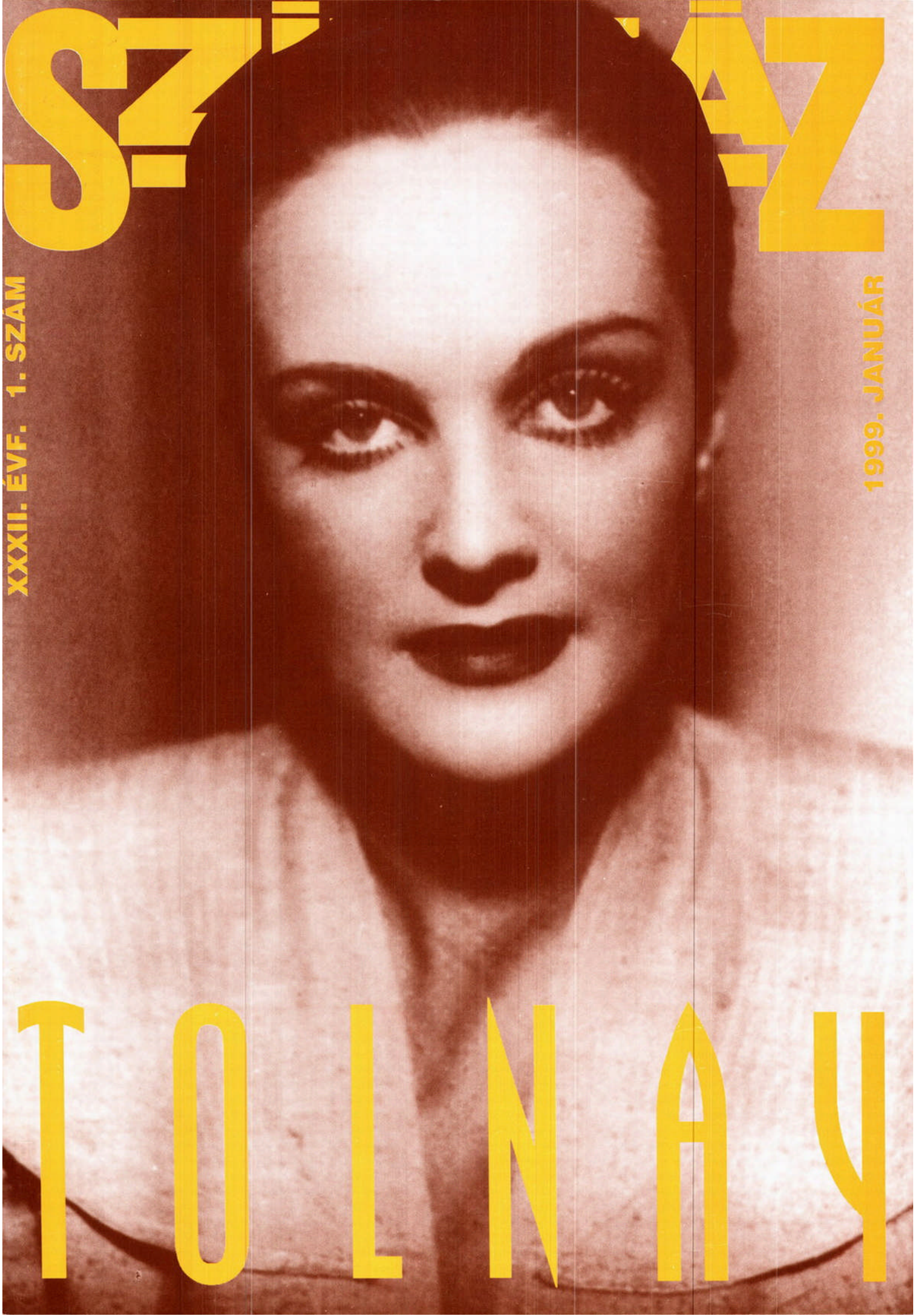
SZÍNÁZ

XXXII. ÉVF. 1. SZÁM

1999. JANUÁR



TOLNAY

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Horváth Árpád: SZEREP NÉLKÜL 1

TOLNAY KLÁRI (1914-1998)

Tolnay Klári:
SZEREP ÉS EGYÉNISÉG 2

Ádám Ottó: BÚCSÚ 6

KRITIKAI TÜKÖR

Lajos Sándor:
TÍZ SZEREP KERES EGY SZERZŐT 7
(Egressy Zoltán: Portugál)

Tarján Tamás:
KALKHÁSZ A BŰNÖS! 10
(Euripidész: Íphigeneia Auliszban)

Csáki Judit:
BRANT, EGY, KETTŐ 13
(O'Neill: Amerikai Elektra)

Sándor L. István:
TÁRSALGÁSI DRÁMÁK? 14
(Pinter-bemutatók)

Urbán Balázs:
CSODÁK NINCSENEK 17
(Schwajda György: A rátóti legényanya)

Stuber Andrea:
TÖKMAG! SZOTYI! 18
(Bereményi Géza: Az arany ára)

Tarján Tamás: VISSZTÁNC 20
(Kern-Presser: Szent István körút 14.)

Koltai Tamás: AZ IDŐ AZ ÚR 22
(Beckett: Godot-ra várva)

INTERJÚ

Török Tamara:
ÉLNI, AZ MUNKA 24
(Beszélgetés Novák Eszterrel)

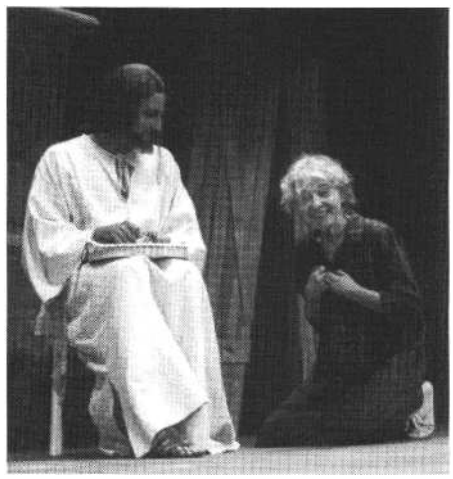
SZÍNHÁZELMÉLET

Jákfalvi Magdolna:
HALLÓ! VAN ITT VALAKI? 30
(Novák Eszter rendezéseiről)

VILÁGSZÍNHÁZ

Albert Pál: STREHLERIANA 40
(Hallomásból, olvasván)

A Portugál a Kamrában (7. oldal)



A rátóti legényanya Szolnokon (17. oldal)

Novák Eszter rendezései (30. oldal)

XXXII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1999. JANUÁR

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: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
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 és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Schwajda György: A RÁTÓTI LEGÉNYANYA

A címlapon: Tolnay Klári a negyvenes évek elején
A hátsó borítón: Az Íphigeneia Auliszban a Radnóti Színház előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)
A borítókat Kemény György tervezte

SZEREP NÉLKÜL

A sokat hangoztatott „válság" (színházi, szerzői, rendezői, színészi, közönségválság) idején, mely kíméletes és hipokrita szóval a társadalmi okokból összefüggően leszármazó jelenlegi színházi *züllést* álcázza, takargatja, becézgeti a mellé-beszélés köntörfalaival, fokozott szükséget és segítséget véltünk abban, ha legjelentősebb színészi egyéniségeink megszólalnak s oda-mutatnak, egyaránt a mának s holnapnak, egy-egy komoly szakmai kérdés, probléma felvetésével, beállításával, lemérő megítélésével: a tárgyra, a lényegre, színpadra, mesterségre és hivatástudatra.

Jelenünk inkább a mellébeszélések kora, mint bármikor, hogyne lenne hát körülfont a mellébeszélés gubancaival a színház is, ez az ingatag és sokrétű komplexum. Világosítóbb s tisztítóbb e zűrzavarban mi sem lehet, mint a hivatottak megszólaltatása, azoknak az egyéniségeknek komoly interjúbölcselkedéstől mentes szakmai elmélkedése, mely egy-egy szakkérdésről, műhelytapasztalatról, kétségek s eredmények közt érlelt meggyőződés-ről tanulságot, okulást atl közönségnek, pályatársnak, kortársnak s következő nemzedék-nek. A világító nagy egyéniségértékek - egy színpadon kívüli gesztussal - továbbadják a Fáklyát...

A ma tömegembere, az átlagtípus úgy jár szín-házba, mint a gőzfürdőbe vagy kávéházba. Megszokta. Minden jelentőség és fontosság nélkül használja, mint ahogyan *kultúra,* benső szükség *nélkűl* igénybe veszi az élet eddig kitermelt civilizációs produktumait, kényelmét és szórakozásait. Úgy birtokolja a színházat, a színház nyújtotta szórakozást. mint a rádiót, villanyvilágítást, vitamintápszert vagy vízvezetéket. Használja s közben nem gondol arra, vajon honnan s miért kapta? Nincs is ideje effélére, szokták megállapítani, e „rohanó kor felfokozott élettempójában". Azt szeretnők mondani: nincs szüksége reá, régen megfosztotta önmagát a dolgokon való gondolkozás súlyától és szellemi fényűzésétől. A rohanás életért, érvényesülésért, robotért, garasért kimerítő dolog, s amíg Péter zihálva rohan, hogy élettöbbletet, jólétet, előnyt szippantson el magának Pál elől, hogy adója, rangja, tálja, ágya, karrierje rendben legyen, észre se veszi, hogy adókönyv, feketepiac és jelszavak, egyéni és csoporttörtetések perces évei alatt világkataklizmák közé rohan, és életét az Összesség, a világ romlása fenyegeti.

Végeredményben egészen természetszerű, hogy ha a mai kor s mai ember nem lát tovább az orránál, s élettevékenységének jellegzetes meghatározója a „napi" élet, napi kereset, napi siker, napi szenzáció, napilap s napihír-életritmus, ne törődjék mindazzal, amit az emberi élet eddig megtermett a számára, sutba dobja a kultúrát s szellemet, amit máig örökölt, s legfeljebb elkerülhetetlen alkalmi frázisokban használja. „Elvégre kultúremberek vagyunk", „kultúra munkása", őre, fenntartója stb. Európa és a világ kultúrigényei - a tömegember szempontjából - alkalmi szókészletté zsugorodnak, melyre vasárnapi percekben ünnepélyesen mutatunk rá, mint nagyapa emléktárgyaira a vitrinben. Csakhogy minden vitrin be nem vallottan és veszedelmesen rokona a lomtárnak. A lomtárból pedig már csak egy lépés a szemétdomb.

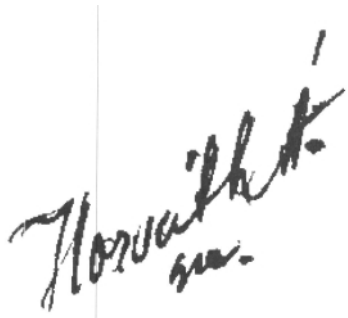
Természetes tehát, hogy a mai átlagember, tömegember, közönség - „a mi édes Közönségünk" - a színházzal se törődik. Csupán használja. Igénybe veszi. Majdnem úgy, mint a villanyost, vízvezetéket. Lelki különbségek nincsenek, csupán időbeliség s alkalmiság tekintetében. Jegyet vált vagy rendel, boyjal házhoz szállítva, vagy szerkesztő-, színészismerőstől kedvezményesen. A kedvezmény sokkal lelkesebb törődésben, megbecsülésben, mondhatni, műgondban részesül, mint az egész színházi este. Amely úgy jön létre, hogy anyuka jót olvasott róla az újságban, vagy Mancikának a tenisznél azt mondták: „Egész jól lehet röhögni X-nek, vagy Y. színésznek." (Sic!) Esetleg csak annyit, hagy nem unalmas. Vagy „beszélnek róla a városban, mi sem hagyhatjuk ki, fiam". „Ezt az estét, bridzs helyett, rászánjuk." „No és hol is vacsorázunk?" Mert a vacsora fontosabb, szervesebb kiegészítő része, dehogy! tartalma az estének, mint az egész színház. Ahol két és fél órán át töltik az életüket a *Tedd odébb a derekadat* című zenés vígjáték, Csarada Benő, Titán Szaniszló, esetleg Shakespeare Vilmos vagy G. B. Shaw urak műveinél. Mert mindegy. Még Molière-hez is ellátogatunk, ha kell, százszor.

S a színház számára ez a „mindegy" a veszedelem. Kibírja ugyan, mert hiszen jó ideje, évszázados mértékkel mérve, sok mindent kibír. Kibírja úgy, mint a „jó családból való" leány, akit a sors kiver az utcára, lezüllik, aztán megint talpra áll, s mintha mi sem történt volna.

Ha a kor nem kíván többet, miért termeljen többet, értéket, valamit a színház? Ha nagyjánosnak, szabópéternek mindegy, akkor miért legyen különb, termékeny, termékenyítő, magát megbecsülőbb a színház? Miért váljék mintegy légüres térbe emelkedő, sztratoszferikus erőfeszítéssel templommá, a benne folyó játék rítussá, megrendüléssé könnyön és kacajon át, amikor az üzem, a szórakoztatás öncélja, a kasszarapport is megteszi?! Miért becsülje, nevelje, keresse a Művészt, amikor a kornak csak a sztár kell? Miért ragaszkodjék az igazi színészhez, amikor a közönsége tagokkal is beéri?

Ne színházválságról beszéljünk, ami csak következmény. Az alapokról: közönségválságról, ember- és tömegválságról, lélekválságról van szó. A színház körül is, azontúl az egész világon is.

S a színház és munkásai nem tehetnek egyebek, mint saját portájuk körül igyekeznek rendet tartani, fenntartással fogadni a mindennapokat, várni amíg a mindennapból ünnep lesz, s becsülettel űzni a mesterséget, amíg a² újra hivatássá válhat.



1943. szeptember

Horváth Árpad írása, melyet rövidítve közlünk, az Új Hang Kiadó *Szó és színház* című sorozata egyik - ugyancsak *Szerep nélkül* című - kötetének bevezetőjeként jelent meg, 1943-ban. A kötet a karszak tizenegy színészének írásait közli - köztük Benkő Gyuláét, Bulla Elmáét, Gobbi Hildáét, Kiss Manyiét, Major Tamásét, Várkonyi Zoltánét -, melyekben önmagukról, hivatásukmesterségük egy-egy kérdéséről vallanak. Tolnay Klári *Szerep és egyéniség* című, lapunk következő oldalain olvasható írása is ebből a könyvből való.

TOLNAY KLÁRI

SZEREP ÉS EGYÉNISÉG

Nem készültem fel „tudományosan", még csak úgynevezett hozzáolvasással sem arra, hogy egy ilyen fontos szakkérdésről elméletileg értekezhessek. Ha mégis erről a kérdésről beszélek, azért teszem, mert évek óta kikívánkozik belőlem a mondanivaló, leszűrése annak, amit saját s a környezetemben velem együtt dolgozó színésztársaim sorsán és pályafutásán tapasztaltam. Gyakorlatilag nem is szinte, hanem határozottan a saját bőrünkön és veszélyünkre.

A mai magyar színházpolitika és még fokozottabban az utóbbi években ultrakonjunkturálisra dagadt filmgyártás közös tulajdonsága a *színészek skatulyázása.* Mit értek ezen? A válaszban messzemenőleg benne foglaltatnék az egész magyar színházpolitika és -vezetés kritikája - ezt a szíves olvasóra bízom, s én csak tények, tünetek, körülmények magam megfigyelte vázlatával szolgálok.

I.

Mióta az úgynevezett *sztárkultusz* megszületett, s elharapódzása a színházi piac *elefantiázisos* tünetévé terebélyesedett, színigazgatók, filmgyártók könnyű s kényelmes rendszert vezettek be maguk s üzemi életük számára.

Fiókokban, dossziékban tartott típusrendszer szerint választanak, osztogatnak színészt, szerepet, sőt, darabot is.

Ha bármilyen épkézláb filmtörténet fut be a kezükhöz, rögtön kificamítják, torzítják azzal az üzleti kívánalommal: jó, jó, de X. vagy Y. sztár-nak megfelelő, testhezálló alakításra kell átírni (az olvasó bármelyikvezető művészünk nevét behelyettesít-heti), mert nélküle a produkció nem üzlet, üzlet nélkül pedig nincs produkció.

Régente - utánajártam - ez hivatásellenes, szentségtörő gesztus lett volna. Régente még a darab, a szerzői alkotás volt a kiindulás, a produkció alapja, ebből és eszerint kerestek megfelelő szereplőket, a szerepet maradéktalanul vagy meg-közelítőleg be- és kitöltő alakító színészeket (sokszor így futottak be vidéki ismeretlenek), akik az együttes munka lelki kohójában, a közös teremtőmunka izzásának negyven-fokos lázában odaadással szolgálták a színházat - írót, színjátszást, közönséget -, mindazt, amiből a Művészet és Hivatás kinőhetett s megszületett. Régente *szerepkörök* voltak. Hősnő, szende, naiva, drámai, anya, komika stb. Elég merev, nemegyszer üresen dogmatikus fogalmak. De az igazi színházvezető, de még az akkor gyerekcipőkben járó némafilmgyártó is egy-egy szerepkörön belül tartott (színház) és nyilvántartott (film) *több* tehetséges és jelentős színészt, és nemegyszer árnyalati vagy enteriőrbeli kis különbségekért beutazta a vidéket s felfedezett. Felfedezett - kockázattal. Hangsúlyozom ezt, mert ha a mai felfedezések mértékét és fajsúlyát tekintjük, szembetűnő egyfelől a teljes kockázatmentesség (konjunktúrában minden lehetséges), másfelől az a felelőtlenség, amellyel mindenki mindenkit felfedez, szerencsétlen kispolgári csitrik amúgy is színháztól bódult fejét szédítik (sokszor nagyon is átlátszó, még sötétségük mellett is átlátszó okokból), s dologtalan fiatal embereket taszítanak bele kísérletezés és kudarc után egy életre a meg nem talált hivatás örök szerencsétlenjei közé.

Gondoljunk csak a régi Vígszínházra! Varsányi örök tündöklése mellett Gombaszögi Frida, Góthné az élvonalban, váltogatva, osztva s osztozva, Hegedűs, Fenyvesi, Góth, Tanai - mind káprázatos sklálagazdagsággal - a komoly s vígjátéki vezető szerepekre, hogy a többi szerepkörről ne is beszéljek.

Manapság N., Z., X. és Y. művésznő és művész a kiindulópont. Őhozzá - legyen akár kiragyogó solitaire, akár strassz-, a gombhoz mérik, szabják a kabátot. Az ő egyénisége diktál. Diktál és nem alkuszik. Nem alkalmazkodik. Nem akar. Vagy nem tud.

Hová és mire vezet ez az út?

II.

A színészi egyéniség értelmezése furcsás dolog. Kétségtelen, hogy művészi értelemben azt nevezhetjük igazán színésznek, aki saját *személyiségén* (Persönlichkeit) keresztül, amely érdekes, vonzó, lebilincselő: „egyéni" ízű - lenyűgöző és hatásában teljes *kifejezőerővel* rendelkező. Azaz olyan jelentékeny *ember, s* egyben olyan vonzó (szép vagy rút, kiemelkedő) testi tulajdonságokkal rendelkezik, hogy azokon keresztül egyszerre érdekessé és jelentékennyé válik mindaz, amit a színpadon csinál. Ezt nevezik egyéniségnek, s ezzel válik valaki *valóban s* nem mondvacsináltan azzá, amit igazán és komolyan színésznek hívunk. Nem is kell példa az illusztrálásra, de ha kell: Duse, Moissi, Bajor, Somlay, Csortos, Sugár Károly.

Azonban ez az igazi színész - a művész színész - lényegének csak *egyik* - fontosabb, döntőbb - alkateleme. A vagyon, a talentum, amellyel *sáfárkodni* kell. A sors, születés, véletlen a „tündér keresztanya" káprázatosan gazdag ajándéka, amivel a mindennapok, a köznapi élet *fölé* lehet nőni és jutni; alkat, adottság és szerencse - mint a turistáé -, amivel meg lehet mászni a csúcsokat. Mert mászni, vergődni, alázattal s lázadással, nekibuzdulással és csüggedéssel váltakozva töprengeni, kínlódni, tanulni, próbálkozni, sebesülni és szárnyalni, bukni és lankadni akkor is kell, kikerülhetetlenül, ha a sors kegyelme születésünkkor bölcsőnkbe is rakja ezt a lelki vagyont.

A vagyonnal lehet gazdálkodni, okosan élni, a lelki gazdag szerencséjével, aki tudja, hogy a vagyon őt az élettel, másokkal, a környező világgal szemben mire is kötelezi. Es lehet vele kufárkodni is, uzsorás

Tolnay Klári a negyvenes évek elején

módra élni, sőt hazardírozni is. Ezzel a vagyonnal is tönkre lehet menni, el lehet tékozolni, el lehet veszíteni, el lehet zülleni vele. Amint azt az Írás példázza a talentumokkal sáfárkodókról.

