fiatalember végigjárja a maga verbális kálváriáját, fél szemmel a közönséget figyelem. Az első húsz perc után valaki elmegy, de tíz perc elteltével váratlanul visszajön. Az idősebb hölgyek soraiban élénkséget kelt az a jelenet, amelyben Mária megmosdatja a fiút. A vetkőztetés alatt érdeklődéssel fordulnak egymás felé a szomszédok; tippelnek, vajon egészen lemeztelenítik-e a jóvágású fiatal színészt. Mikor az alsónadrág is lehull, egy néni elégedetten bólint előttem: „Bon." Az előadás végén nagy taps, egy-két bravó is felhangzik. Aztán, ahogy a színészek elfordulnak a rivaldától, mintha gombnyomásra érne véget az ováció. Az emberek rezzenéstelen arccal, sietve távoznak. Jelzem, ez más párizsi színházakban is így szokás. Talán, hogy egyáltalán ne lehessen eligazodni, tetszettek-e a látottak vagy sem.

ALBERT PÁL

RONDÓ AZ AVIGNONI HÍDRÓL

NÁDAS FRANCIÁUL

A zenekari árok ezúttal nyitva van", így Nádas Péter első nyomtatott utasítása az 1979-ben írt *Találkozás* című „szünet nélküli" tragédiájához; nyoma sincsen most bárminő zenekari ároknak a párizsi Théatre du Rond-Point kistermében, a darab fővárosi bemutatóján. Nem látható persze az előírt három muzsikus, a Csembalista, a Csellós és a Lantos sem, s már csak ezért is furcsa, hogy a műsorlapon mégis ott áll Vidovszky László neve: a játék végén és elején szalagról hallható zenei maszatban bizony nem ismernénk rá honunk egyik legjelesebbjére. Ami nagyobb vétek (akár merénylet): a Nádas kívánalma szerint a játék lényegéhez tartozó (feleselő, előhívó, összegező) zenei *központozást,* ezt a formaadó és tagoló komponenst a különben is botcsinálta rendező, társulatok peremén írni-olvasni is tudó színészként, házi kispolgári humanistaként vénségéig meg-megtűrt Pierre Tabard egyszerűen kiirtotta. Csehovi csönd, azután becketti csend, a szerzőnk dramaturgiájától elválaszthatatlan „nagyon hosszú csend": mintha nem is volna, lehetne. Bár Nádas másutt gyakran jegyzi meg, hogy ezeket az előírt „csendeket" a mindenkori közeg „tűrési határához" kell igazítani, aszerint feszíteni vagy éppen csak átlépni, mégis kötve hinnők, hogy amúgy, optimálisan 1996-ban Párizsban ez jószerivel az elhadart átkötéssel, elmaszatolással volna egyenlő. „Egészen kicsi szoba", „fehérre meszelt, üres falak", „pirosra mázolt ajtó", óhajtotta volt N. P., s a fényképek tanúsága szerint, szinte önálló műként is Velencébe kívánkozva már, ilyesfélét tervezett színre az 1985-ös, máig manifesztumértékű hazai ősbemutatóra az akkori (és talán máig) legjobb „hármas" összefogásában, nem nagy kérkedő kisajátítás, hogy három „szentünkből" a harmadik: Jovanovics György. Most viszont Párizsban üresen tátong a jól szétnyitott szín, nincsen fal sem, csak a befejezésre tartogatott hátsó járás előtt egy tüllfüggöny (hullámzón vetítenek rá „koestlerien" bombasztikus vereslő lángokat a sztálinizmus betétes fölidézésére), külön áll, mint egy suta bútordarab, egy fehérajtókeret, s a nagy kietlenségben nehéz égő „örökmécsesnek" látni-képzelni a vörösboros poharat is, miként nyilván dúsította volt reá képzeletét a katolikus kifinomultságát soha meg nem tagadó Tarján Tamás, mellesleg N. P. dramaturgiájának egyik legjobb, hiszen a sorrendben is alighanem utolsó ismertetője, elemzője, összegezője. Utasítások, újfent, játékra? N. P. így tanácsolja: a Fiú „hisztérikusan ordít"; most azt látjuk: motyogva fészkelődik; „zavart mozdulatot tesz", itt: keménykedő kézfogásra nyújtja kezét. Igy stb., s ha a szövegkönyvet a jó fényben maradó első sorból puskázzuk, megállapítható: szinte kivétel nélkül mindig másként, fordítva, s mindenesetre furán, ha módszeresen, akkor is, ha egyébiránt lehet töprengeni róla, hogy Nádas némely rendelkezése valóban eljátszható-e, időben, gesztushalmozással, nyújtva, sürgetve, de bizonyos pszichológiai hitelesítés egyezményével; mondjuk, az ilyenek: „körbevágtázza a színpadot, trillázik, tapsol, ordít, dallamos halandzsanyelven beszél, dobol, ugat, fütyül, vonyít, énekel"; „lefekszik, felugrik, visszaül, csapkod a kezével, saját testrészeit nyomkodja, fogdozza..."

Mi maradt a hajdani „manifesztumból" Vidovszky és Jovanovics nélkül; mi a mi tájainkon talán máig kihívó újdonságnak számító dramaturgiából, a Genet-féle zenei pulzálású érzékletes absztrahálásból? Mindközönségesen a drámából, a drámai összecsapásból is csak a fele, minthogy a párizsi előadás Fiúját nézői és hallgatói érdekből helyesebb meg nem inkarnálódottnak tekinteni. A fölléptetett halvérű legénykéről nehéz ugyanis elhinni, hogy tragikus téttel viseli a Történelem rémségében cinkos, de abba bele is vesző Apa „testét", hogy eszelős ösztön vezeti őt „múltszaglálásában" (Tarján Tamás), a „vámpírságban", „személyiséglopásban" (Radnóti Zsuzsa); hogy súlyos kudarca néki, hogy „nem születhet meg", hogy nem töltheti be egyszer, végre, azonosulni és vezekelni is, az Apa helyét. Mit kezdjünk vele, ha egyszerűen *nincs is;* ha kedvetlen, ízetlen tréfálkozásával nyafka és súlytalan semmiség, a szó átvitt értelmében is csüggedten félrehúzó mikrogenitália (E. P. magyar író s ő: a mai magyar nyelv, kevesebb bötűvel, keresetlenebbül találna célba), ki eme ismérvét, az egyetlent, egybevágó és szublimáló megfeleléssel már beléptekor sem rejti véka alá. Semmi volta így némi kételynek is szálláscsinálója: hajh, hátha minden szerzői szándék ellenére egy *monodráma* bujkál a *Találkozás* formailag páros játéka mögött; lehetne olyan is, mint Jean Cocteau híres-hírhedt panaszos telefonmonológja, az *Emberi hang; s* akkor Mária, az Asszony át-át-

vállalja volt szeretőjére a Fiú emlékét, képzelgéseit is az Apáról, s olykor mintha a kisfiú szemével nézné a Férfit, avagy a Fiú „szólama" lehetne közönségesen afféle „voice off", szellemválasz és provokáció, benső hang egy háttérmagnóról, „utolsó tekercsről" eme „végjátékban...".

A Fiú, így vagy úgy, a mostani, párizsi színen teljességgel felesleges, elöl ülve nyugodtan el is fordíthatjuk róla fejünket, hogy mindig csak a játéktér másik oldalára figyeljünk; nézzük, hallgassuk, arcáról a reakciókat is leolvasva, a nagynagy színésznőt, Catherine Sellerst, a francia színház alighanem utolsó, noha jó ideje ritkán föllépő döbbenetes tragikáját, akit az ötveneshatvanas években a Faulkner-Camus-féle *Rekviem egy apácáért* döbbenetes Temple Stevenseként, a szintén Camus adaptálta és rendezte dosztojevszkiji Ördögökben Marja Lebjadkinaként, Claudel Hercegnőjeként a *Téte* d'Orban és Dona Prouhéze-ként *A selyemcipellőben,* Racine-hősnőként, Phaedraként és Andromachéként ismerhettünk meg; s volt ő ott, akkor királynő, nagyasszony, fejedelmi szajha, démoni és fenséges, oroszos őrület, mint N. P. első színházi látogatásán a nála mitikussá nőtt Tőkés Anna, mint - Nádas egyik örök érvényű beszámolójában (1975)-Ascher színpadán, Kaposvárott az eső verte orosz éjszaka lidérclángolása. S akkor jó másfél órára ott ő, Chaterine Sellers, ő, ki nékünk kora serdülőkorunk néhai Tőkés Annájánál is tartósítottabban élő mítosz, súly, méltóság, feszültség, asszonyiság és a talán legfőbb nádasi kategória szerint a kikezdhetetlen erősz pokoli csábítása: közszemlére kitett lenyűgöző arcnak tereprajza, erős kéznek és finom, pattanó ereknek energiasugallata a lemondás tördeltségében is; nézni: istenkísértő és bénító látomás; hallgatni: elvarázsoltság, bármit mondjon is, jobb persze, ha éppen ezt: napjaink legműveltebb és - érzékenyebb francia színikritikusának, Jean-Pierre Thibaudat-nak a Nádast pontosan, hajlékonyan követő - s ajándék itt: húzatlanul - adaptáló szövegét.