S ez a sáfárkodás a színészi egyéniség problémájának *másik* felén fordul meg.

Az Iffland-féle meghatározásból - melynél bölcsebbet és többet egyszerűbben még nem mondtak ami mesterségünkről -, mely szerint a színészet: *emberábrázolás,* logikusan következik, hogy az igazi színészi egyéniségnek bele kell ha-tolnia abba az alakba, be kell töltenie azt a figurát, amelyet az író megalkot, a darab kijelöl számára. Fel kell öltenie jellemét, testiségét, szokásait éppen úgy, mint a ruháját. Hanghordozását, tekintetét, reflexeit éppúgy, minta mandzsettáját. El kell bújnia személyileg a figurában, a szerepben, ki kell lépnie önmagából, és testestül-lelkestül azzá a másik emberré válnia, akit játszik, aki ez által az átlényegülés által a fantáziából valóságos életre támad, testi jelenvalóságot és reális dimenziókat kap - megszületik. Ezért s ezáltal teremtőmunka a színészé, s ez a sokféle, gazdag tehetségű emberteremtés a kárpótlása egyéb művészetek maradandóságával szemben.

A Katyi című filmben (1942)

Maradandóság? Hol van a határ s a döntő mérték ebben? Mi az abszolút művészi maradandóság? A reimsi székesegyház bizonyára tovább marad fenn, mint Duse emléke vagy Jászai Elektrájáé? Úgy érzem, abszolút kritériumok nincsenek, vagy csak nehezen kereshetők meg. S idevágó, hogy egy emlékemet elmondjam. Soha nem láthattam színpadon Pethes Imrét, igen sokak szerint a legnagyobb magyar színészt. De hallottam róla. Sokat. Es sokféle embertől. Mindenki valami, a szó rákerülésekor hirtelen meghatódó, szeretetbe olvadó hangon kezdett beszélni róla. Mint valakiről, aki a lelkekben nagyon is elevenül él. Elmondták, milyen volt a magánéletben, milyen apa volt, milyen volt a színiakadémián, a kollégák közt, a kispadon, a társalgóban, a színpadon. Beszéltek róla, hogyan játszta Hamletet, Leart, híres vidéki szerepét a Danispferben, aztán Cyranót, egyszer viccből Cserebogár Jóska szőlőpásztort *A falu rosszá*ban. Es mindenki, aki beszélt nekem róla, megemlékezett, hogy Barta Lajos Örvényében hogyan játszta a vidéki járásbírót, akit megcsal a felesége. Ezt az alakítását úgy ismerem, annyira személyes élményemnek érzem, mintha hangosfilmen megmaradt volna az utókor számára. Miért van ez? Mert expanzívan kiáradó, kitárulni tudó nagy egyéniség, valódi személyiség volt. De *ugyanakkor,* egyidejűleg ennek a belső kincsnek a művészet hitében alázatos és odaadó sáfárja is. Mert alárendelte, betörte, elbújtatta énjét a megcsalt, élettől megfáradott vidéki járásbíró *életébe.* A színészet szent és diadalmas, örök *szemérmetlenségével azt a* másikat élte, lelkét, vérkeringését, idegei érzékeny rezdüléseit a *zseni élettranszfúziójával* átadta, beleömlesztette a szerepbe.

S itta paradoxon: így átlényegülni, az emberteremtés ilyetén teljes, maradéktalan módján, csak az igazi nagy *művészegyéniség* képes. S most itt a *művészen a* hangsúly. Mert a félegyéniségek, a mindennapi „érdekesek", „színesek", divatosak és korszerűek, virtuózok és dilettánsok, a leszegényült és illúziótlan ma diadalmasai, rendszerint szeretnek megállani *félúton.* Ha érdekesek, divatosak vagyunk, sikerekkel és botrányokkal, sztárallűrökkel meg tudjuk szerezni egy igénytelen kor mindennapjaitól a jólétet, rangot, tömjént és glóriát - miféle bolond hóbort is volna alázattal, a hivatás odaadó szolgálatával törődni?

„Nagy nehezen kiverekedtem magamnak egy valódi mondvacsinált személyi érdekességet »démoni« vagyok vagy »sugárzóan férfias«, »flapper« vagy »földszagú« - így kellek, ezért fizetnek, ezért dicsérnek, ez »kell« belőlem - , hát bolond legyek ezt elrejteni, megmásítani, feláldozni egy szerep kívánalmainak, írói vagy rendezői elképzeléseknek? Ördögöt! Ezáltal, ezzel lettem sztár, most féltékenyen őrzöm nagy nehezen megtalált s a közvéleménybe oltott »egyéniségemet«, így és csakis így kellek az igazgatóknak, producereknek, hiszen sztár vagyok, a közönség értem jön be, rám kíváncsi, nem pedig a szerző hóbortos figurájára s fantáziáira..." S a telekvásárlás, bankbetét s hasonlók szempontjából van is valami igazuk. Persze nem az a fajta igazság, amiért „betörik a fejed". Inkább olyasfajta igazság, amitől úgy fest mai szín- és filmművészetünk, ahogyan fest...

III.

De térjünk vissza-szorosabban - a skatulyához. Kikerülhetetlenül természetes, hogy kis csitriszerepekben kezdtem a pályát. Nem is lehetett másként. De már régen megértem, túljutottam bensőleg ezeken, s még mindig a naivajólelkeket játszottam. Erre volt szükség; a színháznak szüksége, hogy biztonsággal dolgozhassék, nekem, hogy szerepet kapjak s egzisztálhassak a színpadon. A dolog kétélű: egyfelől éralelő, késztető és sarkalló hatású arra, hogy a nagyjában egyívású, azonos típusú szerepekben is folyton újat, mást, kontúrokban vagy részletrajzban a megszokottól, a már csinálttól eltérőt találjon az ember, ennyiből hasznos is; másfelől veszedelmes, mert *monotóniához* vezet, az egyféleség uniformisát rögzíti és merevíti az ember színészi natúrájára, ami rákövesedik, könnyen páncéllá, kéreggé merevül benne a színész.

Egy kitűnő színésznő barátom - aki vidéken az összes vezető drámai szerepeket játszotta, s hősnői alapon hozták fel Pestre - közel teljes két évtizedig csak epizódokat, másod-, harmad- és negyedrangú szerepeket játszott, míg egyszerre, hirtelen, szinte a véletlen kegyelméből vezető szerepet kapott, és ebben igazi kvalitásait, kvalitásainak igazi mértékét, skáláját, teherbíró ké-

Ráday Imrével A francia szobalányban (Vígszínház, 1938)

B
enkő Gyulával a Pesti Színház Varázs című előadásában (1945)

Tolnay Klári (Katherine) és Somló István (Király) a Víg-
színház Kis Katalin című előadásában (1946)

Sennyei Vera (Ruth) és Tolnay Klári (Elvira) a Vidám kísértetben
(Művész *Színház, 1947)*

Ladányi Ferenccel Lope de Vega A hős című darabjában (Madách Színház, 1952)

Blanche: Tolnay Klári (A vágy villamosa, Madách Színház, 1962)

Tolnay Klári (Irina) és Darvas Iván (Tuzenbach) a Három nővérben (Madách Színház, 1954)

Mensáros Lászlóval a Warrenné mesterségében (Madách Színház, 1976) (Ikládi László felvétele)

pességét bizonyíthatta. Skatulyarendszer. Ami két drága, értékes évtizedet vesz el, sorvaszt le a színész életéből.

Nehéz a skatulyából kiugrani. Sokféle körülménynek szinte sors- és véletlenszerű egybeesésére, összejátszására van szükség. Ha egy színész - bármilyen fiatal - egyszer sikeresen alakít egy öregebb figurát, könnyen megtörténhetik vele, hogy élete végéig *csak* öregeket játszik. Igy vagyunk a cigány-, paraszt-és zsidófigurák alakítóival. Minden erejükből, sokszor a meghasonlásig jutó igyekezetükből sem telik arra, hogy kikecmeregjenek a skatulyából. Amely bizonyos fokig óv, biztonságot és kenyeret ad, de másfelől öl, mérgez, kétségbeesésbe hajt.

A skatulyaszellem spanyolcsizmává, inkvizíciós kínzókamrává válik, ha a színházvezetés szelleme legalább addig a határig nem emelkedik, hogy feltegye: amiért X. kitűnő irodai altiszt vagy inas, talán éppúgy tud fűszeressegédet vagy elesett vidéki ügyvédbojtárt is játszani. Mi a kockázat? Hiszen a próbák folyamán el lehet

Tolnay Klári 1980-ban (Inkey Tibor felvétele)

venni, ki lehet cserélni szerepet és szereplőt. Mindenesetre kisebb baj és fáradság, mint a felelősség, mely valakinek egy szerepkörbe való kizárólagos bebörtönzésével jár.

Oh, Közönség, ne érd be szürke estéid szórakoztatásául a színházzal! Kérj, követelj *többet* tőle! Nem hiába teszed, meglátod. S ne törődj annyira a színész magánéletével. Oh, Színházvezető Urak! Használják ki jobban a konjunktúrát: a biztos bevételek melegágyán legyenek igényesebbek a közönséggel s - önmagukkal szemben! És óh, Kollégáim, Barátaim, Társaim Jó és Rossz óriáskerekének küllői között, amit színháznak neveznek - tanuljunk a tegnap nagy művészeitől egy kissé több alázatot, odaadást, szolgálatot, elmerülést, gondot a színházért s a színházra, ha már olyan szerencsések, megáldottak és megvertek lehetünk, hogy színészek vagyunk.

ÁDÁM OTTÓ

BÚCSÚ

Ljubov Andrejevna még egyszer körültekint elárvult gyerekszobáján, megöleli imádott bátyját, és elindul egy messzi útra, a távoli Menton felé, ahol majd vigaszt talál, gyógyírt „élte fájdalmira" - megnyugvást és békét. Alakja ködbe vész. A cseresznyéskertet kivágják, a ház ablakait bedeszkázzák, csak a favágók tompa csapásait halljuk. A lassan ereszkedő vasfüggöny eltakarja az elhagyott ház sziluettjét, és vele együtt eltűnik egy elmúlt korszak minden édessége, egy varázsvilág illékony bűbája, egy egyszervolt színház minden szépsége.

Es mi, akik itt maradtunk „néma személyek és nézők e darabnál", most megpróbáljuk felidézni alakját és megfejteni a titkot. Ki volt ez a tünemény, ez a törékeny test, ez a ritka ember-színész - ismertük-e igazán? Vajon hagyta-e, akarta-e, hogy kiismerjük, hogy végígjárjuk vele az utat egészen a célig?

Tolnay Klári ismerte a szeretet adni parancsát, az egyoldalú jóságot és a mindennapi újrakezdés csodáját. Erre építette szél cibálta magányát, szobányi, védett csendjét, amelyben megbújhatott, és ahol összegyűjthette azt a maroknyi ragyogást, amivel aztán este megajándékozta rajongó közönségét.

Vajon mire emlékszünk majd? Egy báli ruha lebbenésére, egy Chopin-noktürn hangjaira, egy csipketerítős zongorára, Estella Dubois huncut szemvillanására, a fűzött cipős, komoly Gróti Ágnesre, a tört mosolyra, amivel Eddie Carbonéját óvja-öleli, Anderson tiszteletesné naiv szépségére, Arkagyina győztes diadalára, a hűséges Júliára és a hűtlen Warrennéra - ahogy együtt utaznak mind a vágy távolodó villamosán - „ismeretlenek felé".

Es emlékszünk még az erőfeszítés nélküli eleganciára, a köznapi beszéd emelkedett tisztaságára, a szemérmes dekoltázsra és a kihívó hárászkendőre, a törékeny testet fenntartó lelkierőre: *a tartásra* - színpadi alakjának minden nemességére.

A szerelmes asszonyhoz kegyes a sors! Vigyáz rá és erőt ad neki, hogy elesettségében is fent tudja magát tartani. Ez a drágán vett tartás, ez teszi képessé, hogy szeretetet és vigaszt árasszon maga körül, hogy újra és újra elvarázsolja környezetét személyiségének erős jelenlétével, tehetségének gazdag sugárzásával, és megajándékozza a világot színészbirodalma minden kincsével.

Tolnay Klárit az irgalmas, szép halál gyöngéden simogatta magához. Talán azért, mert élete ezt kényszerítette ki, és a sors engedelmeskedett a szelíd erőszaknak. Az idő megállt felette, hisz jó barátságban voltak, múlásával nemigen törődött. Vállalta saját arcát, tudta, hogy amit tükröz, az mind ő volt egykor, nincs oka változtatni rajta. Ez a fajta hiúság már rég lekopott róla; könnyű lett, törékeny és légies. Megbékélt lélekkel készült fel arra, hogy elfogadja a halált. Elvégezte, ami dolga volt, rendet teremtett maga körül, és derűs szívvel várta az elkerülhetetlent. Mindig is hitte, hogy „egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül. Ha most történik: nem ezután, ha nem ezután, úgy most történik, s ha most meg nem történik, eljő máskor: készen kell rá lenni."

Látszólag minden olyan, mint volt, a ház, az utca, az emberek, a felhők az égen - de *egészen* olyan már nem lesz soha.

Édes játszótársunk, színészkirálynőnk, drága barátunk, Tolnay Klári - nyugodj békében.

LAJOS SÁNDOR

TÍZ SZEREP KERES EGY SZERZŐT

EGRESSY ZOLTÁN: PORTUGÁL

Ha valakinek drámaírhatnékja van, hogyan tegye meg az első lépést? A téma megválasztása. Az utcán hever. A levegőben van. Mai magyar darabnak mai magyar témát. A kortárs színháznak adósságai vannak az aktuális társadalmi változások ábrázolásával kapcsolatban. Őrizkedem attól, hogy bármiféle kötelező küldetéssel sújtsam a színházat, csak az érzékelhető közönségigényre gondolok: adekvát színi megjelenítését látni például annak, mi történik a magyar faluban manapság. Ehhez a típusú kereslethez igazodva a kezdő drámaírónak első lépésként tehát anyagot kell gyűjtenie. Egressy Zoltán alapos terepmunkát végzett: tipikus figurák, jellegzetes nyelvi fordulatok egyenesen a sűrűjéből. Mármint az életnek. A zsákmány aztán kiterítődik elénk, szépen és holtan. A sok szó.

Egymásra rakódó, szlenggel túltelített mondatok. A darabra valamiféle szerkezetnek még csak az árnyéka sem vetül. A szöveg írja önmagát, hullámzó szellemességű dialóg csordogál, de drámai szerkesztésnek még azokról az alapfogásairól sem beszélhetünk, amelyeket, mondjuk, egy forgatókönyvíró-gyorstalpalón tanítanak. A megformálás alatta marad az iskolásnak, nemhogy fölébe emelkedne. Lejelzett alibi viszonyok, meghintve némi ismeretterjesztéssel Gauguinről vagy Portugáliáról, de az elvágyódás csehovi lírája helyett bedekkerszöveget kapunk, hogy miért érdemes felfedezni e nem annyira közismert nyaralóhelyét a világnak. Egyébként meg panoptikum viaszfiguráiból ömlik az erőltetett köznyelviség, az imitált természetesség. Az előbeszéd valóban töredezett, rövid mondatokat használ, ez a tapasztalat arra indítja Egressy Zoltánt, hogy gyakorlatilag ugyanabban a monoton ritmusban írja meg valamennyi dialógot, alaposan megnehezítve a színészek dolgát a kattogó-pattogó szöveggel. Azzal a szöveggel, amely-be, mint valami argóval foglalkozó nyelvész, büszkén dolgozza bele valamennyi „leletét", függetlenül attól, hogy adódik-e rá valódi alkalom vagy sem. A kocsmaduma ugyanis távolról sem olyan egynemű, ahogy azt Egressy kezeli. Labilis dolog a nyelvérzék, biztosan vitatható a véleményem, de a szövegben számos olyan mondat van, amelynek esetében kizártnak tartom, hogy az adott helyzetben egy olyan korú és/vagy presztízsű ember szájából elhangozzék.

De még ha jobban ülnének a szövegek, mint ahogy ülnek, akkor sem tudna fölébe menni a szappanoperák színvonalának a *Portugál:* kidolgozatlan típusfigurák közlekednek benne, akik peremlétükből adódó hangsúlyozott műveletlenségük ellenére meglepően önreflexívek, ha a dramaturgia, pontosabban annak hiánya így kívánja meg. Az a jellegzetesen szappanoperai a darabban, hogy megtörténés helyett a szereplőktől kapunk „helyszíni" tudósításokat a konfliktusokról. Vannak ugyan felszínes akciók, de hogy valójában mi a téma, az mindig úgy lesz megmondva. Ahelyett hogy kiügyeskedné az író, hogy feltáruljon egy helyzetben két ember viszonya, mindig szépen belemondják az arcunkba, miről is van szó. A méretes közhelyeket, akár a tévében.

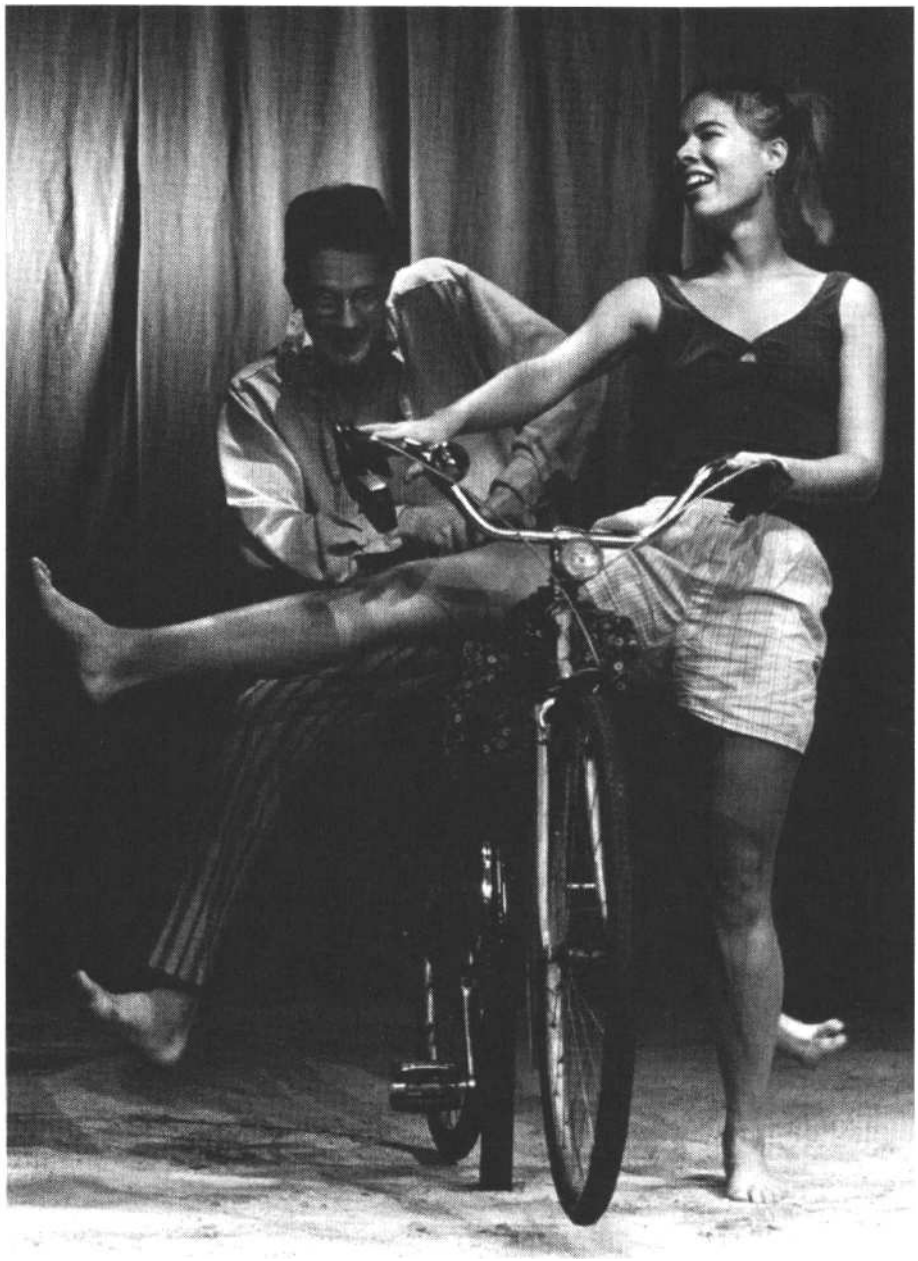
Éppen az az érdekes a Kamra előadásában, hogy közelről figyelhető a színészi gyürkőzés, kileshető a teremtésnek az a mozzanata, amikor az összegereblyézett megannyi tipikusból egyedi lesz. Ez a munkafázis most teljes egészében a színháziakra maradt, érezhető a kemény munka, ahogy helyzetbe hozzák (vagy legalábbis próbálják) magukat a színészek, ahogy helyzetbe hozza színészeit az együtt érző rendező, Lukáts Andor. A darab jó része egy falusi kocsmában játszódik, itt szövegeinek a ki-bejáró szereplők, majd néhányszor külső helyszínre váltunk, és ismét vissza, különösebb átkötések nélkül. A statikus kocsmajeleneteket kisrealista etűdökkel igyekszik megtölteni Lukáts Andor és gárdája, aztán mivel ez egyrészt kevésnek bizonyul (értsd: a sok apró játék ellenére is lapos marad a laposan megírt jelenet), másrészt valahogy a helyszín hirtelen léptékváltásait is meg kell oldani, megpróbálják szürreálba fordítani, fokozatosan (f)elemelni az előadást, több-kevesebb (inkább kevesebb) sikerrel. Mintha egy repülő gurulna a kifutópályán, néha már-már elszakadna a földtől, de a pilóta valahogy nem tudja elszánni magát a felszállásra. Tanácstalanság érezhető végig az előadásban, egyensúlyozás helyett inkább billegés kisreál és szürreál, tragikum és komikum között.

Ágh Márton díszlete a kocsmai kelléket, a sörösrekeszt használja építőelemként, de sörösüvegek nélkül - így kevésbé valóságos, és rafináltan lehet a belőle készült falat keresztülvilágítani. Sörösrekeszfalak variálják elénk a tópartot vagy az egyetlen másodpercre sem meggyőző országúti biciklizést. Ennél a két helyszínnél az üresség dominál, de a harmadik külső helyszínt már nem lehet egy kipakolással megúszni. A búcsúnak (illetve ahogy Bán János használja az előadásban rövid u-val, autentikusan: a „bucsunak") éppen a kavalkád, a forgatag, az elképesztő ízléstelenségben tobzódó harsány élni akarása lényege, és sokat veszít vele az előadás, hogy ezt a lehető legtakarékosabb eszközökkel igyekeznek felidézni, amitől gyakorlatilag összemosódik a kocsmával, zavaróan elbizonytalanítva a nézőt. Nem a vattacukor, nem a similabda a lényeg, hanem a kétségbeesett örömkeresés, a nekivadult szabadságvágy, amelyről egyébként szólna ez a darab, miként ezt a szereplők számos alkalommal deklarálják is. „Jól járna" az előadás a „bucsuval" (meg a „bucsus" zenével Vajdai Vilmos jellegtelen, csapni való változászenéi helyett, amelyeknek semmi közük az előadáshoz), de így csak a kocsma világa marad kiindulópontként. Benne apró realista részletek, mint például a málnás fröccs (amelyben ihatóvá keveredik a két szintetikus lötty, a pancsbor és a műszörp) vagy a plafonról lógó légypapír, ugyanakkor a szürreálba fordulás, a „démonizálódás" kezdetei, mint a szűkített tér vagy a kierősített apró zajok (fröccskészítés, pohármosás), az-tán ez az utóbbi, nagyon hatásos effekt egy idő után érthetetlen módon eltűnik, félbemarad a használata.

Jellemző az eldöntetlenség arra is, ahogy kissé szeszélyesen bekomorul-kividámodik az előadás, amit nem lehet azzal menteni, hogy műfajmegjelölésként azt írjuk: tragikomédia. A tragikomédia a keserű nevetés műfaja, esetünkben pedig arról van szó, hogy az ad hoc poénok időnként teljesen maguk alá gyűrik a játékot. Aztán pedig határozottan úgy tűnik, hogy nemcsak írva, de rendezve is két vége van az előadásnak, ez típushiba, legfeljebb csak pironkodva emlegetné fel az ember, annyira közhelyszerű számon kérni. Igen ám, de a műsorfüzet tudósít róla, hogy a túl komornak vélt eredeti zárást változatlanul megtartva a rendező egy vidámabb „farkat" is rendelt az előadáshoz az írótól. Ebben is az a sajátos felfogás látszik érvényesülni, amely széthasítja a tragit és a komédiát.

A humor „hangfekvése" körüli bizonytalanság (is) - véleményem szerint - egy olyanfajta hiányosságából ered a darabnak és az előadásnak, amelyet talán nem egészen sportszerű számon kérni, de egyáltalán nem elhanyagolható. A szeretet hiányzik. Pedig Pál apostol már milyen régen megírta, hogy zengő érc és pengő cimbalom. Sokadik magyar előadást látom már, amelyben az alkotók kívülről és enyhén fölülről nézik a peremre szorult hősöket és antihősöket. Nem nyomorultra, hanem enyhén ütődöttre veszik a figurákat. A Bárka Színház például a *Titanic* vízirevüvel ugyanúgy nekirugaszkodott a mai magyar falunak, és ugyanúgy kudarcot vallott vele, mint a Katona a Portugállal. Pedig nem teljesíthetetlen a feladat, hiszen ott van jó példának Jiří Menzel *Az én kis falum* című filmje (véletlenül éppen Bán János az egyik főszereplője). Ennek a remekműnek szerintem minden szakmai tudáson túl az a titka, hogy elnéző, meleg szeretettel ábrázolja a falusi embereket. Végtelen szeretettel. Nem hiszem persze, hogy a szeretet színikritika tárgya lehet. A színészi szívnek is megvannak a maga jogai. Viszont ha összevetem a hivatkozott három művet, akkor arra jutok, hogy az ábrázolt kisember iránti szeretet és tisztelet nélkül nem futja másra, csak mintha-életekre pszeudoszocio szószban tálalva.

Vannak szikrái, de nem tölti be maradéktalanul a Kamra játékterét az esendő kisember iránti szeretet, ez nagyon tud hiányozni az előadásból,



Dévai Balázs (Bece) és Pelsőczy Réka (Masni)

ugyanakkor mi, nézők nagyon szerethetjük az esendő színészt, ahogy küszködik a szereppel. Különösen jó alkalom van itt megfigyelni ezt a folyamatot, mivel nem nagyon vannak „helyzetek" a darabban, nem tudnak találkozni, „egy-máshoz képest" lenni a figurák. Szinte egyedül építkezik mindenki. Minden szereplő magára van hagyva a szöveggel, és különböző eséllyel vág neki, képességeitől és feladata milyenségétől függően. Nem nehezíti a befogadás munkáját formai csavar sem, lineáris-kauzális felépítésű, didaktikusan átlátszó az egész darab. Kényelmesen vizsgálható kamara-előadás, az aprómunka estje, ahol tíz ember szívósan munkálkodik azon, hogy a szöveg futóhomokját megkösse vala-hogy.

Kása Gyula. Mikor az író nem tudja hogyan befejezni a darabját, akkor rendszerint megöl valakit, ezen okból indul el a Portugál legbrutálisabb figurája egy késsel, ki tudja, hol áll meg. Kása Gyula díszítő idegesen tekinget körbe, kezében vattacukor, várja, hogy megöljék: az áldozati bárány néma szerepe egyszerűen megoldhatatlan. A szerelmi háromszög egyik sarka nem gyilkolhatja le a másik kettőt, az régi vágású tragédia lenne, szaladjon hát bele valaki véletlenül a kifent késbe. Ha meggondoljuk, a szereplők közül bárki lehetne a vétlen áldozat, akármelyik jobban beválna, mint ez a meghalni szerződtetett járókelő (a nevét ugyan emlegették a darabban, de attól még nem szereplő). Az írói megoldás tarthatatlanságát pontosan mutatja ez a vatta-cukros toporgás, arról már nem is beszélve, hogy a haláltusa nélkül összerogyott hullához nem lép oda senki, táviratilag állapítják meg az exitust. Komolytalan teljességgel.

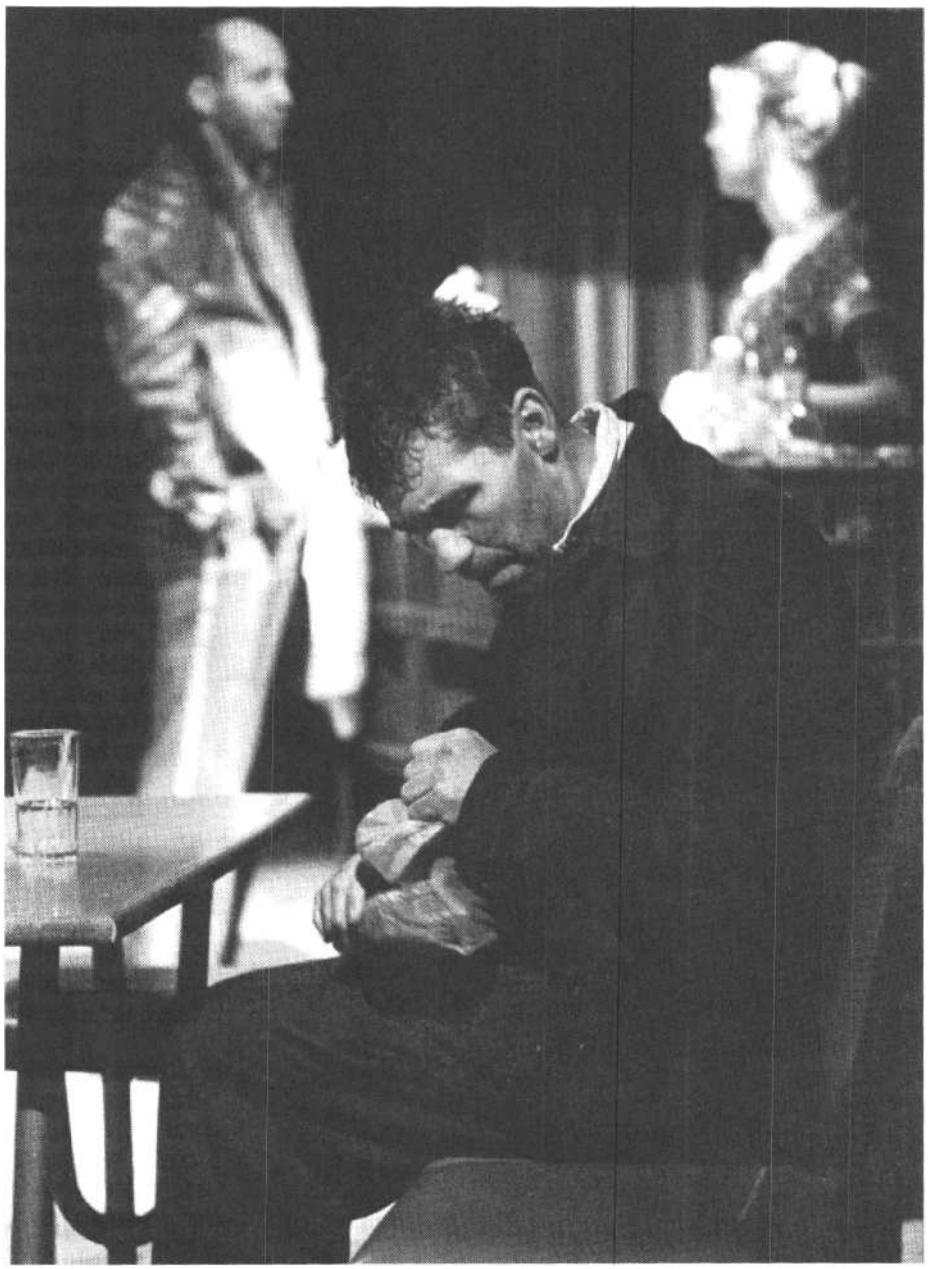
Ónodi Eszter. Kell valamiért az írónak egy feleség, aki eljön a falura menekült értelmiségiért. Gyere haza! Nem megyek. Nem jó neked otthon? De jó. Akkor miért nem jössz? Csak. A feleség balra el, szőrén-szálán. Nem nagyon tudok kellemetlenebbet elképzelni egy színész szempontjából, mint ha teljesen fölösleges szerepet osztanak rá, ami ráadásul meg sincs írva, semmi sem derül ki a feleségről az eredeti, nyomtatásban megjelent verzióban. Rendező és színésznő megpróbált testet adni ennek a fantomnak, de alaposan elvétették az irányt ezzel az ötezreseket szóró, BMW-vel száguldozó (tudod mit jelent? Bagoly Mondja Werébnek) fitnessmacával. Közhelyes és didaktikus, ahogy az új-gazdag ellenpontját akarják megkreálni a testületileg munkanélküli falusiaknak. Ónodi Eszter energiákkal telítve érkezik a színpadra: jelmez, smink, tartás, minden rendben, másodperc, és helyet teremt magának a reflektorok alatt. Pár perc alatt akarna lenni gyenge és erős, alázni és alázkodni, egy életet végigélni: lájt kólától konyakon át az önveszélyes hisztériáig jutni, de hát igazából nincs esélye.

Takátsy Péter. Érdekes figura az egykor focistának készülő fiatal pap, akinek hitet kellene adnia a többieknek, miközben neki magának sincsen (megint *Az én kis falum* jut eszembe, az orvos alakja), de Ónodi Eszterrel ellentétben Takátsy már nemis próbálkozik, feladta a küzdelmet a figuráért. Úgy lóg rajta a reverenda, mint tehénen a gatya, minden következmény nélkül küldi le az unikumokat, neki is, nekünk is megkönnyebbülés, amikor végre kimehet a színpadról.

Dévai Balázs. Ő lenne a főszereplő, de még ő sincsen megírva. Telibebölcsész nyikhaj (na persze Lennon-szemüveg), egész estés nyafogása egyre laposabb, amelyet Dévai egyenmíszben darál le, egyetlen ritmusváltás, egyetlen pillanatnyi vergődés nélkül. Erőtlenül eljátszott erőtlenség, pedig elvileg ő okoz itt minden bonyodalmat, de ha erre a sima Dévaira bárki erősebben rákiabálna, hát sírva szaladna ki az ajtón, úgyhogy minden konfliktus csak a partnerek udvariasságának köszönhetően jöhet létre.

Csuja Imre. A kocsmáros a béke őrizője, az ellentétek elsimítója a faluban, és Csuja alkata, ez a jóindulatú nagydarabság már helyből sok mindent megold a figurából. Állandó rendrakásban, civil tüsténkedésben látjuk: légypapírt cserél,

Sátán: Varga Zoltán



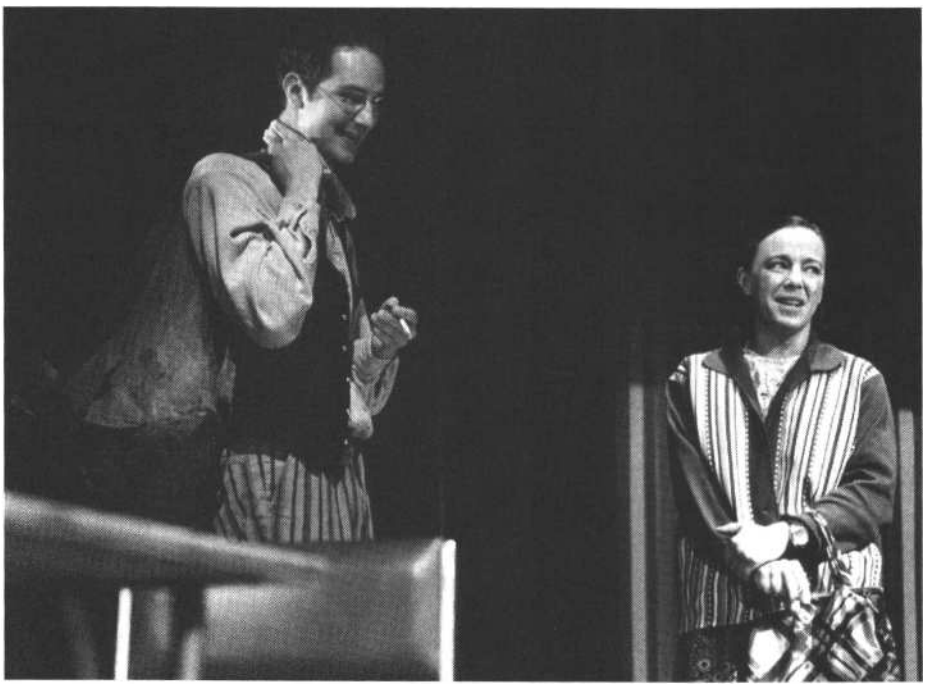
mosogat, a törött pohár cserepeit igyekszik összesöpörni; onnantól jönnek a problémák, amikor már játszani kéne, megcsinálni az ellentétét ennek a szimpatikus alapnak: hiszen a kocsmáros okozza lánya minden baját azzal, hogy magához és a kocsmához köti. Sehol a szeretettel vegyes gyűlölet a két, végletekig egymásra utalt ember között: apa és lánya kerülgetik egymást végig az előadásban.

Bán János. Az örök ügyeskedő, a balek szélhámos alakja, aki másokat igyekszik pitiáner trükkökkel átverni, aztán mindig maga jár pórul, akármilyen jól értesült, akármennyire halad a korral. Csipesz baseballsapkájának sildjére csippenti a névadó csipeszét, amellyel nadrágját szokta óvni, hogy be ne kapja a lánc, az egyébként otthon felejtett bicikli lánca. Igy indít Bán János, ezzel a gesztussal és kidolgozottnak tűnő hanglejtéssel, mozdulatokkal, aztán elfárad az egész, és Bán János egyre inkább poénra dolgozik, ugyanabban a hangfekvésben, valódi kétségbeesés nélkül perlekedik a kiválóan szólózó Szirtes Ágival, és közben végig azon tűnődik az ember, hogy mi tartja együtt ezt a párt, mi láncolja össze őket: a színpadról csak az látszik, hogy semmi közük egymáshoz. Két technikás színész hozza a formáját (Bán valamivel halványabban), de a szeretet és gyűlölet sajátos keveréke (ami értelmet adhatna annak, hogy mit keresnek egyáltalán a darabban) az ő esetükben is csak elmélet marad.

Lengyel Ferenc. Kirúgása után fénymásolt igazolvánnyal tovább „maszekoló" rendőrt alakít ezúttal a magyar Bruce Willis. Nem epigon, hanem echte, genetikailag kódolt magyar brúszvilisz. A hasonlóság nem alkatból, arcból, frizurából áll csupán, sokkal fontosabb a habitus. A legnagyobb harcok közepette is mindig elegáns akcióhősök közül kiválik Bruce Willis alakja, ő Hollywood proletárja: piszkos és szakadt, és nagyon nem érti, hogy mi miért történik. A többi ügyeletes erős ember mindig kezdeményez a filmekben, Bruce Willis is osztja a pofonokat, húzza a ravaszt, csak többnyire fogalma sincs róla, hogy mivégre; végig van a keménykötésű emberben valami kisfiús ijedtség, valami kiszolgáltatottság. Ez jellemzi Lengyel Ferencet is, aki nagyon ért hozzá, hogy megmutassa: bent a fejében veszettül zakatolnak a kerekek, de az ő agya csak nem tud megbirkózni a helyzetekkel. Olyan egyszerű lenne minden úgy egyébként, de valami mindig bekavar. Retek ilyenkor persze üt, de meggyőződés nélkül, és éppen ezért nem tudja elrendezni a helyzetet. Nem üt elég nagyot. Ott bujkál valahol a tragédia lehetősége ebben a gyermeki lelkű, tenyeres-talpas emberben, de csak egy sematikus kocsmai vagány kerekedik ki belőle, aki csak azért agresszív, mert ebből szín-padi gegek hozhatók ki. Pedig az agresszió gyökere mindig a félelem, mondjuk, éppen a permanens nem értés félelme, a kiismerhetetlenség okozta szorongásé.

Pelsőczy Réka. Ahhoz képest, hogy róla beszélnek a legtöbbet, nem igazán tudunk meg semmit Masniról. (Egy faluban egyébként csak a férfiaknak jár saját jogon ragadványnév, elég erőltetett végig ez a masnizás.) Ő aztán valóban passzív, és Pelsőczy Réka éppen akkor esik ki a szerepéből, amikor Masni megpróbál a sarkára állni. Ennek a vastag lábú, erotikusan lomha lánynak tíz év állt rendelkezésére, hogy kitörjön a helyzetéből - ha eddig nem tette meg, ezután sem fogja, teljesen fölösleges mártírfelhangokat adni a figurának. Nagyon pontosan dolgozik Pelsőczy Réka, bájos darabossággal teszi a dolgát a kocsmában, és azok a legemlékezetesebb pillanatok, amikor a férfiak közössége éppen az ő sorsáról dönt, és egyszerűen nem talál rá alkalmat, hogy beleszólhasson. Izmos tehetetlenség, ólmos makacsság sugárzik belőle. Ehhez képest a technikailag színvonalasan kivitelezett hisztériák inkább csak áriák, valami homályos álemancipáció slágerei.