Fölidézve, mesélve, átélve, mit mond és mit játszik Catherine Sellers? Dehogy vétke, ha át-áttűnésekben és akart-akaratlan helyi megvilágításokban sokat eljátszik abból is, mit már pályája során eljátszott, s abból is, amiből e sokat olvasó, művelt asszony régebbi szerepeihez is táplálkozott: boszorkány Medeiát, racine-i és mauriaci „méregkeverőnőt", Marguerite Duras-t és Colette-et, vérfertőző asszonyt, az ő „chéri"-jét balga parsifali rangra is emelve, a Nádas tudatában talán nem is bujkáló, de mitikusan jelen lévő Phaedrát és szűziesen nyüszítő Hippolytoszt (mögöttük a platánfa-labirintust szabdaló Thészeusz-Apával); valaminő melodrámát is, a szövegben elvégre ott van kelléke-jele: anyajegy, méregpohár, matrózkocsma, kínzókamra, Erósz átka és hatalma; ha akarjuk, ébenfekete hajával, mintha *kazura-monóban,* azaz parókában, hamuszürkével árnyalt sápadt arccal, szinte maszkban, a mozdulatlanság táncosan időtlenítő ritmusával: akár a kísértetlétű és -jelenésű *shite*-egy nó-drámából... („A nó-színpad az emlékezet ragyogó terasza, amelyen jelent formáló érvénnyel elevenedik meg a múlt"; Duró Győző jellemzése kiterjesztve némely Ibsen-darabnál inkább illik Nádasra.)

De persze, mondottuk, eljátssza ő, s nem csupán okkal, kényszerből, a Fiú szólamát és „áriáit" is, a gyermeki apacsodálatot, az infantilis játékszabályokat, de el, talán a magyar nézőnek is meglepően, a történelmet és szociológiát még értő anyanyelvi olvasónak is jobban megvilágítva egyes sorok köztes tartalmát, plaszticitást kölcsönözve a szóban csak idézett figuráknak. Azt, hogy a Fiú (képzelt?) barátnéja a racine-i osztásban Aricia lehetne; hogy a valós Anya (kiről maga a szöveg talán nem is mond többet: „az anyám már nem él") létben és a szóban is a pokoli hiány, s hogy mégis létezhessen: Máriának kell őt is átvállalnia. Nádas általam ismert elemzői a *Találkozásból* négy alakot emlegetnek, kettőt a színről (Mária, a Fiú), kettőt a hivatkozásokból (az Apa, illetve a Fiú „barátnője"). Catherine Sellers erővel hozza az ötödiket, az Anyát, de egyszersmind súlyos biológiai, spirituális és társadalmi jelentésekkel a most szinte kafkai *(Der* Vater) méretűvé növő *hatodikat:* Mária munkaszolgálatban meghalt, aknára lépő férjét: őt, akinek személyén át a „finánctőke" lépett volt frigyre a „született arisztokráciával", a mohó, sőt „nagy zabáló", korpulens életerőt és vállalkozókedvet, őt, a fiúkra is hajló *perverzió* nyílt, megnevezett hordozóját, a szerzőnél mindig jelentéssel terhelt *színek* átkötésével talán, ha a homoszexuális erósznak (kilengésnek, járuléknak, modulációnak), e sajátos ősalapító jelenetnek színhelye itt a fantazma *„sárga* kerámiás" döblingi fürdője, míg a *Takarítás* Jóskája egyazon karanténzászló alatt képzeleg (lódít, provokál) a szintén *sárga* úszónadrágos kamasz-vágytárgyról. Nincs min meghökkenni; N. P.-től képzeletre semmi túlkapás, elhajlás - analitás, homoerotika, szadizmus, mazochizmus - nem idegen. A virtuális „polimorf perverz" bölcsessége és kihordott humanizmusa azzal jár, hogy tudja, nincs veszedelmesebb és nevetségesebb a nem reflektált „normalitásnál"; „szépléleknek" némelyek csak azért vélik, mert az úgynevezett „csúf" is szépül nála, intonációban, dallamban, szófűzésben; mások meg netán „fájvirágnak", szintén tévesen, holott a jónak mondott jótól tud ő még inkább szenvedni, mint a rossztól, amellyel soha nem rest ő bátran, példázóan szembenézni. S akkora „férj", vállalni és ambivalensen irigyelni a távlatban; a szerzőjét végre, francia színen, francia asszony által fölfedezetten megtaláló „hatodik szereplő", *il sesto personnaggio* ezért lehet a „valós" Apán túl is a sorsban, fátumban, esendőségben és teljes emberségben, a nő további vonzalmaiban, erószos sejtjeiben megörökítetten idealizálásra váró plasztikus kép, *„idol",* mint az *Egy családregény vége* nagypapája: volt, van, leend olyan, aki őt árnyékában végül vállalva hozzá tartozik. Ha a maga erősen lírai és szubjektív fogantatású irodalmában N. P. (írói alany) magáról is beszél: talán ilyen (is) szeretett volna lenni.

Kafka, mondogattuk most mi is eleget; a francia műsorfüzet Gombrowiczot is emlegeti: netán bizonyos játékra alányújtó „librettós" modernitásra; elgondolkodtan, a kis ördögöt csak felcsiklandozni picit mulatságosan, ha pillanatra szó szerint venni a kulturális zsurnalizmus hírverő fordulatát (ki nem vétkes benne?): „N. P. Kafka és Gombrowicz törvénytelen gyermeke"; somolyogni, ha sejtve Frantisek és Witold magánszokásait, rideg vélekedéseit biztonságosabban tudva az egyenes ági, személyes tevékenységű népszaporításról; és hát Poór Péter, Szegény Péter van már ő azért jól „eleresztve" gomolyító „ödipuszból" nélküle is. De komolyabban, mégis: persze Kafka és miért ne: Gombrowicz, miként Genet és Grotowski, Füst Milán avagy Pilinszky is, kinek a kedvelthez mi a kedvezőbb; „analogonból" élünk, mi rajongók. Kitetszik majdnem minden Catherine Sellers jelenlétéből, ha a maradékból nemis. Sóhajtoztunk eleget, hogy teljes kiteljesedésre Péterünknek miért nem lett szerencséje eme Pierre Tabard-ral; meglehet, nem több, mint néhány éve, mondják (fordítója is), bizonyos Alain Timarral Avignon off-peremén. Nem lehet tagadni a veszteséget, mi például a honi ősbemutató egyedi értéke volt, hatással tovább fenyegető hozama a nádasi nagy „reformnak"; de nemcsak képességeket kellene konstatálni, hanem bennfentesen is többet kéne tudni a mostani vállalkozás ilyen-olyan, netán csúf „anyagi" körülményeiről; mentségre szintúgy, gyanítva azt az egyszerű megfontolást is, hogy a francia színpad, pláne „kívülről" beleszóltan, éppen most nem igényli ezt a fölbolygató *rítust.* De ha kényszerből is, leválasztjuk a mégiscsak lényeget (csomagolást és célt): föl-fölfeslik ezúttal (átmenetileg) a szövet, hajlik olykor melodrámába, amit mi, magyar olvasók, emlékező és néző, megrázó tragédiának is kötelesek vagyunk tudni; avagy mellékes, érzelmesebb és enyhén nyújtott lamentóba némely „platános" futam, közelebb például M. Duras-hoz, mint J. Genet-hez? Ítélkezéshez, meg-őrzendően helyeshez, ama 1985-ös pestit kéne (újra)látnunk, nosztalgiázó beleérzésünk-kel látjuk is fantazma-zaklatón, Sellersszel, Fiúnak Kaszás Gergővel avagy Ternyák Zoltánnal: zavart oszlatni is siettetett vénségünkben, csak erre, így emlékezni, addig is szövegelni róla.