Varga Zoltán. Általában csak azt mondja, hogy „ja", és ez elég rá, hogy szinte főszereplővé váljon, igazából ő „érdemelné" a kést, ha már értelmetlen áldozat kell. Nem tíz szereplővel ta-



Dévai Balázs és Szirtes Ági (Asszony) (Koncz Zsuzsa felvételei)

lálkozunk ezen a színházi estén, hanem tíz színésszel. Darab híján az ő munkavégzésükben gyönyörködhetünk, különösen kettőjükében, akik az előadás sarokköveivé tesznek egy-egy mellékfigurát az alkoholizmus igen-igen minőségi ábrázolásával. Pontos megfigyeléseik anyagából művészien képesek komponálni, finoman elemelve magukat a realitástól, „megbolondítva" a spontán utánzást. Mérnöki precizitással teszik elénk annak tragikumát (sőt itt végre valódi tragikomikumát), ahogyan az alkoholista kapcsolata megszakad a valósággal, ahogy másképp érzékel teret és időt. Varga Zoltán valami leírhatatlan tompultságot képes produkálni, mázsás súllyal ül az asztalnál, hosszan próbálkozik ráfókuszálni arra, amit néz, és ugyancsak időtlen pillanatokig tart, amíg meghozza a döntést: melyik lábával lépjen előbb. Kitalált zilálttság, elképesztő hajkompozíció, hanyag eleganciával viselt kék munkáskabát, titokzatos reklámszatyor és az ivásnak számtalan kidolgozottnál kidolgozottabb változata: Varga Zoltán alakításában a szemünk előtt születik meg egy teljes és árnyalt figura, annak ellenére, hogy a darab neki is csak néhány közhelyes mondatot szán.

Szirtes Ági. Sokat isznak a darabban, és a többi szereplő (kivéve Varga Zoltánt) ezt olyan jellegtelenül teszi, hogy Szirtes Áginál rögtön szembetűnik az ivás rítusa: ahogy megkapja, ahogy magába fogadja, ahogy nyugtázza a leérkezését. Mindig ugyanúgy, vallásos odaadással, állati ösztönösséggel. Szirtes Ági hallatlanul pontosan képes figurát építeni visszatérő gesztusok bonyolult rendszeréből. Ő is hajkoltéménnyel alapoz, gyűrűs és mutatóujja között pedig örökre ottfelejtődött egy csikk. Várnánk, hogy valami majd csak lesz vele, de nem. Odanőtt és nyomorék tőle a kéz, de Szirtes Ági ügyesen használja kacska kezét: soha nem hozza játékba magát a csikket, ettől lesz igazán jelentősége. Körültekintő aprólékosság: térdnél kiszakadt harisnya, enyhén véres térdek. Miután többször hallottuk kintről, végre látjuk is a tóparton a rítust: Jucika elzuhan a kempingbiciklivel, mint egy darab fa, és árnyalatnyi késleltetés után inkább beletörődően, mint dühösen, vékony hangon hozzáteszi: a faszomat! Még ennél is lidércesebb, mikor csókot csenni indul minden előzetes figyelmeztetés nélkül, és az apró Szirtes Ági csak ágaskodik, ágaskodik, és valószínűtlenül megnyújtja az ajkát is, a csücsörítéssel mintegy céloz, aztán támad, ahogy a pohárra, piócaként tapad az áldozata szájára. Mindegy neki, kicsoda, magát a személyt nem is érzékeli, csak a meleg és nedves ajkat. Á hajszálpontosan elismételt, visszatérő akciók sorozatát azzal fűszerezi Szirtes Ági, hogy ha valami megzavarja, akkor a részegekre jellemző módon kicsit korábbról folytatja, mint mikor a lemezjátszóról leugrott tűt mindig kicsit előbbre sikerül visszatenni. Szirtes Ági aktív részeg: állandóan próbál részt venni mindenben, igyekszik nem tudomást venni állapotáról, rutinosan intézné napi dolgait, de a permanens mámorban fel sem tűnik neki, hogy valójában semmit se csinál végig. Varga Zoltán a katatóniára készít variációkat, Szirtes Ági hiperaktívan ismétli ugyanazt. Benne is, Varga Zoltánban is van valami csecsemőszerű gyámoltalanság, túláradó és célját vesztett, magatehetetlen szeretet. Az egymást kiegészítő-ellenpontozó két véglény össze is találkozik: az előadás legszebb mozzanataként egymás felé támolyognak, és dülöngélésükből furcsa tánc alakul ki az egyik jelenet végén. Á rendező gyorsan elvágja ezt: benne hagyja ugyan, hiszen hatásos, de nem meri hosszan, mintha megijedne, hogy itt egy másik előadás kezdődik el. Valóban egy másik. Egy érdekes előadás, amelyben a szappanoperából becketti költészet nőhetné ki magát.

Egressy Zoltán: Portugál (Katona József Színház - Kamra)
Díszlet: Ágh Márton. *Jelmez:* Salamon Eszter. *Zene:* Vajdai Vilmos. *Rendező':* Lukáts Andor.
Szereplők: Pelsőczy Réka, Dévai Balázs, Csuja Imre, Lengyel Ferenc, Bán János, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Varga Zoltán, Ónodi Eszter, Kása Gyula.

TARJÁN TAMÁS

KALKHÁSZ A BŰNÖS!

EURIPIDÉSZ: ÍPHIGENEIA AULISZBAN

Legszebb a vízesés. Á tíz hatalmas lépcső magasából aláomló zuhatag. Az áldozat, az atyja - és az egész görögség - által halálra szánt Íphigeneia ebben az erőszakos áradatban kúszik, hengeredik, táncol fölfelé, végzete hívására, hogy a kiengesztelődő Artemisz jó szelet küldjön a trójaiak ellen forduló hajóhadnak. Klütaimnésztra és Agamemnón leánya az utolsó pillanatban megmenekül, párává illan: az istennő megelégszik egy szarvassal (aminthogy eredeti sérelme is az a mitológia szerint, hogy a mükénéi király dölyfében nem volt hajlandó átengedni neki egy gyönyörű szarvast). Szávai Viktória, a címszereplő légiesen, poétikusan teljesíti feladatát. Inkább jelképként, mint emberként. Az elmúlás, a tovatűnés víz-

ágyában szinte levetkezi magáról lenge jelmezét - melybe Dőry Virág a kívánatos *sáfrányszínt* sem felejtette el beleálmodni -, hiszen bőrig átázik, áttetszővé lesz a ruha. Íphigeneia, a kezdeti kétségbeesés után önszántából is elfogadva sorsát, halálba tisztálkodja, felhőmagasba emeli ifjúságát, odahagyva a politika, a háború érdekeitől szennyes lenti világot.

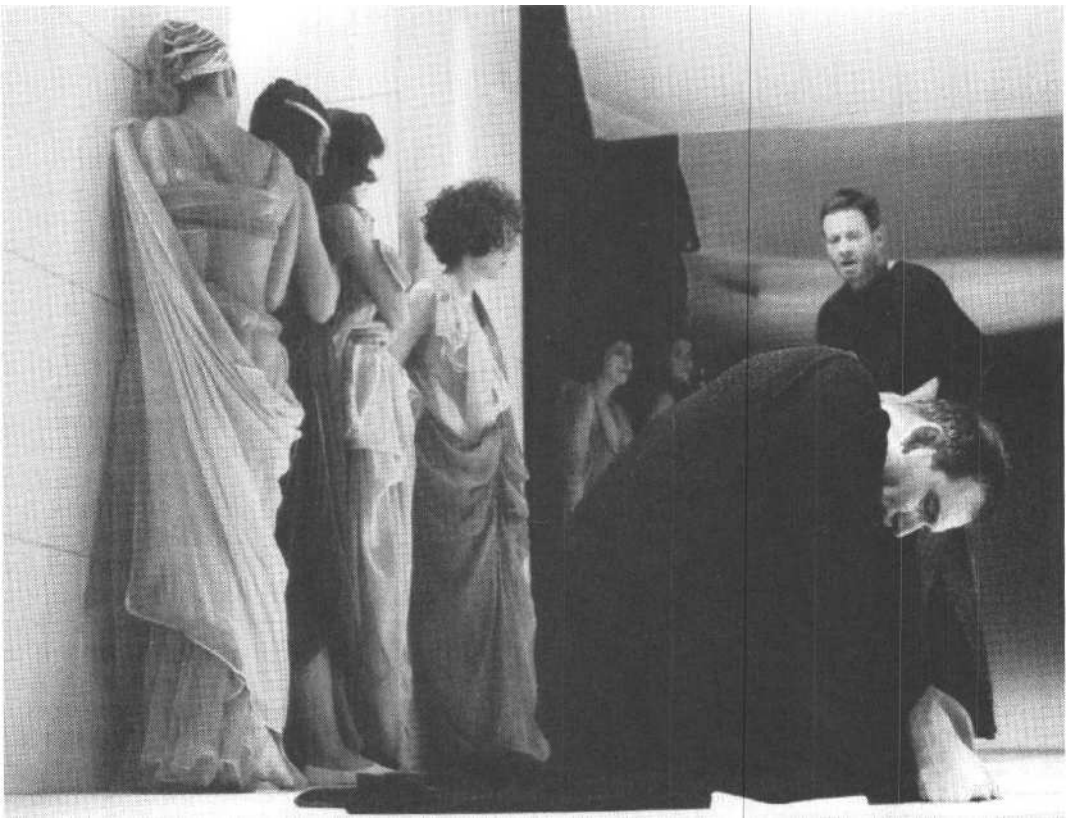
Antal Csaba átellenesen-feleselően komponált, dialogikus viszonyba fordított, lépcsős kőtömbjei - bár elgondolásuk messze meghaladja hitvány kivitelüket- pontosan kirajzolják az értékek alászállásáról, felőrléséről példálózó antik vitadráma kereteit, határait. Nemcsak jobbról és balról, de a hátsó felületen is kőfalba ütköznek a remények. Á szín járásai (sőt, ezúttal, a fönti zegekben, csúszásai és ereszkedései) sötét, iránytalan és kiúttalan odvak. A Trója megvívásának elhúzódó esztendeibe belefáradt hadvezéreknek nincs jobb ötletük, mint kapva kapni az emberáldozatot követelő Kalkhász jóslatán. Pedig miért is buzog a vér, hullanak a hősök? Nem másért, mint egy csapodár szépasszonyért, Helenéért, aki hagyta magát elrabolni férje mellől. A felszarvazott - és már nagyon türelmetlen, az ügy érdekében látnivalóan testvérgyilkosságra is kész - Menelaoszt Szervét Tibor kissé túlzott némafilmes szemvillogtatással jellemzi az elrekesztett égbolt hatalmas fehér vásznai alatt. Őszintétlen a sürgető indulat, amiként őszintétlen az indulat megbánása is. A játéktechnika, a színész-vezetés fogyatékossága azonban beleillik Valló Péter rendezői elképzelésébe. Á fontosabb férfi figurák taktikus „napirend előtti" felszólalásokat tesznek a sokszorosan kényes politikai játszma polémiájában. Bálint András Agamemnónja már nagyon unja ezt az egész trójai háborút, amelybe a testvére belerángatta, és minden szülői fájdalma ellenére szeretne már túlesni a felesége előtt konspirálva elhazudott dolgon, Íphigeneia történelmileg és mitológiailag szükségszerű *levágásán.* Akhilleusz, aki a leány füllentett kérőjéből egy pillanatig hajlandó lenne igazi férjévé válni, nem egészen ok nélkül hiú ifjú kíméletlenként jelenik meg Rátóti Zoltán ábrázolásában. Devecseri Gábor fordításának szövegében egy-két hangsúlyt áthelyezve, egyszerre a maga üdvére és kárára ironizál bizonyos szituációkban. Ez az irónia előkészítetlen, nem szerves része az előadás egészének. Szervét is, Bálint is, Rátóti is inkább publicisztikusan, mintsem historikusan közelíti meg az alakokat. Média-ismerőseink ők, noha régies jelmezben.

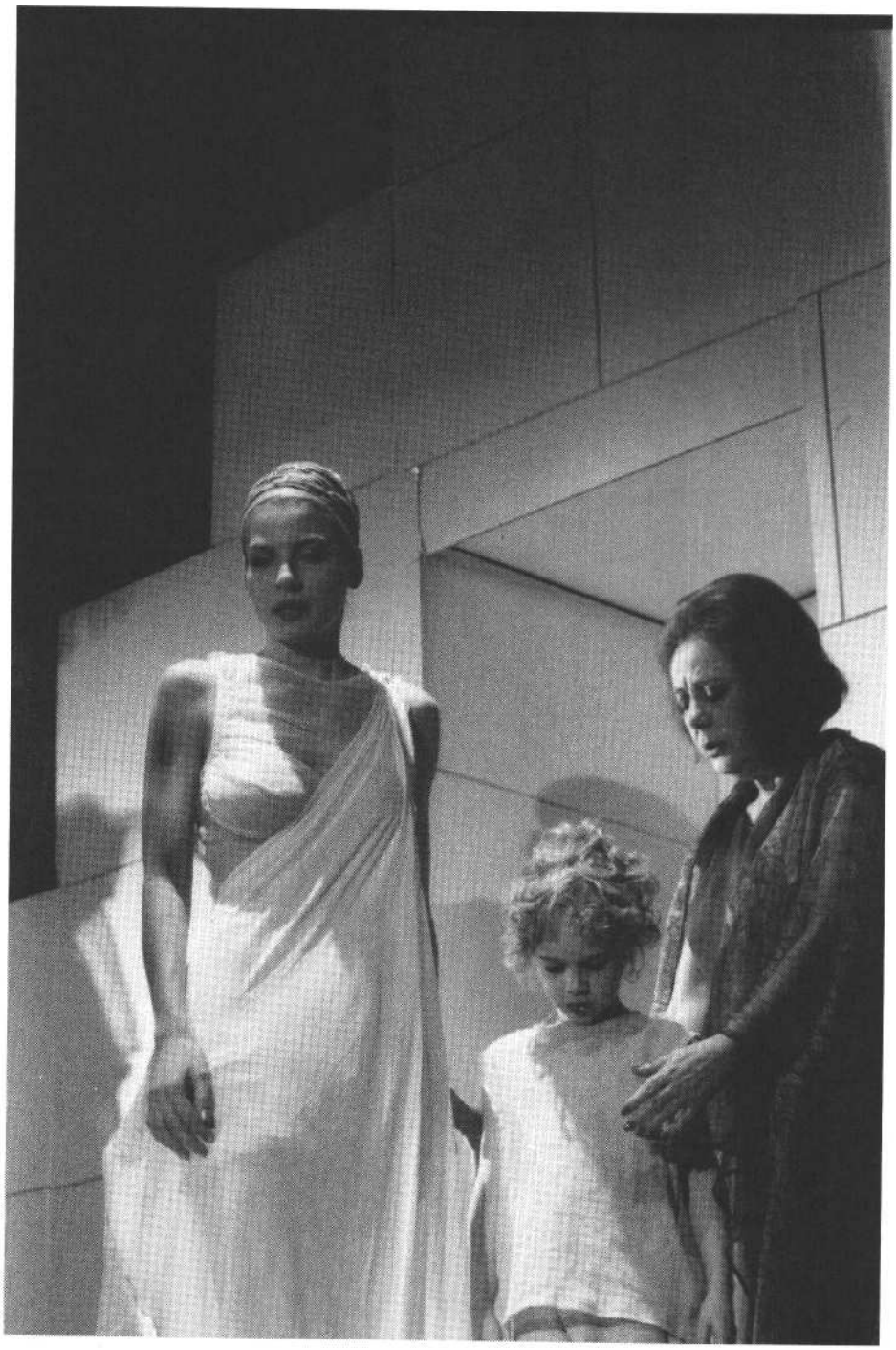
Nem Valló túlhabzó aktualizáló szándékából, hanem a produkció eldöntetlenségéből ered ez a felszínesség. Az események láttán csak tehetetlenkedő és asszisztáló kórus - élén a két karvezetővel, Gubás Gabival és Schell Judittal - antikizáló, ceremoniális, ornamentikus létet él Szögi Csaba koreográfiájára. (A hat nő mozgásából, öltözékéből, arcfestéséből áradó szexus nem engedi feledni, hogy végső soron minden egy nemi vetélkedés miatt esik meg: kié legyen Helené - Menelaoszé vagy Pariszé?) Szávai Viktória Íphigeneiája mintha e kar hetedik tagja lenne, összehasonlíthatatlanul előkelőbb volta ellenére azt sugalmazva: amíg Trója a stratégiai célpont és az öldöklés góca, bárkiből lehet kalkhászi jóslatra áldozat. A férfi hősök viszont rituálé nélküli, civil, jelen idejű közegben mozognak. Végvári Tamás is, az Öreg szolga enyhén maníros sémájával, Csankó Zoltán is, aki mint Hírnök vériszamosan, mocskosan alágördülve negligálja Íphigeneia éteri mennybemenetelének metaforáját. A vízesés-úton érkezik, mint a megdicsőülés üledéke, a kifejlet nehezen hihető, ezért nyers tényeit közölve. (A darabzárás minden bizonnyal nem az idős Euripidésztől származik. Valló is a szerző egy másik művéből, a Médeiából veszi kölcsön a summázást, Kerényi Gráciatolmácsolásában: „Zeusz az Olümposzon sokat intéz, / meglepetést az isten sokat ad; / és mire várunk, az sose jő el, / míg a sosemvártnak utat nyit a sors...")

Mindezek okán az *Íphigeneia Auliszban* Radnóti színházi előadása egy esztétizáló és egy ideologizáló rétegre különül. Képi mezejének viszonylag kevés a tartalma, közvetlen közléseinek viszont szerényebb a megformáltsága. A kar görög-magyar, vegyes nyelvű mormolása sokszor csak szépelgés, fátyoltánca időhúzás. Női ügy, női princípium. Ezzel szemben a férfiak együttesének, a férfi princípiumnak valahol a politikai nyilvánosság terein kell elhelyezkednie. Az emlékezetes egyénítés a kórusnál szükségképp, a „nagypolitikában" sajnálatosan nem történik meg. A kar funkciója - leszámítva a szertartásosságot - nem is tisztázott. Mint lesekvőket méregeti őket Agamemnón, Akhilleusz iránt véletlen-szerűen enged meg egyikük rajongó magánemberi kiszólást.

A „napirend" ebben az értelmezésben nem Íphigeneia feláldozása, hanem anyjának, Klü-

Szervét Tibor (Menelaosz), Bálint András (Agamemnón) és a kar





Szávai Viktória (Íphigeneia), Vámos Tamás (Oresztész) és Csomós Mari (Klütaimnésztra) (Koncz Zsuzsa felvételei)

taimnésztrának a harca leányáért, és hadakozása jellemgyenge férje, önérdekből háborúzó sógora ellen (valamint átmenetileg a lándzsás piperkőc, Akhilleusz megnyerése érdekében). Csomós Mari személye és alakítása képes egyesíteni az előadás két szféráját. Neki van kapcsolata a karral: mintha valamennyien a barátnői, leányai lennének. Ő is politizál, hiszen a politikától csak politikával szerezhetné vissza halálra ítélt gyermekét-ám ez a politizálás egy monumentális és emberarcú figura, modernül átélt klasszikus hősnő összetett megnyilvánulásai által pulzál. Egyedül Csomós nem mímeli a tragédiát: mint lombját vesztő fa, elevenen belehal a megmásíthatatlanba. Az Artemiszhez röptetett Íphigeneia dicsősége benne nem kelt olyan talmi, önnyugtató fellélegzést, mint férjében. Két öklével neki is esik Agamemnónnak (és erre az ütlegre Bálint András is tökéletes színész partnerként reflektál). Nála az irónia beépül a szerepbe. Ha nem is nyelvet öltve vagy fityiszt mutatva, mégis ilyesfajta jelentésű mosolyos mimikával adja ura tudtára - egyelőre abban a hitben, hogy íphigeneia férjhez megy-: a nász körül úgyis az érvényesül, illőn a hagyományokhoz, amit én, az anya akarok, beee! Emberismeret és önismeret is ebben a karakterben halmozódik föl a legtöbb.

Minden férfinak van valami mentsége. A Hírnök mi mást mondhatna, mint ami rábízatott. Az Öreg szolga kezéből Menelaosz kitépte Agamemnón meghátrálásának (az áldozat megtagadásának) dokumentumát, így ő nem tehet a sötét fejleményekről. Menelaosz nem hagyhatja annyiban - és oly sok év után! -, hogy Helené... Akhilleusz, ugye, mégsem veheti nőül Íphigeneiát, ha ezért legelébb a saját harcosai vernék agyon. S Agamemnón sem térhetett ki a borzalmas elhatározás elől, hiszen Kalkhász jóslata szent.

Tehát Kalkhász tehet mindenről! Főleg, mert Iphigeneia vérét kérte, s Artemisz bölcsességét - a szarvast - nem látta előre. Az ártatlan leány feláldoztatik (meg nem is). Egy mitológiai fejezettel odább, az istennő szolgálatában ő fog áldozatokat szedni (kis híján a saját öcsiképét, a Vallónál kisfiúként motoszkáló Oresztészt is el kell tennie láb alól). Akhilleusz még nagyobb hős lesz, ám Parisz orv nyila mégiscsak beleáll halálosan sérülékeny sarkába. Helené és Menelaosz, felhörpintve a feledés italát, boldogan élnek, élnek, élnek.

Agamemnón a háború után, oldalán újabb két gyermekének anyjával, Kasszandra jósnővel, hazamegy Mükénébe. Klütaimnésztra megöli Kasszandrát; Klütaimnésztra és szeretője, Aigiszthosz megöli Agamemnónt. Oresztész megöli Klütaimnésztrát. Így megy ez.

Szerencsére Kalkhász is megkapja a magáét. Beledöglik abba, hogy egy másik jós, Mopszosz jobban tudja, hány malac van egy anyakoca hasában.

Euripidész: Íphigeneia Auliszban (Radnóti Miklós Színház)
Fordította: Devecseri Gábor. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Irodalmi konzultáns:* Karsai György. *Díszlet* Antal Csaba. *Jelmez:* Dőry Virág. *Zene:* Melis László. *Koreográfia:* Szögi Csaba. *Rendező:* Valló Péter.
Szereplők: Csomós Mari, Szávai Viktória, Bálint András, Rátóti Zoltán, Szervét Tibor, Végvári Tamás, Csankó Zoltán, Gubás Gabi, Schell Judit, Szolnoki Apollónia, Koós Flóra, Szucsik Annamária, Eberhardt Klára, Schwarcz Róbert, Radnó Mihály, Rajcsányi István, Székely Kinga, Schlanger Tamás, Benyus Tamás.

CSÁKI JUDIT

BRANT, EGY, KETTŐ

EUGENE O'NEILL: AMERIKAI ELEKTRA

A tér majdnem üres, de fenségesen az: antik hatás. A négy oszlop, felettük a timpanon is „antikizál". (Ez stílus, *Greek* revivalnak hívják, sok amerikai kúria ilyen.) A néhány - vegyes külsejű -- szék bennem egyelőre
Vasziljevet idézi (pedig ekkor még nem tudom, hogy számuk később szaporodik, formájuk még vegyesebb lesz), ilyenformán ellene játszik az előadás előtti pillanatokban formálódó várakozásaimnak; de aztán a zene - biztos sokan felismernék, én egyszerűen csak ismerem - a székeknek is ellene fordul. Es amikor az első jelenet, még a dráma előtt, a velünk szúrós tekintettel szembeforduló, guggoló Elektra-Lavinia súlyos fénynyalábbal megvilágított képe mindössze, az emberbe belehasít: itt egy nagyon gonosz lány lesz a heroina.

Telihay Péter szegedi O'Neill-rendezése annyiban heroikus, amennyiben minden *Amerikai* Elektra-előadás az: a vállalkozásban. Elsősorban persze O'Neillre igaz ez, aki ebben a művében nemcsak az antik tragédia szereplőinek és konfliktusainak XIX. századi amerikai viszonyok közé ültetett XX. századi verzióját teremtette meg - sőt, ha belegondolunk, ezt elég kevéssé is tette -, hanem a meglehetősen sápadt *eredeti* amerikai drámairodalom gyökerét, kútfőjét, méltónak vélt kezdetét hozta létre. Saját kulturális hagyományt írt. Es ezzel az akkoriban önmagát kulturális értelemben is vehemensen definiálni igyekvő hatalmas országban nem volt egyedül. Más művészeti ágakban is akadtak alkotók, akik nagyon szerették volna leválasztani magukat végre az európai művészeti tradíciókról...

Az Amerikai Elektra nemcsak heroikus vállalkozás, hanem nagyszabású opus is: három darab, amely azonban színházban rendre eggyé válik; tán a legelső, *a Hazatérés* kivételével nem is igen lehetne egyenként játszani őket. Az összesen tizenhárom felvonásból egyetlen normális hosszúságú estét kivonatolni nem lehet különösebben bonyolult feladat- hiszen annyiszor meg is tették már -, de elég sok múlik rajta. S bár kanonizálódott verzió nem létezik, a létezők eléggé hasonlítanak egymásra: a legfőbb szereplő - Elektra-Lavinia - körül még három főszereplő van: Christine-Klütaimnésztra, Ezra Mannon-Agamemnón és Orin-Oresztész. A szerep jelen-tőségét tekintve nem, csak jelenetei számában kisebb figura Adam Brant-Aigiszthosz; és van két mellékszereplő, Hazel és Peter, valamint a modernizált kórust adó kertész, Seth.

Ilyen értelemben akár kamaradarab is lehetne *az Amerikai Elektra* - ha nem feszítenék szét a kétségkívül nagyszabású, tragikus szenvedélyek, a bűn, bűntudat és bűnhődés klasszikus triumvirátusa. Mindez O'Neillnél már nem az elrendelés, nem is az istenek, hanem a lélek és lélektan műve, megspékelve saját korának és országának átmeneti történelmi dezillúziójával. (A lélektanról jut eszembe: Devecseri Gábor meséli el egyik írásában, hogy amikor diákkorában látta a Nemzeti előadását, látomása volt közben: Freud jelent meg előtte, és azt mondta, menjen haza, mert ez az író nem az ő könyvét, hanem csak a tartalomjegyzékét használta fel. Telihay rendezésében a minden megátalkodott fordulatnál le-leguggoló Elektra idézi fel ezt a látomást.)

Az eredendő-eredeti bűnt persze most is az ősök követik el, az utódok csak a következmények viselik, bosszút állnak, ítélkeznek és bűnhődnek, nagyjában-egészében áldozatok. Telihay Péter rendezésében Elektra alakja és szerepe eltér a hagyományos értelmezéstől, amennyiben „bekebelezi" mindazt a gonoszságot s már-már patologikus gyűlöletet, amelyen többnyire Ezra Mannon s esetleg Adam Brant is osztozni szokott vele. Míg Elektra - akit Czifra Krisztina kellő és illő tartással, súllyal, valamint hangsúlyos gesztusokkal már-már klasszicizál, leszámítva az utolsó részben történő átváltozást, amikor is néhány jelenet erejéig a színésznőnek módja nyílik figurát játszani jelentés helyett, s ezt milyen elevenen meg is teszi! -, tehát miközben Elektra könyörtelen és kérlelhetetlen ítélethozó és -végrehajtó, Ezra Mannon Andorai Péter alakításában leginkább frusztrált apa és férj, akit alaposan megnyomtak már az ősök és a családi tradíció, és aki épp frusztrációját menekíti egy merev és tekintélyelvűnek maszkírozott viselkedésmódba. Valójában szerencsétlen flótás - akit persze ettől még nem fog jobban szeretni a felesége, Christine.

Christine, az „anti-Mannon", életigenlő feleség kétségtelenül bűnös a házasságtörésben - és ez igencsak nagy bűn a puritanizmus világában. Tímár Éva játéka az előadás elején másod-

Andorai Péter (Brant), Czifra Krisztina (Lavinia) és Tímár Éva (Christine) (Veréb Simon felvétele)

percekig bizonytalannak látszik, vajon meddig mehet el felszabadultságban - és e felszabadultság kimutatásában - ez az asszony, de aztán felleli és magabiztosan játssza végig Christine útját: a beszorítottságból fakadó elszántsággal vállalja egyéniségét. Még a gyilkosságban is vonzó asszony - ilyen a göröggel vegyes amerikai lélektani igazságszolgáltatás avagy Telihay értelmezése. Tímár Évának az O'Neill-dráma legigazabb szerepében mindenesetre megint méltó játéklehetőség jutott.

A Brant-szerelem egyébként itt tényleg szerelem, azazhogy bosszú ide vagy oda, Brant szereti Christine-t. Főleg az első felvonásbeli Brant adja ezt hitelesen, amikor is a hajóskapitányt Seress Zoltán játssza. A második felvonásban, amikor ugyanez a szerep Andorai Péteré, a figura elszánt ugyan, de kevésbé hevül - igaz, közben történt egy s más, például Ezra megölése.

Ez a fura szereposztás, a figura megkettőzése középponti eleme Telihay Péter rendezésének - némileg túl is növi az egyébként is árnyalatgazdag, következetes értelmezést. Brantről tudjuk, hogy maga is Mannon, és a Mannonok nagyon hasonlítanak egymásra - praktikusan tehát nem kizárt, hogy szerepét az első részben az a Seress Zoltán játssza, aki a másodikban majd Orinként lép színre; ekkor viszont Brant lehet Andorai Péter, aki Ezraként meghalt az első rész végén.

Mondom: nem lehetetlen, nem is képtelenség. Hiszen a Seress-Brantbe lángolón szerelmes Christine valójában a fiába, Orinba is szerelmes; mi több, Lavinia, aki szintén szerelmes Brantbe, de főleg az Andorai-félébe, mint tudjuk, az apjába is szerelmes.

Es mégis: ebben az előadásban nincsen Brant. Van ugyan helyette egy kísértet, aki különféle alakokban jelenik meg, de drámai figura nincsen, csak illusztráció. A Mannon-átok, az ősbűn illusztrációja, meg a tézisé, hogy a Mannon-börtönből élve nincs menekülés.

Ami engem illet: elfogadni, sőt, kedvelni akartam Telihaynak ezt az ötletét. Ha másért nem, azért, mert megcsavarja kicsit ezt a néha mármár unalmas gyűlöletvágtát, és kínál valamit, amin el lehet töprengeni, miközben egymást és magukat nyírják a szereplők a színpadon. Bírnám is érvekkel a rendezői fogás mellett - ha a színészek meggyőztek volna.

Seress Zoltán - aki aligha saját ötletből fogalmazta Orint kezdetben infantilisre, később kissé katatonra - jobb Brant; igaz, ő az első, ő teremti meg az illusztrációt. Lángoló Christine-nel és kemény Laviniával. Utána Andorai - már az Ezra-gyilkosság után, a menekülési terveket szövögetve - túlságosan hasonlít saját Ezra Mannonjára: Brant tétova és elnehezült. Brant tehát eltűnik - vagy éppen most válik azzá, ami valójában: dramaturgiai segédeszközzé?

Erény vagy sem: Telihay rendezése elsősorban erről az - inkább színházi-technikai, mint tartalmi - problémáról szól. Az amúgy szabályosan, a rendező által kijelölt mederben csordogáló harmadik rész - a megannyi szimbolikus változással, reinkarnációval, didaxissal agyonzsúfolt, majdnem megoldhatatlanul illusztratív jeleneteivel-enged elgondolkodni ezen, miközben észrevéteti, hogy sem a rendező, sem az író nem gondolt itt túl sokat a Hazelt és Petert játszó színészekre, ezúttal Bognár Gyöngyvérre és Mészáros Tamásra. Eléggé lehetetlen szerepek, ha belegondolunk: a puszta normalitást, az elviselhetetlenül üres jó modort szegezni szembe az őrült világgal? Még szerencse, hogy Jakab Tamás Seth szerepében legalább mondatismétlősen dadog. Mint egy görög kórus.

Eugene O'Neill: Amerikai Elektra (Szegedi Nemzeti Színház)
Fordította: Ottlik Géza. *Díszlettervező:* Telihay Péter. *Jelmeztervező:* Tresz Zsuzsa m. v. *A rendező munkatársa:* Molnár Kata. *Rendezte:* Telihay Péter.
Szereplők: Andorai Péter, Tímár Éva, Czifra Krisztina, Seress Zoltán, Bognár Gyöngyvér, Mészáros Tamás, Jakab Tamás.

SÁNDOR L. ISTVÁN

TÁRSALGÁSI DRÁMÁK?

PINTER: ÁRULÁS; SZÜLETÉSNAP

Érdemes-e Pintert úgy játszani, mintha modern kori társalgási drámák szerzője volna? Erre a kérdésre a közelmúltban két válasz született: egy igen és egy nem. Az előbbit a Pesti Színházban, az utóbbit Pécsett láttuk.

Mind a pesti *Árulás,* mind a pécsi *Születésnap* hangsúlyozottan színészközpontú előadás. Színházi hatásuk elsősorban a színészi kifejezőeszközökre épül: a gesztusokra, a mimikára, a beszéddallamokra, a hangsúlyokra. Ezek rajzolják ki az alakok kontúrjait (szerencsés esetben mélységeit is), miközben a figurák - a történetet követve - kapcsolatba lépnek egymással. A köztük lezajló események színpadi helyzetek láncolatát hozzák létre. Az előadás azt érzékelteti, hogy a szereplők miképpen viselkednek az egymásra épülő szituációkban: elmozdulnak-e kezdeti státusukhoz képest, átformálják-e kapcsolataik hálóját, befolyásolják-e saját életük emberi feltételeit.

A Pesti Színházban látható *Árulás* szereplői megszokásaikba belemerevedett középkorú nagypolgárok. Keserű, csalódott embereket látunk, akik nagyon kulturáltan viselik azt az ürességérzést, amely az idő múlásával, az öregedéssel egyre kínzóbbá válik számukra, mint ahogy nagyon kulturáltan próbálták kezelni a meglehetősen kényes kapcsolatokat is. Kulturáltságuk megóvja őket a megrendüléstől, ugyanakkor meg is akadályozta őket abban, hogy szenvedélyeikkel áttörjék létük társadalmi kereteit, tágítsák emberi lehetőségeiket.

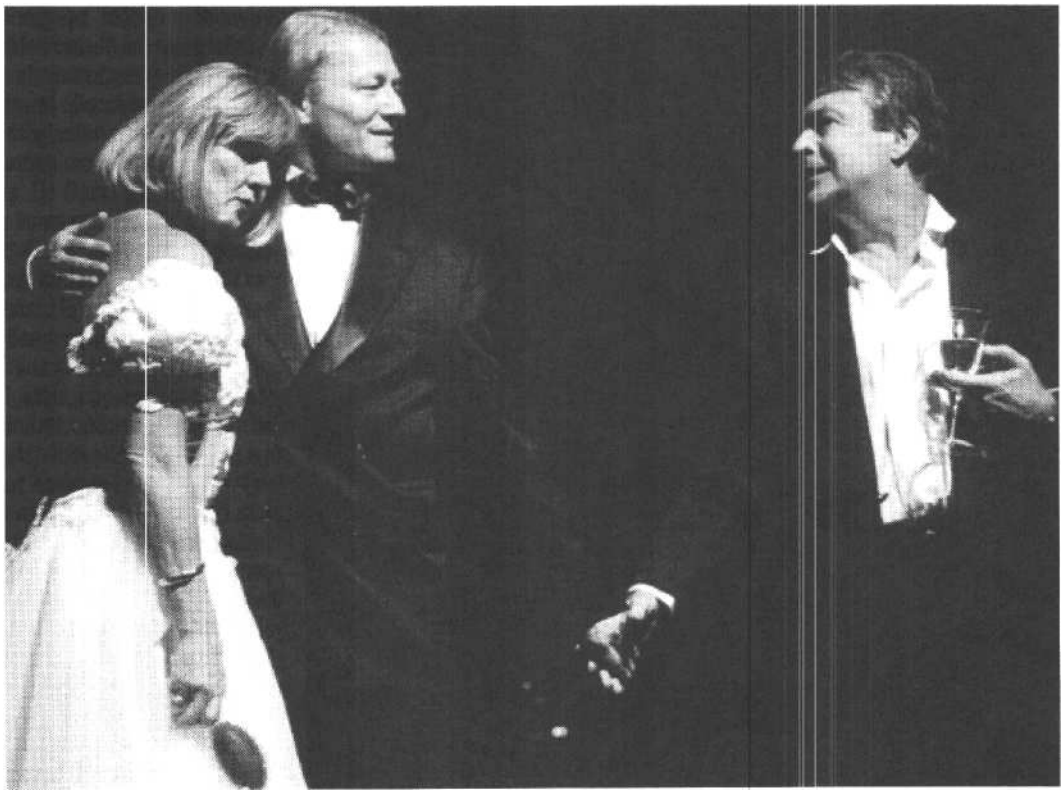
Az előadás Emma (Halász Judit) és Jerry (Lukács Sándor) találkozásával kezdődik. Két fáradt, visszafogott ember méregeti egymást óvatosan a nyitóképben. Üresen konganak a megszokott társalgási fordulatok, folyton elakad a beszélgetés. Visszakérdeznek, semmitmondó szavakat ismételgetnek. Az erőltetett panelmondatok abszurditását óvatos keserűség színezi. Meggyőződés nélküliek a beszélgetést kísérő gesztusok. A két ember nem érzi jól magát a bőrében, de amíg lehet, szeretnék ezt eltitkolni. Néznek maguk elé, tekintetük a semmibe réved, zavart, sietős oldalpillantásokat vetnek beszélgetőtársukra. Talán többről akarnak beszélni, mint amennyit a kellemes modorú társalgás szófordulatai elviselnének, de megriadnak, ha egy-egy intimebb mondat, bensőségesebb fordulat szalad ki a szájukon.

Fokozatosan derül ki a Pesti Színház előadásának első jelenetéből, hogy ezt a két embert valamikor - alig két éve - szoros kapcsolat fűzte össze. Szeretők voltak, közös lakást tartottak fenn, ez volt az ő titkos délutáni otthonuk. Most azonban nem tudnak mit kezdeni egymással. Tudják, hogy valamikor mindkettőjük számára ugyanaz volt fontos, de nem tudják felidézni, mi lehetett az. Hiszen valahogy másképp emlékeznek mindenre. Valami végleg elveszett számukra, de nem tudják pontosan, mi volt az. Igy csak a hiányérzet sajog.

Ez a kínos, az élet ürességével váratlanul szembesítő beszélgetés adja meg a Pesti Színház előadásának alaphangulatát. Ezt árnyalja, variálja

az, ahogy az időben (többnyire) visszafelé haladó jelenetek felidézik a szerelmiháromszög-történet legfontosabb állomásait - a szakítástól a megismerkedésig. A második jelenetben megjelenik Robert (Hegedűs D. Géza) is, Emma férje, Jerry kamaszkori barátja.

Az *Árulás* színészeinek gesztusai két fontos feladatot vállalnak magukra. Egyrészt jelzik a viszonyokban kezdettől fogva meghatározó sumákolást, mellébeszélést, elhallgatást, ugyanakkor érzékeltetik mindazt, ami a szereplőkben belül történik. A játék mindvégig a jó modor határain belül mozgó figurákat mutat - ezért is támad az az érzésünk, hogy társalgási drámát látunk -, akik belül igencsak megszenvedik mindazt, ami megesik velük. A kapcsolatok minden lényeges fordulópontja csak mellékesen, mintegy véletlenül történik meg. A szereplők úgy viselkednek, hogy döntéseiknek semmi tétje, semmilyen lényeges következménye ne legyen. Mindannyian illedelmesen hallgatnak arról, amit megtudtak, nem kérik számon a másikon azt, amiben csalódtak, ami fáj nekik. De a nem verbális jelzések szüntelenül érzékeltetik a fájdalmas, felkavaró belső történéseket. Emmán például látjuk: megrendíti, hogy Jerry Roberttel fecserészve mintegy véletlenül böki ki, hogy hosszabb időre elutazik Amerikába. Így, a másikon keresztül üzen csak neki. Látjuk Roberten, hogy felkavarja a gyanú, amit Jerry Emmának írt levele s a levél véletlen felfedezése kelt benne. De nem kérdez rá a megsejtett viszonyra, indulatait lefojtva próbál társalogni róla, mintha a felesége csak egy illedelmes, semmitmondó üdvözlőlapot kapott volna. Látjuk, megdöbbenti Jerryt, hogy - amíg ő távol volt - Emma teherbe esett a férjétől, de nem tehet mást, mint gratulál az örömhírhez.