DARVAY NAGY ADRIENNE

SORSÜLDÖZÖTTEK

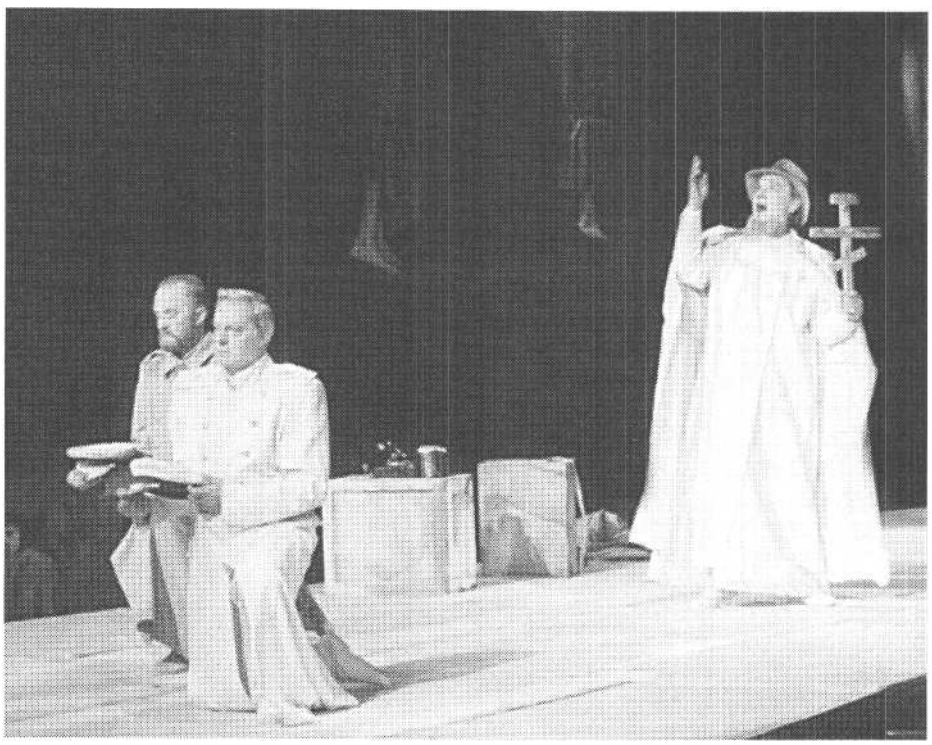
ROMÁN ELŐADÁSOK

Románia talán legkitűnőbb exportterméke a színháza. Az, hogy az ország színházi nagyhatalom lett, s világfesztiválok fektet-nek tőkét egy-egy román produkcióba, nem magyarázható pusztán az emigráns művészek segítőkész menedzsmentjével vagy a '89-es események élő közvetítése nyomán kialakult felfokozott érdeklődéssel, de még az UNITER (Román Színházi Szövetség) kitűnő nemzetközi kapcsolataival és professzionista szervezőképességével sem - bár a felsorolt tényezők kétségtelenül hozzájárultak a világhírhez. A kezdeti lépések azonban akár folytatás nélkül is maradhattak volna, ha a romániai előadások jelentős hányada nem őrizte volna meg magas művészi színvonalát. Az igazi értéket a művészek és a produkciók képviselik, a többi még akkor is csak ráadás, ha üzletiesedő világunkban „e ráadásra" legalább akkora szükség van, mint magára az értékre.

Külön tanulmányt érdemelne azoknak az okoknak a vizsgálata, melyek a román színházművészetet a jelenlegi színvonalára, jogos rangjára emelték, A kultúrantropológiai magyarázatokon kívül bizonyára előkelő hely illetné meg a felsorolásban azt az úgynevezett „reteatralizálási" folyamatot, melyet a hatvanas évek végétől Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, Harag indított el. E személyiségek, majd követőik és tanítványaik munkássága nyomán a román színházi produkciók immár nem pusztán az irodalmi alkotások leképezéséül szolgáltak, hanem *a színházi eszközök összességének a* rendezői látásmód közvetítését szolgáló, tudatos alkalmazását jelentették. A „rendezői színház" ugyanakkor nem az, amiről Antonin Artaud írt manifesztumaiban; a játszók itt nem degradálódnak puszta színpadi jellé. A román színészek nagy része tehetséges alkotótárs, aki szinte ingyen (tavaly egy sztár havi bére hetvenöt-száz dollárnak felelt meg) próbál és játszik reggeltől estig, néha szabadnap nélkül. Nem volt tehát véletlen, hogy az Európai Színházak Uniójának bukaresti fesztiválja idején a színházi dolgozók tüntetést szerveztek, amely részleges sztrájkkal járt együtt, hiszen ha a naponta dráguló élet és a növekvő infláció közepette ennyi egy vezető színész „biztos anyagi háttere", akkor elképzelhető, mennyiből kell megélnie például egy díszítőnek.

Mindebből talán az is kitűnik, hogy a román színházi élet minősége korántsem a bőkezű állami dotációnak köszönhető. Es persze az is igaz, hogy sok kevésbé nagyszerű produkciót szintén láthatunk híres művészek nevével fémjelzve, ám még a halványabbra sikerült színpadi alkotások is valamilyen szempontból érdekesek lehetnek.

Jelenet a Komédia Színház Bulgakov-előadásából



Vízió a menekülésről

Cátálina Buzoianu, a „nagy generációt" követő rendezőnemzedék tagja, néhány éve ismét reflektorfénybe került, különösen 1994 óta, amikor a Színházi Szövetség és az egymással rivalizáló hivatalos kultúrpolitikusok egyaránt az ő rendezését tartották az év legjobbjának. A bukaresti Zsidó Színház *Dybuk*- és a Teatrul Mic *Király*-előadása azóta is repertoáron van, de az ötvennyolc éves rendezőnő életműve közben újabb sikerekkel gazdagodott. Tavaly a Komédia Színházban megrendezte Bulgakov *Menekülés* című darabját, amely az idei országos színházi találkozón és a szatmári Látvány - Színház nevű nemzetközi seregszemlén egyaránt „a legjobb előadásnak" bizonyult.

Bulgakov ironikus-intellektuális látásmódja - különösen a vasfüggöny lebontása óta - reneszánszát éli. Az ugyancsak a görögkeleti kultúrkörben gyökerező román értelmiség eszmevilága, a művész ellenzék fejlett kritikai érzéke, szatirizáló hajlama (gondoljunk csak Caragiale színműveire vagy Pintilie filmjeire) nagyon is rokon a bulgakovi világképpel. Cátálina Buzoianu már 1980-ban visszhangos sikert aratott a Kis Színházban *A Mester és* Margarita-adaptációjával, amelynek egyik címszerepét ugyanaz a Stefan lordache alakította, aki most a Menekülésben Csarnotát játssza. (Az akkori női címszereplő pedig a rendező másik állandó munkatársa, a jelenlegi román színházművészet egyik legnagyobb színésznője, Valeria Seciu volt.)

A Menekülés koncepciója a darab alcíméből, a Nyolc álomból indul ki, s a román cím: „fúga" az előadás tempóját is meghatározza. Az egyes álmokat tartalmazó részeket a „menekülő" szereplők csoportjának életképei választják el egymástól; ezalatt Dorina Crian-Rusu Csajkovszkij-témára komponált kísérőzenéje hallatszik. A díszletek, a jelmezek, a világítás, az ötletek egyaránt az álomszerűséget hangsúlyozzák, de a „valóságost" sem vetik el. Az előadás kulcsát

Golubkov és Szerafina utolsó replikái adják meg. (Hernádi László fordításában: *„Golubkov:* Semmi, semmi sem történt, csak álmodtuk az egészet! Felejtsd el, felejtsd el! Egy hónap múlva, mire hazaérünk, leesik a hó, és belepi a lábunk nyomát... Gyere, menjünk! *Szerafina:* Menjünk! Vége!") A rendező tehát az ifjúság és a szerelem mellett voksol: csak a fiatalok maradtak ártatlanok, csak ők térhetnek vissza valóban tisztán a hazájukba, akármi történt is velük akaratukon kívül.