Halász Judit (Emma), Hegedűs D. Géza (Robert) és Lukács Sándor (Jerry) (Ilovszky Béla felvétele)

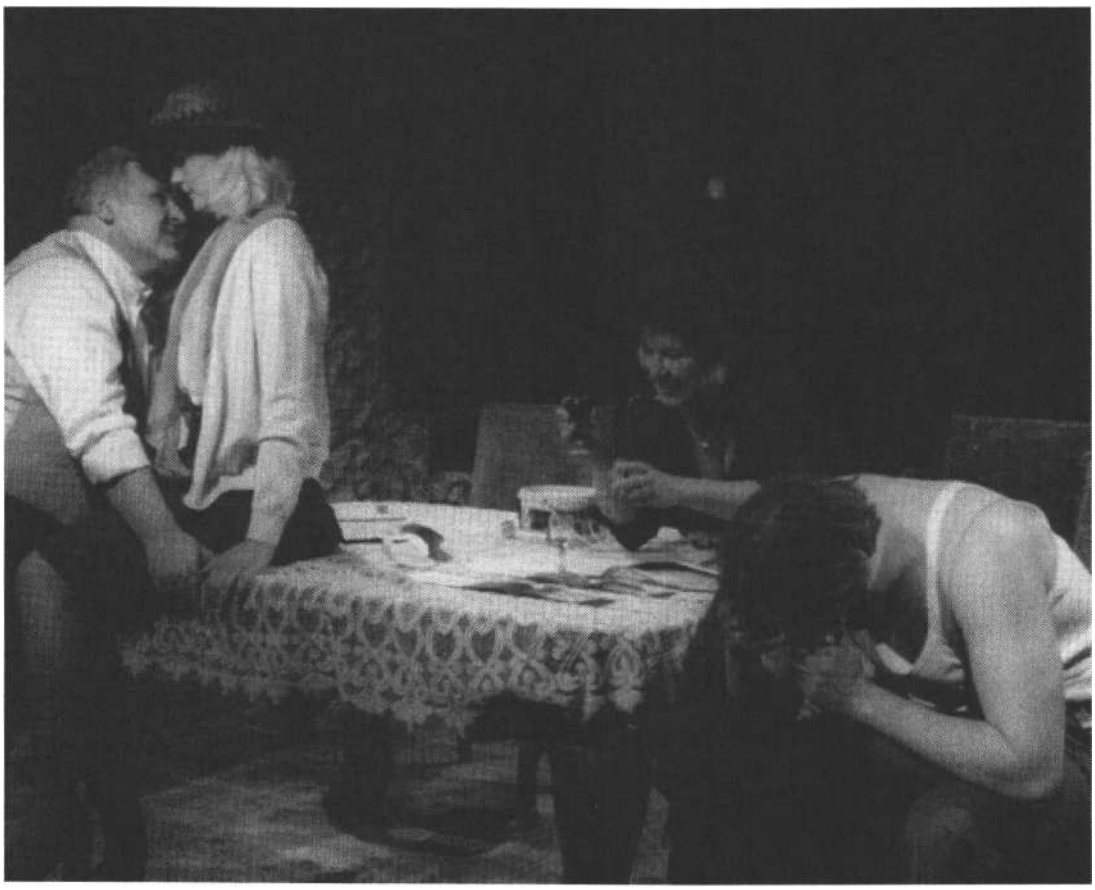
Ha felidézzük a Pesti Színház előadásának (elegánsan keserűre hangolt) jeleneteit, akár azt is gondolhatjuk, hogy a Pinter-darab valóban az árulásról szól. Itt mindenki elárul mindenkit: feleség a férjet, később férj a feleséget, barát a barátot, szerető a szeretőt. És elárulja az ember önmagát is: miközben kicsinyes helyzetekben emészti föl a szenvedély maradékait, valamit visszavonhatatlanul elmulaszt abból, amit csak az elmúló időben élhetne meg teljességként. Ezért fontos, hogy *az* Árulásban Pinter a visszavonhatatlan leépülést teszi meg viszonyítási pontnak. Ehhez képest értelmeződik minden, ami történik. A kínos semmitmondásból, az illedelmes elhallgatásokból, a zavart mellébeszélésekből kiderül, hogy a darabbeli kapcsolatok eleve nem sok jóval kecsegtettek. Nincs mit elveszíteni belőlük, mert már kezdetben üresek voltak. Ezt érzékelteti az előadás ironikus zárókép, a háromszögtörténet kezdete: Jerry részegen vallomást tesz Emmának, aztán megcsókolja. Kínosan szétrebben a pár, amint Robert belép, de ő nem szól semmit. Talán mindent látott, talán nem is gyanakszik. Jerry - most már a férjnek, Robertnek címezve -folytatja az Emmának szóló vallomást. „Megmondtam neki, hogy mennyire gyönyörű" - mondja. „Úgy beszélek, mint a boldogságod tanúja" -teszi hozzá. „Semmi kétség" -válaszolja Robert, miközben átöleli a feleségét, és megszorítja a barátja kezét. Ezzel mintegy ő pecsételi meg az életre szóló háromszöget. Emma keserűen néz bele a semmibe. Robert kihívóan, cinikusan figyeli a barátját. Jerry meg oldalra pillant, mint aki meg akarja kerülni a kínos helyzet következményeit.

A zárókép egyúttal a figurák emblémája is. Halász Judit Emmájának elsősorban a mimikája beszédes. Ő az, aki látszólag a legkevésbé irányítja a kapcsolatokat, de látszik rajta, hogy a legtöbb fájdalmat ő szenvedi el bennük. Lukács Sándor Jerryjének könnyed mozdulatai, felszabadultnak látszó gesztusai valójában arra szolgálnak, hogy a feszélyező viszony bármely helyzete súlyosan kínossá ne váljék számára, hogy bármikor kioldaloghasson belőlük. Hegedűs D. Géza Robertjének szúrós, átható, a másikat bizonyos távolságból figyelő tekintete, gyanakvó mozdulatai azt érzékeltetik, hogy nemcsak néma tanúja, hanem - akár egy szemérmes Mefisztó - talán láthatatlan irányítója is a szerencsétlen szerelmi háromszögnek. Mindhárom alakítás összetett képet rajzol a figurákról: érzékelteti a felszínes magabiztosság mögött rejtőzködő kínokat és kétségbeeséseket, ugyanakkor a személyes felelősséget is megsejteti.

Ha elfogadjuk, hegy a bulvárral kacérkodó, a polgári mindennapok mélységeit firtató darabként játsszák a Pesti Színházban *az Árulást,* akkor kellemes színházi estében lehet részünk. Mészáros Tamás rendezésének legfőbb érdeme, hogy bátran épít a színészek elegáns, ízléses játékára. De ez a Vígszínházban régóta megszokott magas fokú színészi technika most több mélységet sejtet, mint a társulat más előadásaiban.

Az Árulás bizonyos értelemben maga is társalgási darabnak maszkírozza magát. Ezért nem okoz csalódást ilyetén megközelítése. *A Születésnap* dramaturgiája azonban jóval titokzatosabb annál, hogy az életképszerű megjelenítés elégségesnek bizonyuljon.

A pécsi *Születésnap* afféle külvárosi társalgási darabnak tűnik: hasonló panelmondatok kopog-



Stenczer Béla (Goldberg), Fábián Anita (Lulu), Unger Pálma (Meg) és Bajomi Nagy György (Stanley) a Születésnapban (Simarafotó)

nak, a szereplők hasonlóképp kínosan érzik magukat a felemás viszonyokban. Petey (N. Szabó Sándor) az újságba temetkezve próbálja elviselni feleségének, Megnek (Unger Pálma) szűnni nem akaró gondoskodását, ahogy nap mint nap rosszabbnál rosszabb reggelikkel traktálja. Az asszony rendületlenül teszi fel újra és újra ugyanazokat a buta kérdéseket, a férfi fásultan válaszolgat. Így megy ez nap nap után, ilyen közönnyel, ilyen álságos szeretettel. Aztán lejön Stanley (Bajomi Nagy György), a házaspár „panziójának" egyetlen lakója, kimondatlanul afféle fogadott fiuk. Úgy viselkedik, mint egy nyűgös, durcás gyerek: kéreti magát, hagyja, hogy Meg megetesse őt a cornflakesszel, majd hirtelen dühbe gurul, ellöki a tálat, felborít egy széket. Aztán kimerülten az asztal lapjára fekszik, embriópózba görnyedve sokáig meg se mozdul. Így próbál társalogni a szőke szomszédlánnyal, Luluval (Fábián Anita), aki minden jóindulata ellenére is alig fog fel valamit abból, ami körülötte történik. Stanley azonban igencsak nyugtalan lesz a két ismeretlen úr érkezésének hírére. De hiába provokálja őket, mint egy kamasz, nem tudja kimozdítani az idegeneket titokzatosságuk álcája mögül. Goldbergből (Stenczer Béla) csak a modora látszik, ügyes társalkodóként megpróbál mindenkit az ujja köré csavarni. McCann-nek (Németh János) csak a nyersesége feltűnő. Ez a pallérozatlan modorú, nyugtalan figura maga sincs tisztában azzal, hogy miről is szól a helyzet, amelybe belekeveredett.

Igy van ezzel a pécsi előadás nézője is: a produkcióban követhetőek az emberi játszmák, de nem világos, hogy mire is megy ki a játék. Ahogy az elnagyoltan ábrázolt, leegyszerűsített gesztusokkal jellemzett figurák a közhelyszerűségükben, furcsa sejtelmességükben megmutatott, de mégiscsak valóságosnak látszó helyzetekben viselkednek, keveset árul el a darab igazi titkairól. *A* Születésnapnak ugyanis csak a legfelszínesebb rétege emlékeztet társalgási drámára, a kommunikációképtelenség abszurditását érzékeltető groteszk életképre.

Márton András rendező tévúton jár, amikor a Pinter-darab egyes motívumait komolyan veszi, másokat viszont zárójelbe tesz. Belekapaszkodik a szöveg egy-egy mondatába, de az egészet értelmezetlenül hagyja. Elhiszi például, hogy McCann tavaly még pap volt, tehát sötét ingbe öltözteti a szereplőt, mintha tényleg egy kilépett egyházfi lenne, aki szexuális gerjedelmében térdre kényszeríti Lulut, hogy „gyónjon meg" neki. De számtalan olyan utalás is található a darabban, amely cáfolja a figura ilyetén értelmezését.

A Pinter-darab ugyanis paradoxonok sorozatából áll, nem lehet úgy megfejteni a szövegét, mintha realista dráma lenne. A rendező azonban nem keres más kulcsot hozzá. Igy igencsak hamis, leegyszerűsítő értelmezést sugall a pécsi előadás. Úgy tűnik, mintha Stanley idegszanatóriumból szökött elmebajos lenne, akiért egykori bajtársai térnek vissza. Talán az ír felszabadítási mozgalom tagjai, talán titkosrendőrök, akiket a fiú évekkel ez-előtt elárult - vélhetően ez okozta lelki traumáját -, és most valószínűleg azért jönnek érte, hogy visszavigyék a zárt osztályra. Csupán ennyi olvas-ható ki az előadásból.

Igazából a titokfejtő, mélységeket feltáró munkával maradt adós mind a két előadás; ebben akadályozta meg az alkotókat a rutinszerűen alkalmazott realista közelítésmód. Talán csak a díszletek ígértek többet. A *Születésnap* kövekből összerakott, acélhálókkal beborított szobában játszódik (a természeti létezés és a társadalmi szabadsághiány határterületén), míg az *Árulásnak* mívesen faragott, fából ácsolt oszlopcsarnok a helyszíne, s a felerősített illúzió-perspektíva magában a látványban is a háromszöget teszi meg alapformának. Ezek a jelzések azt érzékeltetik, hogy a realizmus finom deformálása, stilizálása milyen izgalmas eredményekhez, sőt, talán Pinterhez is közelebb vihetett volna.

Harold Pinter: Árulás (Pesti Színház)
Fordította: Bátki Mihály. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Dramaturg:* Böhm György. *Rendező:* Mészáros Tamás.
Szereplők: Halász Judit, Lukács Sándor, Hegedűs D. Géza

Harold Pinter: Születésnap (Pécsi Nemzeti Színház Szobaszínháza)
Fordította: Bányai Geyza. *Díszlettervező:* Ágh Márton. *Jelmeztervező:* Rippl Renáta. *Rendezte:* Márton András.
Szereplők: N. Szabó Sándor, Unger Pálma, Bajomi Nagy György, Fábián Anita, Stenczer Béla, Németh János.

URBÁN BALÁZS

CSODÁK NINCSENEK

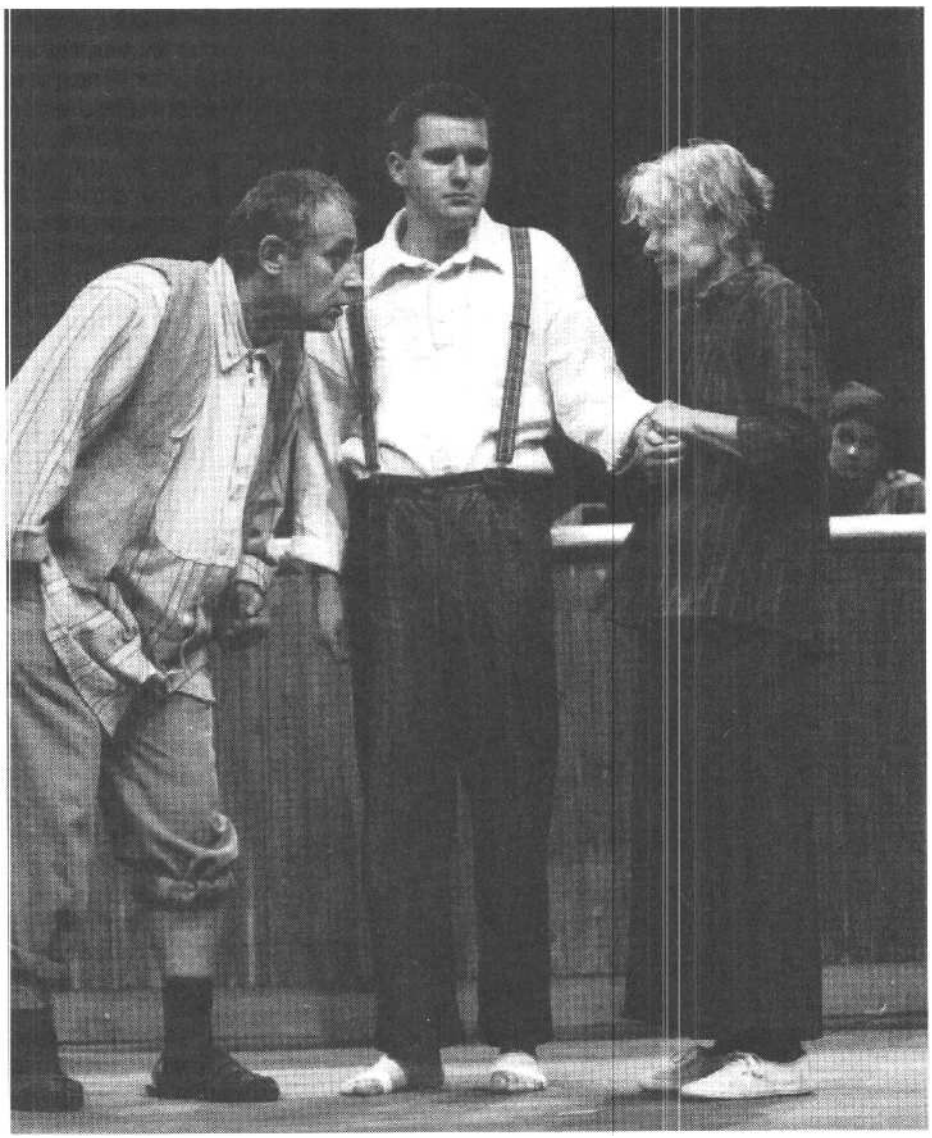
SCHWAJDA GYÖRGY: A RÁTÓTI LEGÉNYANYA

Annak, aki szerette Schwajda György több mint egy évtizeddel ezelőtt írt kisregényét, vagy jól szórakozott Garas Dezső ebből készült (szerintem nem igazán sikerült) filmjén, s arra kíváncsi, hogyan működik
ez ma színpadon, számos meglepetésben lesz része Szolnokon. A most bemutatott színdarabnak az előzményekhez nem sok köze van - még akkor sem, ha az alapötlet ugyanaz, s a kisregény szövegéből viszonylag sok részt emel át a drámába az író. *A rátóti* legényanyából hálás feladat lenne aktuális politikai komédiát írni (amelyből kiderülhetne, hogy az egykori Pártot és Hazafias Népfrontot pártok és társadalmi szervezetek sokasága váltotta fel ugyan, de Rátóton semmi sem változott), ám Schwajdát más, ennél jóval több érdekelte. A szatíra inkább ontologikus, mintsem politikai jellegű. Az önnön lustaságába, kapzsiságába süppedt rátóti vidékre (ahol a bélaság sem a demokrácia kitörésének következménye, hanem természetes ősállapot) születik Józsi, akit a rátótiságtól szenvedő édesanyja Megváltónak szán. A megváltás azonban ebben a közegben lehetetlen. A többiektől nemcsak nevében, de szokásaiban is különböző, ha nem is szeplőtelenül, de mégiscsak megfoganó fiút keresztre feszítik ugyan, ám feltámadni már nincs kedve - a rátótiak pedig aligha változnak meg valaha is.

Míg a nyolcvanas évek közepén született kisregény szellemes pontossággal képezte le a kapitalizmus felé kacsingató késő Kádár kori Magyarország mindennapjait, addig a komédia látóköre jóval tágabb. Schwajda iróniája az általános ezredvégi szellemi-lelki sivárságot veszi célba: az értékek elvesztését, a lényegi tartalmak kiürülését, a mítoszok köznapivá és nevetségessé válását. Rátóton minden önmagából kifordulva, értelmét vesztve működik, kiváltképp a demokrácia. A legnagyobb nehézséget a gondolkodás jelenti, no meg az, ha elvi alapon kellene tenni valamit; a rátótiak leghőbb vágya az, hogy hit, meggyőződés és mindenfajta szellemi megerőltetés nélkül, kellemesen tengethessék napjaikat. Ettől az életfelfogástól az sem függetlenítheti magát, aki egyébként idegenkedik tőle: hiába várja Mariska a csodát, hiába akarja fián keresztül a mítoszt a földre hozni, azt tartalommal megtölteni ő sem tudja. Szűz Mária modern, akaratos, házsártos asszonyként jelenik meg, aki rettegésben tartja urát, a tömjénfüstbe bódult, papucsférj Józsefet, mérgelődik fia, az akaratos, örökké zabáló Jézuska miatt, mobil telefonon osztja ki parancsait az angyaloknak, s hízeleg az Úrnak, akit persze szid a háta mögött. Ha pedig a mítosz nem különb a valóságnál (s csupán blaszfémia), akkor nem segít sem a csoda, sem a kereszt; megváltás nincs és nem is lehet (mert nem is lenne értelme).

Schwajda darabja ott jobb, erősebb, ahol magát a rátótiságot és a rátóti szellem megálmodta-megfertőzte Szerit Családot ábrázolja. Az utóbbiakhoz kapcsolódó jeleneteknek kiváltképp jót tesz, hogy az író ott akar és mer nyers és maróan ironikus lenni - magukat a rátótiakat elnézőbb humorral ábrázolja. A bélák gyakran inkább csavaros észjárású góbéknak tűnnek, mint veszedelmesen tunya tökkelütötteknek. S noha a poénokat gondosan és hosszadalmasan előkészítő írásmód tulajdonképpen illik a témához (a poénok nagy része pedig valóban csattan is), némileg élét veszi a mondandó erejének és hatásának, s nem teszi igazán indokolttá a Szűz Mária-jelenetek erős - és sokakat nyilván bán-

Hollósi Frigyes (Béla), Nagy Viktor (Józsi) és Törőcsik Mari (Mariska) (Szűcs Zoltán felvétele)



tó - iróniáját. Ráadásul tárgy és dramaturgia Schwajdánál csaknem mindig érzékelhető különbözése (hogy tudniillik társadalomkritikai mondandóhoz abszurd felé kacsingató dramaturgia járul) ezúttal nem izgalmas feszültséget eredményez, hanem sok esetben technikai zavarhoz vezet: több fontos rész (például a két kocsmajelenet) csak tematikailag összetartozó viccek sorozatára esik szét. A mű legnagyobb fogyatékossága azonban a rátótisággal szemben álló „nem bélák" ábrázolása. Az elvben drámai hősként funkcionáló Józsit néha csak Mariska vágyai kivetülésének látjuk (ha akarom, „megszületését" is így értelmezhetem), máskor viszont önálló akaratú individuumként viselkedik, anélkül, hogy személyéről valamit is megtudnánk (ami bizonyos mértékig persze a választott dramaturgiából is következik). Ráadásul Mariska figurája sincs igazán következetesen felépítve. Igaz, ő - minta rátótiságot gyűlölő rátóti - eleve köztes állapotban leledzik, de ez a köztesség nem folyamatában ábrázoltatik, így a keresztre feszített Józsi kétségbeesett kiáltása - „Anyám! Anyám! Miért hagytál el engem?" - okafogyottá, következésképp blaszfemikus viccé válik.

Meglehet, az író Schwajda kezét kicsit a rendező és színigazgató keze is vezette. A megírt Mariska alakjának bizonytalanságai csaknem lényegtelenné, de legalábbis kevéssé fontossá válnak akkor, ha a szerepet Törőcsik Mari játssza. A vasakaratú, családját tűzzel-vassal összetartó, földhözragadtan racionális, de a transzcendenciához vonzódó ősanya archetípusából kiinduló, abnormálisan normális és normálisan abnormális viselkedést vegyítő, egyéni humorú, nagyon technikás, de roppant természetesnek ható alakítás ha nem is oldja meg, de legalábbis zárójelbe teszi a fenti problémák nagy részét. Játékának főleg a hosszabb-rövidebb monológokban és áldialógokban van olyan bája és ereje, hogy a recenzensnek egy ideig nincs is kedve ideológiai vagy dramaturgiai problémákon töprengeni. Kitűnő partnere az iszákos, lassú felfogású, gondolkodni utáló apa szerepében Hollósi Frigyes, akinek szellemes játéka mintegy a rátóti bélaság kvintesszenciáját adja. Ennek egy-egy jellemző oldalát hatásosan karikírozza Kátay Endre (Plébános), Czibulás Péter (Tanító), Tallián Marianne (Ágika) és Petridisz Hrisztosz (Kovács) is. A Szent Család tagjait játszók - Szőlőskei Tímea, Szirtes Balázs és Mészáros István - pedig gondosan ügyelnek arra, hogy figuráik ne sokban különbözzenek a rátótiakétól. A legnehezebb helyzetbe Nagy Viktor (Józsi) kerül - nemcsak az alapkarakter tisztázatlansága miatt, hanem azért is, mert értelemszerűen neki jut a legkevesebb poén. A naiv és ártatlan, de lassacskán Ludas Matyi-s elszántságot és dacosságot magára öltő ifjú hős típusát mindenesetre megbízhatóan hozza.

Az előadás stílusa nemigen tér el a darabétól - legfeljebb annyiban, hogy a rendező Schwajda még tovább finomítja az író Schwajda indulatát, s gyakorlatilag eltünteti a szövegben megmaradt, de stílusában inkább a kisregénybe illő néhány „durvaságot". (A pucér fenék alapján történő elnökválasztás elvben akár a nézői tűrésh atárt is súroló jelenetét például feltűnően szemérmesen állítja színre.) Ennek előnye, hogy a produkció semmilyen értelemben nem válik ízléstelenné (hiszen a rendező sem a trágárságokra, sem a [párt]politikai viszonyokra nem játszik rá), hátránya viszont, hogy az indulat hiánya alaposan lehűti az előadást. S mivel a poénokat szép lassan előkészítő tempó is túlságosan alkalmazkodik a szöveghez, a jelenetek nem pörögnek, s a drámához hasonlóan maga az előadás is stílusosan elmondott, jobb-rosszabb viccek egymásutánjára esik szét. Ami ugyan nem feltétlenül kellemetlen - még ha az ember néha unatkozik is -, de azt a hatást, amelyet a szerző vélhetően megcélzott, az inkább szórakoztató, mint elgondolkodtató s így végeredményben saját lehetőségei és ambíciói alatt maradó produkció nemigen váltja ki.

Schwajda György: A rátóti legényanya (szolnoki Szigligeti Színház)
Díszlet: Mira János. *Jelmez:* Tóbiás Tímea. *Zene:* Selmeczi György. *Mozgás:* Román Sándor. *A rendező munkatársa:* Bencze Zsuzsa. *Rendező:* Schwajda György
Szereplők: Törőcsik Mari, Hollósi Frigyes, Nagy Viktor, Tallián Marianne, Czibulás Péter, Kátay Endre, Újlaky László, Petridisz Hrisztosz, Molnár László, Horváth Gábor, Magyar Tivadar, Damu Roland, Zelei Gábor, Czakó Jenő, Deme Gábor, Császár Gyöngyi, Gombos Judit, Cseke Katinka, Szőlőskei Tímea, Mészáros István, Szirtes Balázs, Román Sándor

STUBER ANDREA

TÖKMAG! SZOTYI!

BEREMÉNYI GÉZA: AZ ARANY ÁRA

Végül is igazán jól sikerült azaz este, amikor a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház Az *arany ára* című Bereményi-darabbal vendégszerepelt Budapesten. Az ember haza-ment a Tháliából, és haladéktalanul be-
nyomta a videomagnóba az *Eldorádó* című filmet. Így megnyugtatóan lecsendesíthette magában az előadás keltette hiányérzetet.

A hírek szerint igen sikeres az előadás Zalaegerszegen, s a vendégjáték is sikeresnek bizonyult a helyszíni fogadtatás alapján, ámbár az az igazság, hogy a sokszereplős daraboknak eleve több taps jut, minta kevés szereplősöknek, végtére is jó időbe telik, míg húsz-harminc játszó személy meghajol. A siker titka nyilván maga a darab: egy érdekes, követhető és átélhető *történet,* markáns hősökkel, eredeti helyszínnel. A Teleki téri piac sokunk számára egyszerre lehet ismerős színtér és ismeretlen világ. Bereményinek viszont egyrészt otthonos terep, másrészt valósággal laboratóriumi közeg az értékproblematika vizsgálatához. A piac jól tanulmányozható társadalmi modell. Ez az a hely, ahol a piaci viszonyok a legtisztábban érvényesülnek. Kereslet és kínálat közvetlenül találkozik, s az áru önértékénél fogva lesz eladható vagy eladhatatlan. A piac törvényei kemények, de legalább világosak és egyértelműek. Nincsenek kiskapuk.

Bereményi hősei piaci emberek. Adnak, vesznek, alkudoznak. Es alkalmazkodnak, kivárnak, ha kell. Életterük a Teleki tér, ahol mindenki ismeri a másik feleségét, gyerekét, szeretőjét, stiklijét és zugáruját, múltját és jövőjét. Többségükben hajlékony figurák: együtt változnak a történelmi helyzetekkel. A mű két főszereplője azonban erős belső vezérlésű hős. Egyikük Sanyi bácsi, a született kereskedő, akinek szemében a pénz az egyetlen értékmérő. A másik Rózsi néni, aki istenhitéből épített külön világot magának. Történetesen egy párt alkotnak: a Monori házaspárt. (Nem ragozom tovább, felteszem, mindenki látta az *Eldorádó* című filmet. Aki nem, az sürgősen pótolja be, ha tényleg jót akar magának.)

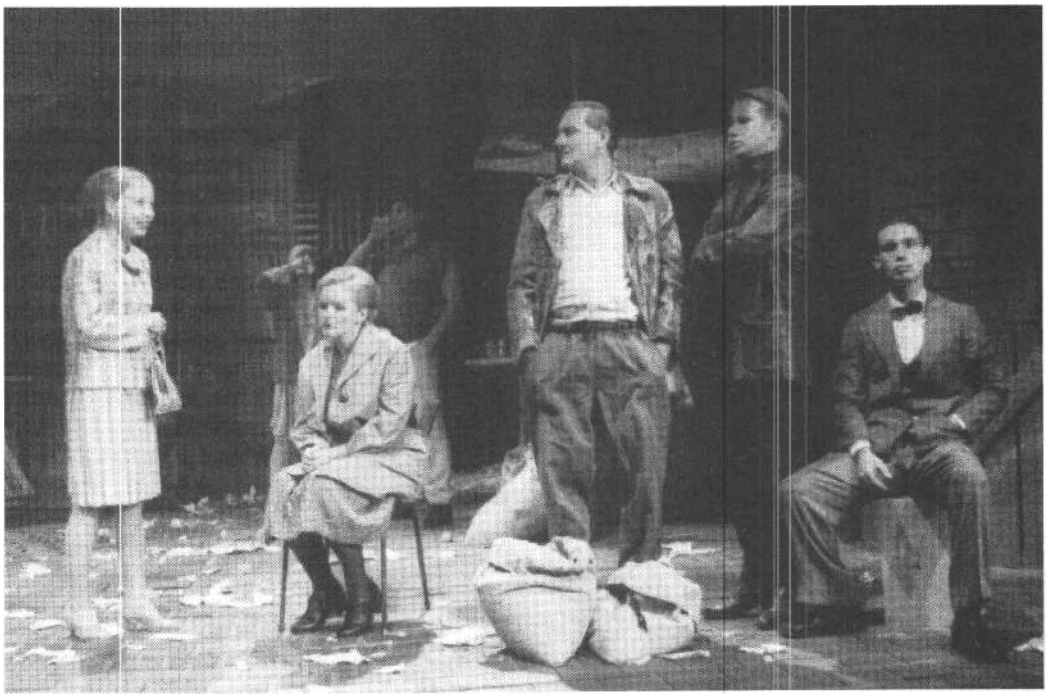
Bereményi Géza a film után most színpadra is megírta önéletrajzi történetét. Ennek a változatnak kétségkívül erénye, hogy alkalmat adott Bereményi Géza elsőéves színházigazgatónak a társulat összehívására. A nagy létszámú produkció színrevitele kiváló lehetőség arra, hogy direktor és színészei megismerjék és megszeressék egymást. Ugyanakkor - mivel a filmes és a színházi műfaj nem csereszabatos: különböző technikát igényel, s eltérő hatásmechanizmust működtet az egyik és a másik - a színpadi adaptáció számos buktatót rejthet. Ezek alaposan megnehezítenék a dolgát még egy olyan rende-

zőnek is, aki több színházi rutinnal, nagyobb manuális gyakorlattal rendelkezik Bereményinél.

Mondok egy példát, amely szemlélteti a problémát. A film egyik zseniális betétje, amikor Haumann Péter mint nyomozó házkutatást tart Monorinál. Semmit nem talál, s mivel ez ellentétes a paranccsal, amit kapott, maga gondoskodik bűnjel-ről. Suttyomban becsempész egy könyv lapjai közé tíz dollárt, hogy néhány perc múlva majd ráakadjon, s felmutathassa a corpus delictit. (Hanem Monorit sem ejtették a feje lágyára, ő találja meg előbb a bankót, s nyomban a szájába tömi és lenyeli.) Mármost ezt a jelenetet a színdarab is átveszi. Csakhogy a színpadon a rendőr nem dughatja el *titokban a* pénzt, mert akkor a néző nem veszi észre a galád trükköt. A színész tehát nagyon is látványosan húzza elő a zsebéből dollárt, s a lehető legszélesebb mozdulatokkal helyezi el a Bibliában. Ami viszont ellentmond a tett lényegének. Hacsak nem a hatalom arroganciáját fejezi ki a demonstratív törvénytelenség. De ez meg nincs belerendezve a jelenetbe. Akár így, akár úgy: az akció - színpadilag - megoldatlan.

Az is igaz, hogy a színpad a filmnél eleve kisebb teret ad arra, hogy a színhelyek megelevenedjenek, erős atmoszférájuk megteremtődjön. Ezért talán nem is volt a legszerencsésebb ötlet Pauer Gyulától - aki a produkció díszlettervezője -, hogy szcénájával a film díszleteit igyekezett reinkarnálni. (Természetesen az *Eldorádó* látványtervezése is az ő munkája volt.) Az újrateremtés szándéka a Monori-lakás képénél a legszembetűnőbb, s a piac (első felvonásbeli) ábrázolásánál a legeredménytelenebb. A Monori-stand deszkagazdag belvilága, mely csak egy hátsó, kicsi képkivágatban engedi látszani magát a piacot, szinte semmit sem képes érzékeltetni a Teleki téri nyüzsgésből.

Bereményi persze tisztában volt azzal, hogy a film nem tehető át egy az egyben a színpadra, ennek megfelelően átírta némiképp az alapanyagot. A cselekményt valamelyest szorosabbra fogta, a szerkezetét némiképp egyszerűbbé, szikárabbá tette, s miközben egy-két új szereplőt szőtt bele a mesébe, régieket kihúzott vagy összevont. Nem is tehetünk szemrehányást azért, hogy számos markáns karakter ily módon kiesett a képből. Belátható, hogy például a háború végeztével hazatérő Gida epizódjának döbbenetes ereje aligha menthető át színpadra. (Viszont ennek kapcsán legalább írásba foglalhatom kikívánkozó személyes véleményemet, hogy *az* Eldorádónak eme jelenete valószínűleg a film-



Jelenet az előadásból (Zóka Gyula felvétele)

történet legkiválóbb epizódjai közé sorolható. Tanítani lehetne mint minden ízében tökéletes remeket.)

A szerző a legnagyobb változtatást a történet végében hajtotta végre. A darab egész harmadik felvonása eltér a film cselekményétől. A színpadi mű utolsó etapja valamikor a hatvanas években játszódik, amikor Monori, a piac egykori koronázatlan királya immár végképp feladja minden harcát. (Nem egészen értem, hogy miért és miért éppen ekkor.) „Deklasszálódott" piaci elemként még visszatér ugyan a Teleki téri standokhoz magot árulni, de már csak el- és felszámolni akar. Még egy utolsó alkura készül az Amerikából hazalátogató Skultéti úrral. (Nem látom tisztán, hogy Monori milyen üzletet szándékozik kötni. Gondolnám, végső gesztusa az lesz, hogy miután aranyát az unokájára tukmálta, az unokát rábízza Skultétira: vigye magával Amerikába. Nem ezt teszi. Tőle szokatlanul kisstílű boltot csinál, amikor visszaszerez egy kis drágakövet. Es tőle szokatlan felelőtlenséggel hagyja magára az unokáját a súlyos aranyteherrel.) Skultéti úr egyébként új szereplője a műnek-bár mint névtelen emberárus felbukkant az eredetiben is-, aki mintegy keretbe foglalja a történetet. Az elején tőle veszi meg Monori az aranyat, valamint a Tulipán nevű, ugyancsak új szereplőt, aki bujkáló háborús bűnösként válik Sanyi bácsi néma rabszolgájává. S a végén Skultéti visszakapja Tulipánt, akit Monori előbb még gyilkosként hasznosít, amikor véget vet az életének. A sajátjának. Nem önkezével, hanem Tulipán által.

A zalaegerszegiek előadása odaadó és fegyelmezett színészi összmunkát mutat, viszont jelentős egyéni érdemekről nehéz beszámolni. Míg a film remek karaktereket, kiváló epizódalakításokat vonultatott fel -- a főszereplőkről nem is beszélve! -, addig a színházi produkcióban játszók teljesítménye valószínűleg nemigen áll majd ellen a feledésnek. A kisebb szerepek megformálói között akadnak olyanok, akik jobbára csak elmondják a szövegüket, s helyenként még az is falsul hangzik, György Jánostól, Egervári Klárától vagy Hertelendy Attilától például. Másoknak - Kaszás Gézának, Borsos Beátának, Baj Lászlónak, Kiss Ernőnek vagy Szegezdi Róbertnek - sikerül karakterrajzot felmutatniuk, fizikai adottságok és/vagy (külsődleges) színészi eszközök segítségével. Ha továbbmegyünk felfelé az alakítások ranglétráján, akkor ott Ilyés Róbert Skultétiját, Wellmann György Bercijét és Kubik Anna Rózsiját találjuk. Az ő játékuk a belülről fogalmazás jeleit mutatja, ami mindig jót tesz a hiteles emberábrázolásnak. Ilyés a Skultéti csöndes üzleti bölcsességével, Wellmann a Berci jámbor szolgálatkészségével, Kubik pedig Pék Márián edzett szilárdságával és vallási megszállottként kelt valóságérzetet a nézőben.

A legjelesebb aurateremtő a színen a Sanyi bácsit játszó Farkas Ignác. Ha az ember Eperjes Károly Monorijához hasonlítja az alakítást - ami nem feltétlenül méltányos, de elkerülhetetlen -, akkor megállapíthat a, hogy Farkas higgadtabb, fegyelmezettebb és introvertáltabb hőst formál.

A lehengerlően dinamikus Eperjes-Monorinak jóval alacsonyabban volt a forrpontja. Ugyanakkor Farkasból sem hiányzik a belső erőből fakadó keménység, amely a hőst jellemzi. Sugárzik belőle akkor is, amikor a harmadik felvonásban szinte végig egy helyben áll, s egykedvű arccal, rekedtes hangon kántálja: Tökmag! Szotyi!

A zalaegerszegi Monori tehát alapvetően rendben van. Az előadás mégis messze elmarad attól az élménytől, amelyet a film nyújt. Pedig amennyivel a más műfajú interpretáció korlátozta az *Eldorádót,* ugyanannyival gyarapíthatta volna *Az aranyárát.* Talán ha a rendezői és a színészi munka markánsabb, alaposabb, aprólékosabb, nem marad el a hatás. Így viszont: Bereményi adta, Bereményi elvette.

Bereményi Géza: Az arany ára (zalagerszegi Hevesi Sándor Színház)
Díszlet: Pauer Gyula m. v. *Jelmez:* Laczó Henriette. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa m. v. *Zene:* Másik János m. v. *Mozgás:* Gyöngyösi Tamás m. v. *Rendező:* Bereményi Géza.
Szereplők: Farkas Ignác, Kubik Anna m. v., Wellmann György, Kiss Ernő, György János, Egervári Klára, Ilyés Róbert, Baj László, Kaszás Géza, Borsos Beáta, Szegezdi Róbert, Keller János, Hertelendy Attila, Segesvári Gabriella, Ozsváth Noémi, Siménfalvy Lajos, Molnár Máté, Péter Patrik, Varga Zsolt, Vankó Dániel.

TARJÁN TAMÁS

VISSZTÁNC

KERN-PRESSER: SZENT ISTVÁN KÖRÚT 14.

Színházaink közül jelenleg a Vígszínház az egyetlen, amely képes - és akar is - történetéből legendát, történelmi nimbuszából mai művészi tőkét és népszerűséget kovácsolni. A Víg épületében a hajdani leghíresebb direktorok emelik vigyázó szoborpillantásukat a publikumra, s a mostani művészgárda tablójától néhány lépésnyire úgy sorakoznak a közelmúltban eltávozott nagyok fényképei, mintha az égi és a földi társulat mindörökre eggyé forrna. A Víg a századik születésnapján a *Hermelint* játszotta, mert az egykor neki készült, és részben róla szól; restaurálása után pedig az Össztánccal nyitotta kapuit, az alapanyagot szolgáltató Théâtre du Compagnol helyébe önmaga egészét léptetve-táncoltatva a XX. század jellegadó kompániájaként. A Víg sokkal több megvásárolható tárggyal (albummal, plakáttal, játékszerrel, zenei felvétellel, trikóval) ápolja önnön kultuszát, mint bármely más színház (sőt, e téren valójában csupán a Madách a vetélytársa). Szólhatnánk a repertoárépítés feltűnő ciklikus, visszautaló-újraelevenítő tendenciáiról, valamint a büszke, igényes, erős hagyománytudatú önkép - a mai művészi színvonalat még nem eleve befolyásoló - egyéb, alapvetően rokonszenves összetevőiről is.

Ha a klubjukhoz hosszú időn át hűséges sportolók ereiben, úgymond, zöld-fehér, piros-kék vagy egyéb színkombinációjú vér folyik, akkor Kern András szívét bízvást a vígszínháziság szerelmetes öntudata dobogtatja. A Szent István körút 14. ideáknak, épületnek: a hely szellemének idestova három évtizede elkötelezett lokálpatriótája az otthonlét, a szeretet, a kollegialitás és az önirónia késztetésének engedve, az *ötvenéves vagyok* hangsúlyos életrajzi mozzanata táján zenés jelenetfüzért írt színházáról és színházának, továbbá önmagáról és önmagának. Nincs is más baj az előadással, mint a Vígszínház és Kern.