Az első „álomban" az észak-tauriszi menedék, a kolostor ábrázolása álomnak eléggé valóságos. Legfeljebb a lázas Szerafina (Ana Joana Macarie) mozgása lebegőbb a természetesnél. A Csarnotává „átváltozó" terhes asszony, a hatalomváltások és a bujkálás abszurditása Kelet-Európában „reálisnak" számít. A krími jelenetek azonban már sarkítottabban ábrázolják a képtelenségeket, amelyek ilyen formában csak hagymázas rémálmokban fordulhatnak elő. A lelkifurdalástól gyötört, idegbeteg Hludov - akit a színház azóta leköszönt igazgatója, Vladimir Gáitan alakít kiválóan - nemcsak eljátssza, hogy látja az általa meggyilkoltatott küldönc szellemét: a hallucináció meg is jelenik. Kraplin (Florin Anton) az akasztottak erdejének középpontjában - nyakán, a kötélen kívül, a „bolsevik" felirattal - először csak különféle rémisztő fintorokat vág, majd le-száll az akasztófáról, és nem tágít többé gyilkosa mellől. A nemzeti hősként tisztelt, sápadt, fejbe lőtt De Brisard (Mihai Bisericanu) pedig szerelmes Pierrot-ként tér vissza a színpadra (ahol a nyílt színen egyszer már „bájosan" meghalt), s eltáncolja a jellegzetes tükörbalettet. De nem csak ő táncol. Tyihij (George Ivascu), a titkosrendőrség főnöke például mint kígyótestű akrobata mozogja végig a szerepét. Ezek az elképesztő, ugyanakkor ötletes, kitűnő mozzanatok Bulgakov szelleméhez méltón ábrázolják a képtelen világ agyrémét.

A főszereplő, Csarnota (Stefan Iordache) megjelenítése viszont párizsi látogatásáig - minden abszurd helyzet, jelenet ellenére - szinte szikáran realista, akárcsak a többi szereplőé, akinek sorsát az emigrációs hányattatásban végigkísérjük. Csarnota amolyan a jég hátán is megélő fickó, aki, hogy a felszínen maradjon, mindig valami újjal próbálkozik, mert az ötleteivel mindunatlan elbukik. Sorsát, ha nem is mindig jókedvűen, de legalább egykedvűen fogadó jómadár, aki erkölcsöt, etikettet és józan észt egyaránt felrúgva botorkál. Épp ezért válik egyre rokonszenvesebbé, hiszen küszködése mind szánalmasabb. Am a rendező mégsem övezheti a költői igazságszolgáltatás babérjával, ezért Csarnota kínlódása csak addig realista, amíg élete szerencsés fordulatához nem érkezik. Onnantól ugyanis személye és cselekedetei egyaránt szürrealisztikussá válnak. A társát-hazáját-nyelvét megtagadó Korzuhinhoz (Ion Chelanu) - mint egy felgyorsított némafilmben -torzított zenére dzsiggelve lép be; s ilyen felpörgetett burleszk a kártyacsata is. Csarnota nem érhet révbe, a múlt vén csirkefogója igazából nem kaphat kegyelmet.

A Menekülés, a darab és az előadás egyaránt nagyon időszerű Romániában, ahová rövidebb-hosszabb időre mind többen térnek vissza a különböző okokból végleg külföldre távozottak közül.

Román Oidipusz, a sorsüldözött

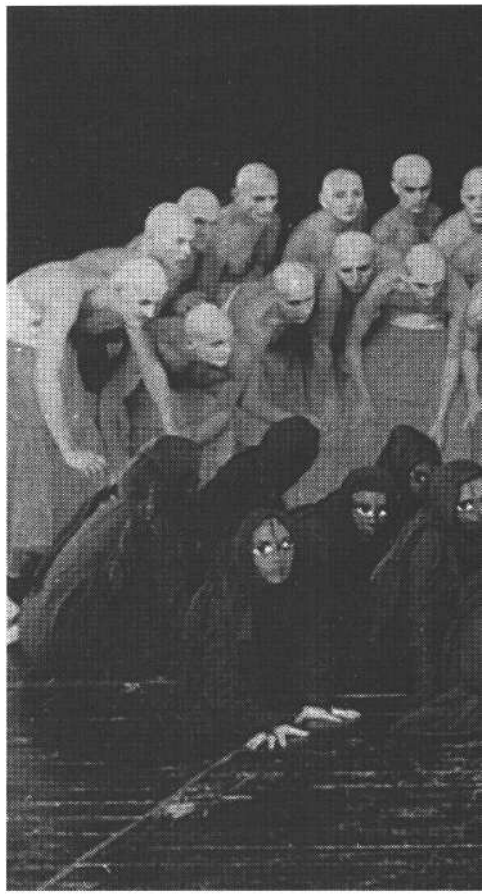
Az emigrációból való visszatérés viszont a hazaérkező művészeknek s gyakran a volt honfitársaknak is csalódást okoz. Talán ezt érezheti Andrei Serban is, aki a Bukaresti Nemzeti Színház igazgatói székéből történt elmozdítása után két évvel - az 1994-ben, Aradon megtartott workshopot nem számítva - először az 1995-ös George Énescu Fesztivál alkalmából tért haza dolgozni. A Bukaresti Román Operával vitte színre a valaha ugyancsak emigrációba kényszerült zeneszerző *Oidipusz* című operáját, amelynek ősbemutatója Párizsban volt 1936-ban. A jelenkori bemutató és a díszelőadáson történtek viszont bizonyos értetlenséget szültek.

A premier a fesztivál nyitóelőadása volt, amelyen a román szellemi élet színe-java, külföldi vendégek és természetesen vezető politikusok is megjelentek. Köztük a fesztivál fővédnöke, az államelnök is, akinek a személyéhez kötik Serban leváltásának kezdeményezését. Ez az állítólagos tény nyilván fokozta a megrökönyödést, amelyet Serban az ünneplés végén kiváltott. A romániai politika kegyeire igazán nem szoruló világhírű rendező ugyanis a tapsrendnél felment a színpadra, és onnan köszönte meg Ion Iliescunak, hogy az előadás létrejöhetett. A jelen lévő ellenzéki művészek többsége módfelett felháborodott, s nem volt hajlandó elfogadni Serban más-napi nyilatkozatát sem, amelyben a művész a maga teátrális megnyilvánulását abszurd mozzanatnak minősítette.

A kétségtelenül érdekes, barokkosan túlzsúfolt, térszervezésében néha nehezen követhető előadás igen megosztotta a kritikusokat. Az egyik legfőbb kifogásuk az volt, hogy a rendező az operát amolyan kanavásznak tekintette, és a műsorfüzetben olvasható, háromnyelvű szinopszis nélkül a néző meg sem értené a produkciót. Hogy a rendezés nem elégedett meg Edmond Fleg librettójának hagyományos szín revitelével, az inkább erénye az előadásnak. Ugyanakkor tény, hogy Enescu zenéje néhány látványbeli ötlet kedvéért többször kísérettetett, zörejjé válik benne. (Zörejként fogható fel például, amikor az országháztáron tömegesen, különféle cselekkel szökni próbáló románokba az őrök sortüzet eresztenek. Ez, a fegyverropogást érzékeltetendő, dobpergésre történik.)

A három felvonást Enescu kivetített portréja alatt a zeneszerzőtől vett idézetek vezetik be. Ezek a szövegek támpontot adnak az előadás koncepciójának megértéséhez is. Enescu ugyanis annak idején hangsúlyozta: operájának címszereplője nem mitikus antik görög hős, hanem minden idők és népek bárhol fellelhető hús-vér képviselője, vagyis egyetemes, élő ember. Serban azonban román Oidipuszt állított színre, így fő-hőse nem *az* ember, hanem *egy* ember, egy meghatározott kor meghatározott nemzetének képviselője. A címszereplőt XIX. századi népviseletbe öltöztette, amelynek modelljét Brancusi, a világhírű szobrász párizsi műtermének archív fotói között találta meg. S miután Serban eddig kivétel nélkül minden romániai előadásában „aktuálpolitizált" is, ezúttal *az Oidipuszban* talált rá lehetőséget, hogy feleleventse a közelmúlt históriáját, és a román történelmi rémálom mellett a napi hírekkel kapcsolatos véleményének is teret adjon.

A rendező feltehetően tudatosan hozta össze Enescut, Brancusit és önmagát, hiszen a közös gyökereken kívül közös valamennyiük sorsa, az



emigráció is. Ez pedig a lehetséges nézőpontot szintén meghatározza. A hazáján kívül élő ember ugyanis egyrészt fájó vágyakozással gondol a szülőföldjére, nosztalgikusan viszonyul a régi hazában történtekhez, másfelől viszont az ottani eseményeket képes kívülről, magától eltartva, objektívebben szemlélni.

Az emigráns rendező stílust jelző mottója („Ha gondolkodol az életen, röhögsz rajta, de ha átérzed, akkor zokogsz") tragikomédiát sejtet. Éppígy az ironikus szemléletmódot támasztja alá, hogy a produkció megidézi a kommunista állami ünnepségek, a „Megéneklünk, Románia" megalomán világát, katyvaszos pompáját. Ám a produkció folyamán a tragikomédia gyakran melodrámába fordul, néhol giccsessé válik, s ez okozza a befejezés műfajváltását, parodisztikus jellegét is.

Serban a vezérgondolatot a librettó egyik valóban fontos mondatában találta meg: „Az ember erősebb, mint a sorsa." Ennek megfelelően az első felvonásban erre a gondolatra fűzte fel a közelmúlt történelmét, a Gheorghe Gheorghiu-Dej sztálinista diktatúrájától a Ceausescu-rezsimen át a forradalomig eltelt negyven évet. A szereplők és a kórus különböző korokból származó, eklektikus öltözékei viszont a minden időben létező elnyomást és elnyomatást szimbolizálják. A Szfinx Lenin-sapkás őskommunista vezér. A fatalizmust hangsúlyozó Teiresziasz a nagy történészre, Nicolae Iorgára hasonlít, aki megírta A *románok történetét.* Ekképpen az őt vezető gyermek maga a Mű, a Történelem megszemélyesítője.

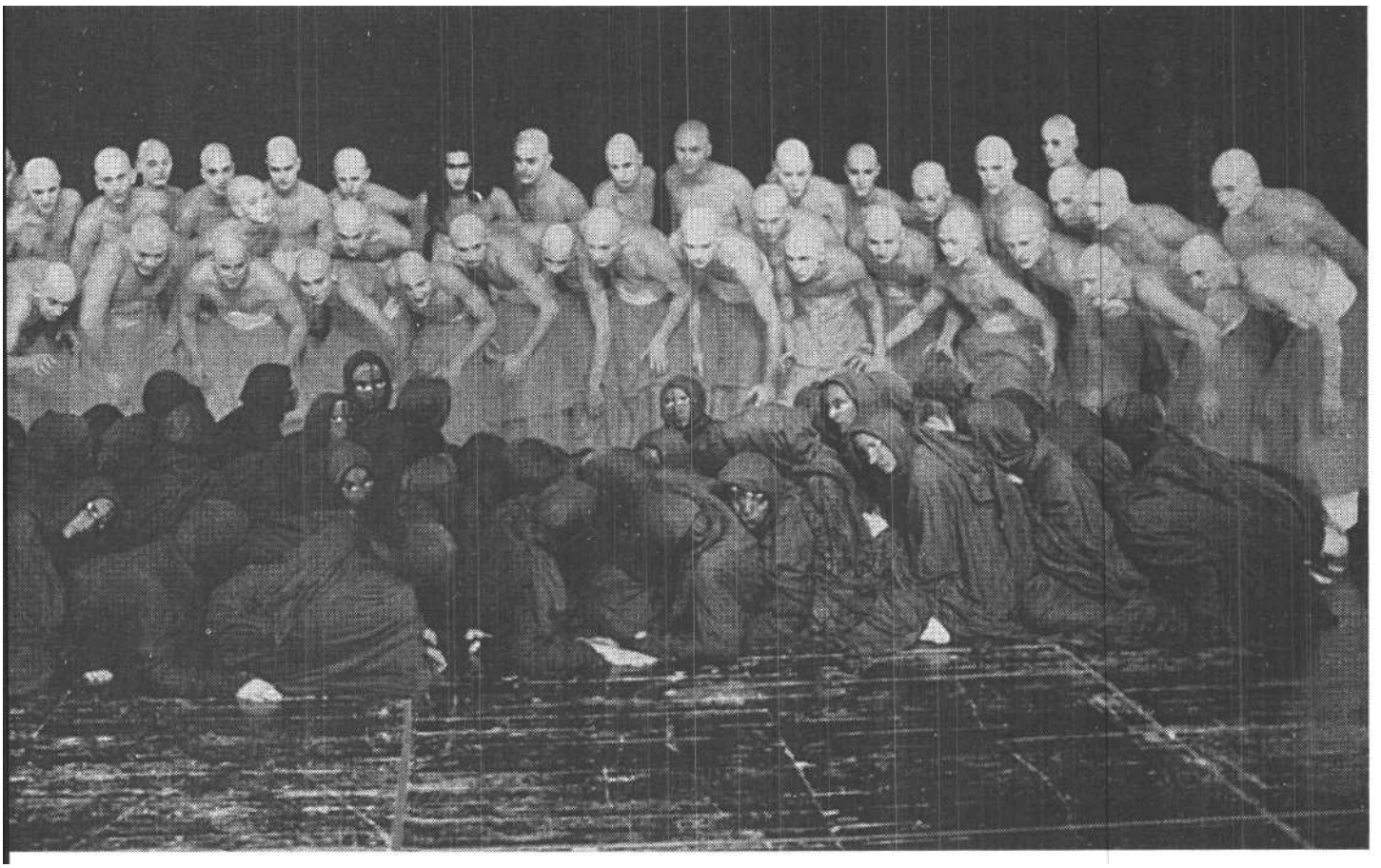
A második felvonás már az 1989 utáni Romániába, az előadás szerint a nyomorúság, a szegénység földjére kalauzolja a nézőt. (Talán ezért jár köszönet Iliescunak?!) Koldusok, AIDS feliratot viselő gyerekek népesítik be a színpadot. Kreón napszemüveges, katonai uniformisba bújtatott vetélytárs, Pinochet-szerű alak, akihez hasonlót a '89-es események közvetítéseinek képsorain figyelhettünk meg. A „Főnök" lányai, Antigoné és Iszméné pedig páváskodó, elkényeztetett divatmajmok, akik apjuk bukásának, szerencsétlenségének pillanatában is csak önmagukkal vannak elfoglalva. A harmadik felvonásból viszont kiderül, hogy Antigoné jobb lelkű, mint a húga. Ő kíséri el vak apját a száműzetésbe, az Egyesült Államokba, ahol szintén nincs minden rendben, hisz fiatalok tüntetnek az atomfegyverek ellen. Am a happy end mégis bekövetkezik, ugyanis mamelukjai élén hiába érkezik meg a politikai rivális, s hiába üldözik az önhibáján kívül vétkes Oidipuszt, sem korrumpálni, sem megölni nem tudják: az USA elnöke megvédelmezi őt, és menedéket nyújt neki és leányának. A végső jelenetek feltehetően a túlvilágon vagy a távoli jövőben játszódnak: a románság szimbólumának, a Brincusi-oszlopnak szépen megvilágított látványa, olajágakkal érkező fehér ruhás nők, a történelem apoteózisa zárja a produkciót.

A játszók kiválasztása nem lehetett könnyű. A bukaresti Operaháznak sok híres, kellemes hangszínű, jó technikájú énekművésze van, ám ebben az előadásban a színészi tehetség még az énekesinél is fontosabb volt. Serban az ifjabb és az idős Oidipuszt két művészre, Sever Barneára, illetve Nicolae Urdáreanura osztotta, szerinte ugyanis a fiatal főhős hamleti, az idős Lear királyi igényű szerep, s a kettőt együtt talán csak Laurence Olivier tudta volna eljátszani.

A kórust azonban nem sikerült megoldani; még így, nagy tömegben is feltűnően sok az érdektelen civil. Pedig a statisztériának főszerepe van ebben az előadásban: bár a színpad szélén, illetve a mélyen a nézőtér széksorai közé benyúló helyszíneken a tömegvonulások nemegyszer dramaturgiailag fontos pillanatokban fedik el a színpadot egyes nézők elől.

Sajnos a bemutató utána megosztott színházi emberek közötti szakmai vita helyett sértett vá-

Jelenet a Danaidákból



daskodások is helyet kaptak a bukaresti sajtóban. A polémiában megszólaltak a zenekritikusok és -történészek is, akik nemcsak szakmailag kifogásolták a produkciót, hanem azt is cáfolták, hogy e bemutató lett volna a *teljes* opera világpremierje.

Egyébként a *román nyelvű* ősbemutatóra huszonkét esztendővel a párizsi után, 1958-ban került sor Bukarestben, az első George Enescu Fesztivál alkalmából. Utoljára 1991-ben készült színpadi változat az Oidipuszból, a zeneszerzőnek ajánlott ünnepi esemény keretében. Akkor Cátálina Buzoianu rendezte.

Oltalomkeresők

Sorsüldözöttség, menekülés a témája és szintén a klasszikus görög mitológia az alapja az első román színházi magánprojektnek is, amely egyetlen produkció létrehozására és külföldi bemutatására született. *A Danaidák* című fesztivál-előadást egy másik neves rendező, a limoges-i Színházi Központ jelenlegi igazgatója, Silviu Purcárete állította színre. A nagyszabású vállalkozás minden résztvevője román, ám a belefektetett tőke nemzetközi. A jól ismert Craiovai Nemzeti Színház és a Tofan Alapítvány közös produkciójához a Holland Fesztivál, a Bécsi Ünnepi Hetek, az Avignoni Fesztivál, illetve a Grande Halle de la Villette nyújtott anyagi támogatást.

A drámai alapanyagot is a rendező készítette, mégpedig úgy, hogy alapos filológiai-régészeti munkával a viszonylag ép *Danaidák* mellett az elveszett Aiszkhülosz-darabok töredékeit is beépítette a szövegkönyvbe, amelynek francia és román változata van.

A projektet 1994 őszén kezdték szervezni. A statisztákat, a száz fiút és lányt, ahogy a többi résztvevőt is, csupán egy évre szerződtették. Az első próbát 1995. szeptember 17-én tartották, és december 10-én már le is zajlott a bemutató a craiovai színházban. A fesztiválok előtt, a vendégjátékok tapasztalatai alapján áprilisban ugyanitt háromhetes asztali javítópróba-sorozatot tartottak. Eredetileg a bemutató utánra országosturnét tervertek, de Temesváron kívül másutt nem biztosították az előadás számára szükséges feltételeket. Az pedig, hogy március közepén a bánáti városban a közönség mindkét nyelvi változatot láthatta, két lelkes menedzserasszonynak köszönhető.

A Danaidák monumentális, pontos, professzionista munka, rengeteg kiváló ötlettel. Nyilvánvalóan exportra készült. Tökéletességéből adódóan kissé talán túl hideg, de van néhány szívszorító pillanata is. Jellegéből adódóan több olyan déjá vu fedezhető fel benne, amelyről nehéz eldönteni, milyen szorosan kapcsolódik Purcárete egyéni stílusához. Ám a kifogásolható ismétléseket, másutt már látott megoldásokat feledtetik az előadás kétségtelen érdemei.

A játéktér végeredményben üres tér, amelyet az előadás folyamán a játszók többfunkciós kellékeik segítségével rendeznek be és át. A produkció kezdetén - ahogy Purcáreténél már megszoktuk - fehér orvosi ruhába öltözött szereplőket látunk, akik laboránsok, műtősök, kórboncnokok vagy atomtudósok egyaránt lehetnének. Két táborra osztva ülnek egy-egy asztal körül, melyek egyszersmind apró medencék is: papírhajók úszkálnak rajtuk. Am erre a „sebészek" nemigen figyelnek, ugyanis elég sok meg- és elvitatnivalójuk van. Ok az olümposzi csúcsvezetőség: Zeusz és Héra, Artemisz és Poszeidón, Apollón és Hermész. Az istenszerepek

Thészeusz mint amerikai elnök Serban rendezésében

elég jelentéktelenek az előadásban, mégis a román színjátszás legjobbjai játsszák őket, Victor Rebengiuctól Radu Beliganig. Ülnek, beszélgetnek, majd időnként beleszólnak, belesétálnak a történésekbe. Játéklehetőségük csupán ennyi, de szerepük szerint ők irányítják a sorsot, mint ahogy ők „machinálják" a hajókat is, amelyek a menekülő Danaosz királyt és ötven leányát hozzák. De mi várható azoktól az istenektől, akiknek „olthatatlan olümposzi kacaja" rekedt, torz lihegésbe és a mítoszok vidámsága mindig vérbe fordul, mert a halhatatlanok egymást kímélik a legkevésbé?!

Az oltalomkeresők atyját Coca Bloos személyesíti meg nagyszerűen. Furcsa, kétneműnek tűnő figura: női mellel, ám kopaszon, szakállal. Keleti bölcsekre emlékeztet, de van benne valami közvetett rokonság az antik görög komikusok ábrázolásaival is. Purcáretének és állandó tervezőjének, Stefania Ceneannak a címszereplőkről alkotott elképzelése ugyancsak eltér a klasszikus ikonográfiától. Első megjelenésükkor, nagy szemű famaszkjuk láttán áldozati bábukra asszociálhatunk.

E tárgyiasult emberek, a menekülő, hazáról hazára vándorló lányok színre érkezése telitalálat. Szinte észrevétlenül, méltóságteljesen beúszik egy nagy, kék, hajószerű sátor, majd visszaindul, és menet közben két sorba kirakja az útiládájukhoz simuló „idolokat". A csomagjukkal eggyé váló emberek metaforája nyilvánvaló. Az „útiköpeny" sötétkék lepel; Amon Rára, a termékenység egyiptomi istenére és a vízre egyként utal. Az előadás végén a lányok kék lepleikből hullámzó tengert formáznak, amelyen a férje meggyilkolását nem vállaló, s ezáltal gyilkos nővéreit megváltó, meztelen Hüpermésztra táncol.

Nemcsak a kosztümöknek, hanem a menekülést, bolyongást jelképező útiládáknak is több funkciójuk van. Ezekből építenek védősáncot és kutat; a kofferekben egyaránt vannak kelengyék és gyilkos szerszámok. A csábító szépítőszerek és tisztálkodási eszközök, a hétköznapok és az áldozati ünnepek rendszerint azonos rekvizitumai, amelyek a jót és a bűnt egyaránt szolgálják. A faládikákat továbbá asztalokként is használják.

Az előadás szinte minden pillanata látványos. Hosszú időre emlékezetünkbe vésődik a népünnepély kavalkádja, még inkább a gyilkos nász. Apró mécsessel megvilágított, félszáz kicsi fészekben szeretkeznek a párok. Az istenek - mint szervezők, főnökök - könnyedén átsétálnak a táboron, és nyomukban kialusznak a fények. Reggel az egyiptomi fiúk fej nélkül buknak elő, hiszen a Danaidák az ő életük mécsét oltották ki. A nászlepel szemfedővé válik. Emlékezetes a parancsot végre nem hajtó, szerelmes Hüpermésztra gyalázása és megalázása is. Számomra azonban az előadás legszebb és leginkább szívbe markoló jelenete a nem kívánt nászra való készülődés volt. Aigüptosz félszáz fia hátul mulatozik, tréfálkozik és szertelenkedik; elöl pedig szigorú rendben, mint egy lánynevelő intézet növendékei, a menyasszonyok szinkópás koreográfiával készítik elő a lakoma és a gyilkosság kellékeit, hogy aztán fáradt beletörődéssel, arcukon mély szomorúsággal megmosdjanak és készülődjenek a találkozásra: az áldozatra és a bűnre. A szívszorító rítust Mozart sötéten fájdalmas zenéje teszi még hatásosabbá.

A sztárok örömest csatlakoztak Purcárete rendezői színházához, pedig itt egyikük sem csillogh at jobban, mint akármelyik tömegszereplő. Victor Rebengiuc azonban úgy vélte: a színésznek az előadást kell szolgálnia, nem önmagát.

BŐGEL JÓZSEF

A SZÍNJÁTSZÁS KATALIZÁTORA

VARGA MÁTYÁS: EGY ÉLETMŰ DÍSZLETEI

Mottó: Ha ki király, Sorsának a királya

Ajándék volt Varga Mátyás nyolcvanötödik születésnapjára a Várszínház Galériában rendezett kiállítás megnyitására időzítve kiadott *Egy életmű díszletei* című kötet. Méghozzá olyan ajándék, amilyet magyar díszlettervező még nem kapott. Páratlan jelenség, hogy egy monografikus album „szerzőjeként" magát az alkotóművészt tüntessék fel, s nem a körülötte, életműve egyes szakaszai vagy egésze körül kurátorkodók, elemzők bármelyikét. Indokolt is ez így, mert Varga Mátyás egyre többet nyilatkozott, állított ki (Szegeden Színháztörténeti Kiállítóházat is szervezett) önmagáról, szcenikai, művészeti munkásságából a pályája során, s valósággal vonzotta maga köré - nevelve, barátjává is fogadva - az interpretátorokat. Méltán szólhatott ez a kötet róla mintegy az ő szellemi irányításával. Páratlan a kötet szponzorainak, segítőinek, támogatóinak listája: Magyar Könyv Alapítvány, Szeged M. J. Város Polgármesteri Hivatal Kulturális és Közművelődési Bizottsága, Szabad Tér Színház és Kiadó, Szegedi Móra Ferenc Múzeum, Országos Széchényi Könyvtár, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Stúdió Design. Énnek is köszönhető a közölt színes színpadképfotók rendkívül nagy száma: ehhez a száztizenkilenc képhez lelőhelyek, gyakran rivális gyűjtők és gyűjtemények sokasága kapcsolódik. (A kötetet szerkesztő és a bevezető tanulmányt író Tandi Lajos így mentegetőzik: „Az albumba terjedelmi okoknál fogva nem került be az a félezernél is több vázlat, díszletterv, rajz, metszet, festmény, amely az Országos Széchényi Könytárban, a Színháztörténeti Intézetben, a művész műtermében, valamint magángyűjteményekben található." Ezzel arra utal, hogy bőven van még összegyűjteni-, illetve rendszerezni-, feldolgozni- és közölnivaló.)

A tíz fejezetből álló összegező tanulmány megírásával, az album megtervezésével és szerkesztésével maga Varga Mátyás bízta meg Tandit: „Csinálunk egy könyvet a munkáimból. Rád bízom." Ilyen egyszerűen hangzott el a felszólítás, majd következett a megbízott töprengése: „Vajon milyen könyvet kellene készítenünk?... Nem írhattam száraz dokumentumkötetet... nem készíthettem szabályos életrajzot sem... de színháztörténetet sem... a monográfia is idegen lett volna ettől a sokszínűségtől... úgy döntöttem: megtöltöm Varga Mátyás életszínpadát műveinek mozaikkockáival." A mozaikkockák: színpadképek, díszlettervek, grafikák és kerámiák, nyilatkozatok, kiállítások, cikkek, tanulmányok, az élet- és alkotópálya adatai, esszébe illő leírások, jellemzések, kutatási eredmények.

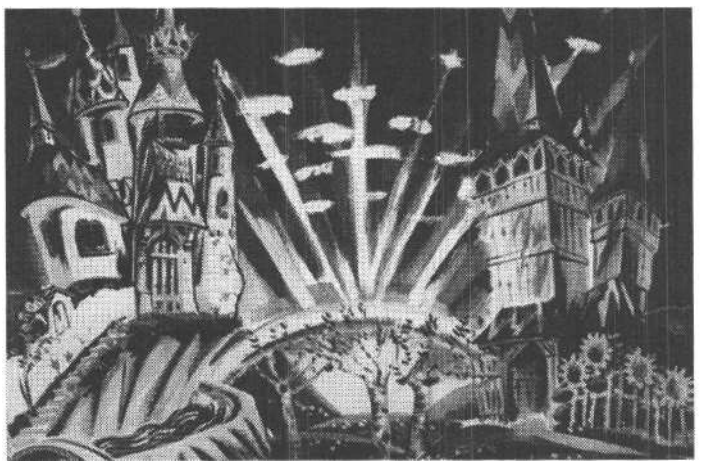
E mozaikkockákból kirakott tanulmány első fejezete *A hamuban sült pogácsák* címet viseli. Ebből megtudjuk, hogy Varga Mátyás gyerekkorában egy másodrangú, akadémikus-naturalista szellemiségű festő és kritikus, Kézdi Kovács László otthon látott képe hatására festőművész szeretett volna lenni. Am a ferencvárosi iparoscsalád környezetéből, a Gyáli úti polgári iskola, a budapesti Mintarajz Iskola, majd az Iparművészeti Főiskola elsősorban mesterséget tanító műhelyeiből szolid, jó tanárok, mesterek segítségével eljutott odáig, hogy díszlettervező legyen, aki saját megfogalmazása szerint mester, dramaturg, rendező, festő, grafikus, alkotó és alkalmazott művész (lehet) egy személyben. A külhoni vagy hazai modern művészetekből némi hatást talán csak az egykor a müncheni műegyetemen építészmérnöknek tanult, festőként, rajzolóként, leginkább pedig színészként, színházigazgatóként, díszlettervezőként és oktatóként egyaránt kiváló Kürthy György gyakorolt rá, aki tulajdonképpen elindította a szcenográfusi pályán.

A Mélyvíz című második fejezet a szegedi indulásról szól. Sok produkcióban működött közre díszletfestőként, tervezőként, plakáttervezőként; mintegy harminc darab díszleteit tervezte vagy újította fel. Ez a fejezet egy újabb régióhoz, Szegedhez és vidékéhez, a Dél-Alföldhöz való kötődést is jelzi. Innen a Képzőművészeti Főiskolára vezetett az útja, a kiemelkedő jelentőségű grafikusművész-professzor, Varga Nándor Lajos mellé, majd 1935-ben Németh Antal hívására a Nemzeti Színházba került. Az előbbi mellett grafikusművészként sokat fejlődött, új ízlés- és stílushatások is érhették, a Nemzeti Színház új igazgatója mellett pedig részese és támogatója lehetett Németh szcenikai újításainak. Ennek révén 1937-ben *az Amerikai Elektra* színpadképével eljutott a Párizsi Világkiállításra, s az ott megszerzett ezüstéremmel nemzetközi hírnévre tett szert.

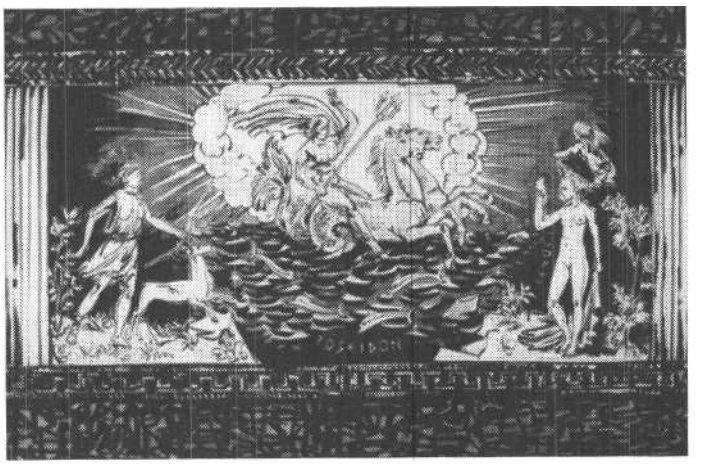
A harmadik fejezet - A *szegedi Szabadtéri első korszaka* címmel - beszámol arról, hogy miként csatlakozott Varga Mátyás a Szegedi Szabadtéri Játékok kibontakozó műhelyéhez Janovics Jenő, az 1936-ban megbízott új művészeti vezető hívására, hogy aztán a Játékok első korszakában szcenikusként, díszlettervezőként mintegy ő alapozza meg, dolgozza ki a Dóm tér korhoz, régióhoz, városhoz kötődő drámai térépítkezési, -berendezési és látványeffektusi rendszerét.

A Kolozsvár című negyedik fejezet a harmadik legkedvesebb városában összesen három évadon keresztül folytatott tervezői-szcenikusi munkásságának rövid summázata. Tandi Lajos így határozza meg e korszak legfontosabb eredményeit: „Varga Mátyás mintegy száz darabhoz készített díszleteket. Több már megvalósított tervét fogalmazta újra, s huszonegy nagyopera színpadra állítását jegyezte. Olyan meghatározó személyiségek közelében dolgozhatott... mint Tamást Áron, Kemény János, Tompa Miklós, Kós Károly, Jékely Zoltán, Bánffy Miklós." Aztán valósággal menekülnie kellett: ,,...csomagjaiban nemcsak a díszletrajzok, de sok metszet, grafika is lapult. S nem csupán a városról, a színházról, hanem az emberekről. Kollégákról, barátokról."

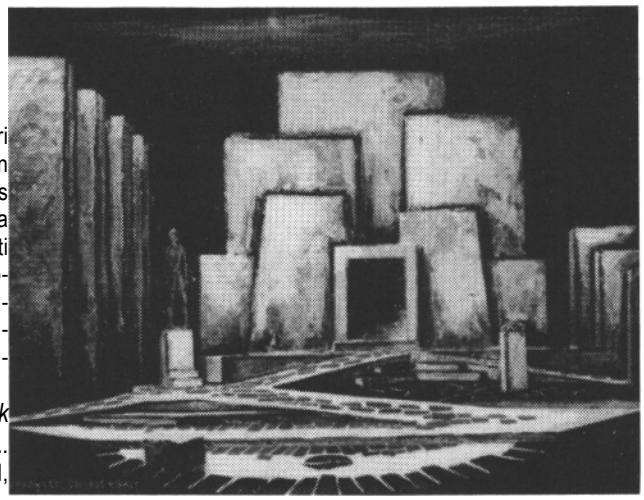
A fából faragott királyfi (Kolozsvár, 1943)



A Phaedra előfüggönye (Nemzeti Színház, 1957)



Oidipusz király (Nemzeti Színház, 1962)



A történelmi vihar e kolozsvári korszakot (természete-sen nem csak Varga Mátyás munkássága tekintetében) a magyar színházművészeti köztudat alá, a semmibe szorította. E fejezet s a hozzákapcsolódó grafikák, színpadképek most végre megkezdték e hiány kitöltését.

Az ötödik fejezet címe: *Azok az ötvenes évek...* Anekdotákkal, történetekkel, jellemzésekkel dúsított krónika a túlélés, a Nemzeti újabb nagy, jóllehet egyszersmind a „szocreáltól" is nyomott korszakaihoz való kapcsolódásról, a kísérletező, meg-újuló vagy klasszicizálódó szcenográfiai munkáról. A hatodik fejezet, *A szegedi Szabadtéri második időszámítása* címen felvázolja a Játékok újraindulásának motivációját, tematikai és stílus-világát. Közli Varga Mátyás önjellemzését, Tandi Lajos összefoglalását a mester mintegy három évtizedes itteni főszcenikusi munkásságáról, amelyben monumentális terveivel, színpadi konstrukcióival folytatta és kiteljesítette 1936-39 közötti eredményeit, s egy regionális, hazai gyökerű és szellemiségű szabadtéri népszínház megteremtésére és kibontakoztatására törekedett. A hetedik fejezet, *Mi a díszlettervezés?* címmel, a művész legfontosabb cikkeit, nyilatkozatait szerkeszti egybe arról a díszlet(tervezés)ről, amely „építészeti és képzőművészeti eszközökkel alkalmat teremt a jó színpadi játék-ra", amelynek „a darab szellemét és céljait kell szolgálnia. (...) Ebből a szellemből következik a díszlet stílusa, legyen plasztikus vagy festett, akár vetített hátterű is: tartalmilag kell jónak lennie. (...) Fontos végül az is, hogy a jó díszlettervező örökké változatosan gondolkodjék", még akkor is, ha igen gyakran előre és több produkcióhoz gyártott térelemekkel dolgozik. Megnyilvánulásaiban többnyire szuverénül, pragmatikusan, szintetizáló módon alakította ki álláspontját abban a vitában, hogy a szcenográfia alkalmazott vagy autonóm művészet-e (vagy mindkettő) - mivel szcenikai víziója és gyakorata mindig színjáték-, dráma- és színészközpontú volt. Hazai vagy külhoni példaképekről, hatásokról ez a fejezet sem tesz említést.

A nyolcadik fejezet *(Tükrök, gőrbetükrök)* jó néhány, Varga Mátyás művészetét, szcenikai munkásságát is érintő írásból, kritikából idéz. Megállapítja, hogy a szcenográfiához milyen kevesen értenek, s milyen ritka a magyarázó-beleérző méltatás. Mindennek forrása lehet a magyar színházművészetnek más országok színházművészetéhez képest egyenlőtlen fejlődése is. *A Színháztörténeti Kiállítóház című,* kilencedik fejezete valóban példátlan önmúzeum létrehozásának erkölcsi, érzelmi, művészi és anyagi motivációját és történetét ismerteti, arra is rámutatva, hogy a létesítmény miképpen segítette elő Varga Mátyás alkotásainak kritikai recepcióját. Nemeskürty István szerint: „A maga nemében, összhatásában is remeklés - a színpad mint képzőművészet! -, és az egyes műtárgyak is nagyszerűek."

A tizedik, *Magaslesen* című fejezet - a legutóbbi évek alkotásainak, jubileumi kitüntetéseinek, kiállításainak, kiadványainak és megnyilatkozásainak fényében és összegzéseként- végső jellemzést ad: „A színház varázsa határozza meg egész életét... Színház: szó, hang, fény, illat, illúzió, gondolatsűrítmény, érzelemesszencia, tragédia és komédia, könny és kacagás." „Varga Mátyás - intézmény. A huszadik századi magyar színjátszás katalizátora."

Szabad Tér Kiadó, 1995

Matthias Horn: Puntila úr és szolgája, Matti;

Májusban rendezték meg a harmincharmadik berlini színházi találkozót, amelyen nagy sikert aratott a hamburgi Deutsches Schauspielhaus társulata Brecht-bemutatójával. Az előadást Frank Castorf rendezte. A képen Peter René Lüdicke (Matti) és Bettina Enaelhardt (Fina) látható.

SUMMARY

In his leading article László Upor, one of Comedy Theatre's literary managers communicates his impressions of this year's National Theatre Festival, to which the town of Debrecen was playing host.

In our column of reviews István Nánay and Gábor Mikita offer a cross-section of the season in Nyíregyháza, the former writing about Ibsen's *A Doll's House* and an adaptation of *The Traveller and the Moonlight, a* novel by Antal Szerb, the latter about Shakespeare's *The Merchant of Venice,* Robert Harling's *Steel Magnolias* and un adaptation of the famous movie *Some Like /t Hot,* a title now changed to *Nobody Is Perfect or Nobody Likes /t Cold.* Péter P. Müller reviews Paul Claudel's *Annunciation* (Merlin Theatre), Dezső Kovács a play by Austrian author Werner Schwab, *Presidential* LadiesatThe Chamber, and two critics, Edit V. Gilbert and Zoltán András Bán comment on Venedict Yerofeyev's *Walpurgis Night, a* recent offering at the Katona József Theatre.

Three critics review some recent one-man-shows: Tamás Tarján saw for us Peter Handke's *Kaspar,* performed by Balázs Tardy, Judit Csáki was at actor Pál Mácsai's programme composed of miscellaneous writings by István Orkény and István Nánay comments on another literary offering, a selection of Frigyes Karinthy's works performed by György Kézdy.

Our regular opera critic Tamás Márok saw for us this time Puccini's *Triptych (Il Tabarro, Suor Angelica* and *Gianni Schicchi)* at the Budapest Opera House and Verdi's *Falstaff* in Debrecen.

SZÍNHÁZ also publishes an edited version of the minutes of an interesting discussion; participants were six directors and an author who previously had staged, resp. written one or another adaptation of an outstanding Hungarian classic, *The Kinsmen* by Zsigmond Móricz.

Several contributions illuminate different aspects of present-day world theatre. Both Judit Csáki and Mária Szilágyi were present at this year's Berlin Theatertreffen and share with the reader their impressions of the general atmosphere and of some interesting productions. This is followed by another double account: both Andrea Stuber and Pál Albert witnessed the performance of a modern Hungarian play, *The Encounter* by Péter Nádas at the Théatre du Rond-Point, Paris. The column is rounded up by Adrienne Darvay Nagy's account of some recent and rather exciting or even controversial theatre events in Rumania.

The issue closes with József Bőgel's introduction to the exhibition of the life-work of Mátyás Varga, the Great Old Man of Hungarian theatre design.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

KORONOK

Ára: 96,–F