Mászkál, de inkább üldögél a színen - mintegy az önmagáról és színházáról való groteszk, nosztalgikus álom passzivitásában - egy erős intellektusú, fiatalos férfi. Egy színész, akinek nagy formátumú, szuverén tehetségét (s e tehetség határait) az ország tekintélyes része ismeri (és

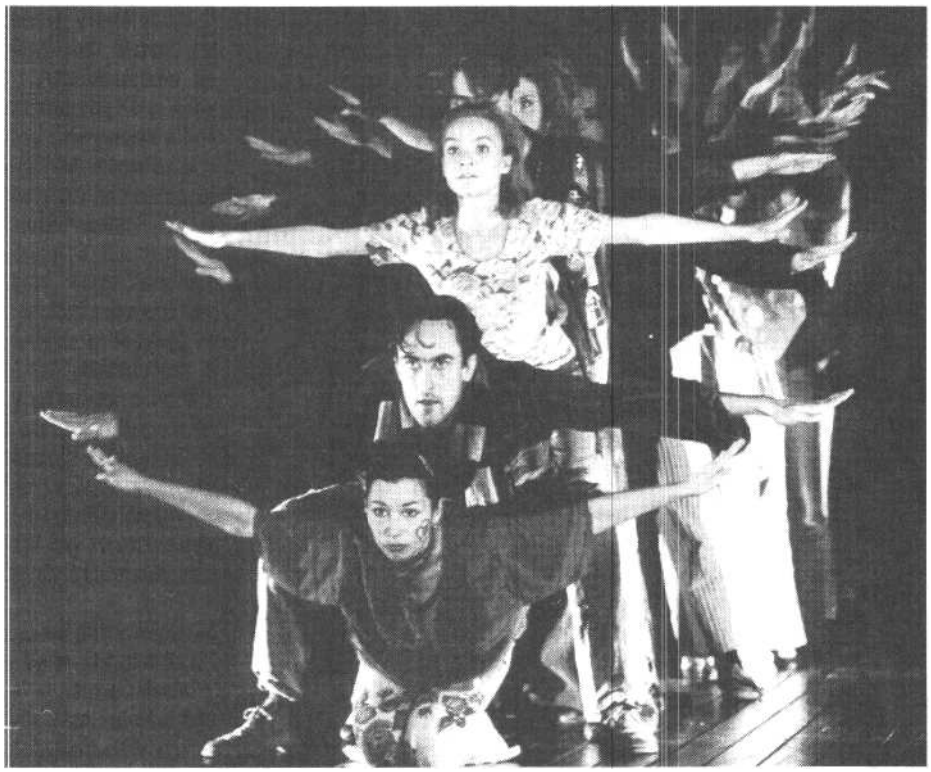
Jelenet az előadásból

ismeri maga a színész is; beszél róla). De nem Kern András, a Vígszínház vezető művésze mászkál, ül, álmodik szemünk láttára, hanem a Kern írta Kern, a Kern játszotta Kern. A kanavász logikájából következően Kern csak a konferansziéja a saját vígszínházi negyedszázadának. Kern András bizonyára izzó hitelességgel tudná elmondani, miért elmondhatatlan Latinovits Zoltán (tháliabeli) Cipollája, a Kernt játszó Kern azonban csak eljátssza, hogy Kern nem talál szavakat Latinovits Cipollájának zsenialitására. S ebből egy nyeglén érdektelen legyintő kézmozdulat, semmitmondó rutinpillantás lesz. Azzal ne foglalkozzunk, hogy mivel az elmondhatóság korlátaiig, és csakis addig, minden elmondható, hát Latinovits alakítása is felidézhető. Mivel a színpad hálószerűen valószínűtlen „vásznán" (kitűnő írói-rendezői-tervezői lelemény!) lepereg *a Mario és a varázsló* egy részlete, még az is elmondható, mi nem volt jó Latinovits szerepformálásában.

Miért nem Kern a *Szent István körút 14.* Kernje; miért pusztán a Kern játszotta Kern? Mert íróként - jó ízléssel - nem önéletrajzi Kern-show-t óhajtott színre vinni. Mert a figura - a Várkonyi Zoltánnal folytatott „túlvilági" telefonbeszélgetéstől kezdve - tulajdonképp álmodja önmagát, önmaga és színháza a hetvenes évek elejéig visszanyúló múltját. Mert Kern csak akkor lehetne Kern, ha például Oberfrank Pál Oberfrankot játszaná, Liptai Claudia Liptait, és így tovább; s ha Presser Gábort - e műben is Kern alkotótársát - Presser játszaná, s nem Hajdu István (azaz ha Presser mint Presser megjelenne). Ám a népes színészcsapat nem önmagát játssza, hanem fiatalokat játszik, mindenféle lehetséges szerepeket játszik, más színészek egykori szerepeit játssza (Kernét is), és úgy nagy általánosságban a Vígszínházat játssza. E szituációs káoszból formális, verbális átkötésekkel kecmereg ki a produkció. Kern-Kern használ egy szófordulatot („apám meséli" stb.), s akkor már jöhet is a visszanéző revüben a *Harmincéves vagyok* szemelvénye, hiszen abból visszhangzik a nemzedéki kulcsmondat.

Meghökkentő módon Kern azért is csak Kern játszotta Kern, mert nem volt elégséges (a nyilvánosságnak szánt) közölnivalója Kernről. Az epizódok majdnem mindegyike túlnyújtott (az említett Várkonyi-telefon is, amelyben a Várkonyi hangján is megszólaló Kern sokkal jobb Várkonyi láthatatlanul, mint amilyen Kern láthatóan). A (kettőssé bővített) *Ki mit* tud?-jelenetnek (egyben Kádár János-paródiának) itt semmi funkciója, de háta kedves vígszínházi közönség jól tudja: Kern a *Ki mit tud?-on* bukkant föl - stb., stb., stb.

A Kernt játszó Kern eljátszik egy ál-Kernt is: az őreá megszólalásig hasonlító iskolatársát, Gyurit. (Ez idő alatt az igazi Kernt egy ál-Kern



„Madarak jönnek" - Popfesztivál (Koncz Zsuzsa felvételei)

játssza, nemcsak pompás Kern-maszkban, hanem olyan rezzenetlenül, gesztusok nélkülien, önmagává visszazártan, hogy azzal az est legjobb színészévé válik. Csak tudnám, Fesztbaum Béla volt-e vagy más?) Ez az 1973-ban Amerikába távozott - egykor fotográfus, ma kutyaszaküzletes - George mit sem tud arról, hogy a Víg s általában a magyar színház és film régebbi nagyjai sorából sokan kidőltek. (Presser aláfestő zenéjének finom kondulásai figyelmeztetik lélekharangként a gyászra. Szép színházi jelbeszéd.) Azt sem tudja, hogy az a... na, az a Pécsi is elhunyt. A Berkes Gyuri-(ál-)Kern-Kernt játszó Kern itt íróként is nagyot vét, mivel Pécsi Sándor már 1972-ben elhunyt. Tehát Gyuri-George nem Amerikából nem tudja, hanem már itthon sem tudta. S akkor érdektelen az egész. Megfejelve a

messzire szakadtaknak azzal a közhelyes és hazug vallomásával, hogy olyan volt, amilyen volt (mármint a hetvenes, a kora nyolcvanas évtized), de azért csak itthon volt (lehetett) jó ez az egész. Kern, az író érzi: rengeteg sémát alkalmaz a 'arab - de attól, hogy ezt egyszer nyíltan, olykor burkoltan kijelenti, a közhely közhely marad.

Egy vígszínházi elégia (benne a főalak sorsmérlegével) nem dokumentáló műfaj, mégsem hallom szívesen: Sulyok Mária, a kétszeres Kossuth-díjas nagy művésznő... Illetve szívesen hallanám, de csak egyszer kapott Kossuth-díjat. (Amilyen jók Kern régi iratokat, leveleket, különféle forrásokat átszínező, abszurdizáló, ötletes nyelvezetű „félpercesei", oly kínos egyik-másik adatszerű félrefogása. Ez a mostani Kern-Presserfájón nélkülözi azt a közreműködést, amelyet egykoron a *Harmincéves vagyok* Bereményi Gézától kapott meg. Ennek a szövetnek kellett volna még egy szabó.) Apropó, Sulyok. A Sulyok-hódolat, majd a Sulyok-dal jelenete a következőképpen zajlik. Kern beszámol arról, ki volt Sulyok Mária, s hogy idősödvén, betegeskedve, derekára csavart pokrócban milyen útvonalon ballagott haza a Vígtől nem túl messzi otthonába. A vetítőfelületen látunk Macskajáték-részletet is. Az ihletett szövegű dal strófáinak refrénje a művésznő teljes neve. Minden szakasznál egy fővel lesz népesebb az éneklő színészek csoportja. A háttérben „Sulyok Mária" derekára csavart pokrócban ballag haza: amint kiballgott bal felől, beballag jobb felől. E látomásosan végtelenített metafizikus járás közben, sajna - a szöveget illusztrálandó -megigazítja lecsúszni akaró plédjét. A dal végén sok előadó mögött sok Sulyok Máriát látunk. A kép álomi elvontsága és töredezett darabossága az egész műre rávall.

Rávall Marton László rendezésére is. Martonnak nyilván azt kellett megfontolnia: a Vígszínház igazgatójaként mekkora részt kér Kern víziójából és himnuszából, mennyire szól bele az összhangzatba. A kívánatosnál sokkal inkább visszavonta magát. A tervezés fázisában talán nem, de a rendezés folyamán mindenképp. A Víg zenés

előadásainak Marton fémjelezte hagyományából - s ez a hagyomány nem csekély részben tárgya és matériája a *Szent István körút* 14. bő két órájának - viszonylag kevés folytatódik. Nem az ismétlés, ráduplázás hiányzik. Az hiányzik, hogy míg *a Popfesztivál, a Harmincéves vagyok, a Jó estét nyár..., a Kőműves Kelemen, A padlás, az Ahogy tesszük* bemutatásuk „percéből", a saját korukból következtek, s valamit- nem kevesetáltalában hozzá is tettek a perc vagy a kor arculatához (noha „válaszokat" nem adtak), a Víg új opusa a múlt, a félmúlt és a jelen közt lengedezik, és határozott karaktert semmilyen vonatkozásban nem ölt. Nem Kern-jutalomjáték - az eddig mondottakon kívül azért sem, mert Kern barátságosan maga elé tessékeli fiatal partnereit. Nem új, mert félig régi (a dalok fele friss kompozíció) - de nem is régi, hiszen át-, ráadásul hajdani állagukból, idejükből *ki-* is fogalmazza a szemelvényeket. Nincs nemzedéki kötődés - mert ugyan állítólag a fiatalok már mit sem tudnak a tovaillanó színészhivatás Sulyok Máriáiról, mégis olyan lexikális tudással vizsgáznak belőlük a nyílt színen, mint egy eminens főiskolai osztály; s mert ugyan Oberfrank a többi fiatal (még fiatalabb) nevében is ráordít az „öreg" Kernre („az én szerepem", „az én fizetésem" stb. - az est legrosszabbul elmondott, mert kongón megírt, lélektelen mondatai), ez az ellentét - mint az esetleges vígszínházi, benső, szerepköri, egyéb ellentétek helyetti ellentét - ugyancsak rögvest elsimul. A nemes tradíció annyi, hogy amiként *a* Popfesztivált is fiatalok és színitanodások vitték sikerre (egy-két, már neves színész mellett), a *Szent István körút* 14-et is fiatalok és kezdők tudják magukénak, Kern oldalán. Általános teljesítményük igen jó, „magánszámokra", igazi megmutatkozásra viszont nincs lehetőségük. Talán Hajdu István mint Presser Gábor kivételével.

A zenét nem Hajdu szerezte Presser helyett, de ez ritkán tűnik föl. A mostani szövegkönyv távolról sem volt akkora hívóerő a zeneszerzőnek, mint az általa is emlékezetessé tett korábbiak. Kellemes, de jellegtelen zenei ködben üldögélhet a Vígszínház közönsége. Édes-bús a zene is, mint a sokszor érzelgősre sikeredő textus. Marton nem remekelt a hulló (őszi?) falevelekkel, Kentaur nem remekelt a terebélyes „időfával". Közhelyre közhely. Jánoskuti Mártának meg alig maradt terveznivaló. A jelmeztár magától kinyílt a Víg régi előadásainak kollekcióinál; a fiatalok - kis túlzással - a „hétköznapi" öltözéküket vitték be magukon.

Amiben - írótól és komponistától a tervezőkön és a rendezőn át a színészekig - mindenki elsőrangút nyújt, az a paródia. Nagy kár, hogy a Kádár-paródia, a Déry-musical egykori színészeit megcsipkedő utánzás, maga a Déry Tibor-paródia, aztán Kentaur *Ki mit* tud?-díszlete s a többi leválnak az egészében csöppet sem parodisztikus produkcióról. A humor legtöbb tartománya kihasználatlan, az egész játék nem igyekszik a groteszk felé - holott Kernnek ez a legfőbb erőssége; holott Örkény szelleme ott suhan az előadás és a Víg fölött; holott Marton olyan képeket is könnyű kézzel megalkot, mint a tonettszékek során történő „kötéltánc"; holott Presser szívesen kondítja meg ezeket a hangokat; holott a színészekben tombol a mostani általános stiláris jólneveltséget elhessentő ötletesség. Ha rajtuk múlna, nem dinamikusan ósdi, nem fiatalosan konzervatív produkció lett volna *a Szent István körút 14.*

Bodor Johanna mozgásstruktúrái közül a széttartó vonalúak a legjobbak, s a kétszeri „székecskézés". Szász János megpróbált szürrealisztikusat, álomszerűt sűríteni a filmbejátszásokba, de ehhez valahogy transzponálni kellett volna - s nem pusztán egy kiemelő fénykörrel - a régi híres darabok televíziós felvételeit is.

Bemondások, anekdoták, magánszámok, „kórusok", megidézések, tisztelgések, töprengések és sejtések rokonszenves, de problematikus, sokszor megoldatlan egyvelege látható a Vígszínházban. Vagyis a Szent István körút 14-ben. „Több" Kern Andrást, „több" Pressert, „több" Víget parancsolt volna a műbe, ha az intakt földrajzi-városrajzi eligazítás helyett ezen a címen készül el: *Vígszínház.*

Kern-Presser: Szent István körút 14. (Vígszínház)
Dalszöveg: Adamis Anna, Fejes Endre, Presser Gábor, Sztevanovity Dusán. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Koreográfus:* Bodor Johanna, Geszler György. *Filmbejátszás:* Szász János. *Rendező:* Marton László.
Szereplők: Kern András, Balázsovits Edit, Csöre Gábor, Fesztbaum Béla, Hajdu István, Kéri Kitty, Liptai Claudia, Majsai-Nyilas Tünde, Oberfrank Pál, Buza Tímea f. h., Gyuriska János f. h., Kolovratnik Krisztián f. h., Pataki Ferenc f. h., Polyák Lilla f. h., Sarádi Zsolt f. h., Varga Gabriella f. h.

KOLTAI TAMÁS

AZ IDŐ AZ ÚR

SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA

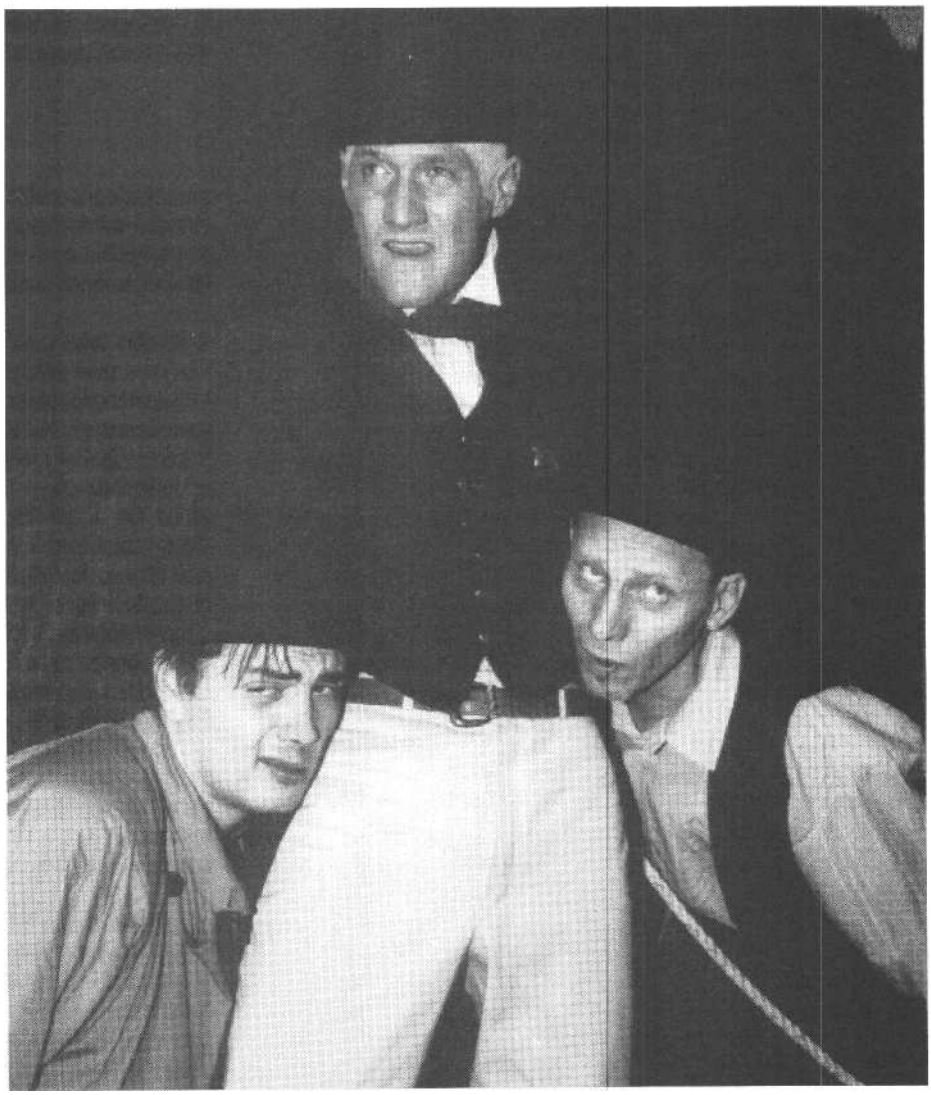
Amikor Vladimir azt mondja, hogy ebben a pillanatban ezen a helyen az emberiség mi vagyunk, épp ezért meg kell ragadnunk az alkalmat, amíg nem késő, hogy legalább egyszer fajunk méltó képviselői legyünk - nos, ebben a kétségkívül emelkedett pillanatban a Vladimirt játszó Balázsi István rááll Lucky földön heverő, lapos bőröndjére, hogy onnan intézze szónoklatát a „jelenlevőkhöz". Kis pulpitus, kis szónoklat, kis emelkedettség - a gesztus mosolyt keltő, szomorú és megható egyszerre. Különösen, ha meggondoljuk, hogy a szituáció, melynek ez a félperces jelenet mintegy a középpontja, arról szól, hogy a két bohóc-csavargó fölsegítse-e a földről a könyörgő Pozzót. A jelenet Pozzo személyazonosságának tisztázásával kezdődik (hogy ti. *nem* Godot), a tőle várható előnyök mérlegelésével folytatódik (vajon ad-e csontot vagy sem), később kitér az akciótól várható veszélyek problémájára (nem támadhat-e rájuk Lucky), majd kettős szálon sodródva tovább egyrészt eljut a kérdés filozófiai vetületének taglalásáig (őrültnek születünk-e, vagy csak később háborodunk meg?), illetve a közben Pozzo részéről elhangzott anyagi ajánlatok mintegy észrevétlen földolgozásáig és végül a konzekvencia levonásáig: föl kell segíteni Pozzót.

Az eredményt tudjuk: előbb Vladimir, majd Estragon is elterül Pozzo mellett, a földön.

A jelenet megrendezése, mint csöppben a tenger, tükrözi Bucz Hunor térszínházi Beckett-előadásának erényeit. Valójában az emberiség miniatűr (és metaforikus) parlamentjét látjuk, amelyben elesettek morfondíroznak a más elesetteknek nyújtandó segítségről (persze kérdés, hogy adott esetben ki elesettebb a másik-nál), a helyzet vélt filozófiai és „hordószónoki" magaslatán a megoldást hozó cselekvés miben-létéről. Mindez, szerencsére, csak önironikus okoskodással hüvelyezhető ki a játékból, a felszínen, direkt eszközökkel semmi sincs „belerendezve", vagy épp csak annyira, amennyire Beckett „beleírta", a költői absztrakció megfog-hatatlan, füstszerű arabeszkjeivel.

A Godot-t elő lehet adni az abszurd dráma képzeltkatekizmusának megfelelően, a gesztikus stilizáció magas fokán. Elő lehet adni az előírásokkal nem törődve, életszerű realizmussal, kimutatva, hogy a csaknem fél évszázaddal ezelőtti bemutatón rémületet keltő modernizmus azóta klasszícizálódott. Elő lehet adnia nemzeti hagyo-

Balázsi István (Vladimir), Nagy Zsolt (Pozzo), Kovács J. István (Estragon) (Kassai Zita felvétele)



mányoknak megfelelően, angolszász országokban a music hall-programok lírai közvetlenségével, nálunk a Hacsek-Sajó blődlijére hajazó kabarénak vagy a cirkuszi bohócok kiélezett stílusában.

Egyesek szerint *nem lehet előadni,* mert elavult. A posztmodernnek nem tetszhet Beckett szikársága, tartózkodása, ökonómiája, rejtőzködő alanyisága, polifóniája és szemérmessége.

Bucz Hunor megfejti a *Godot* időszerűségét, ami időtlenségében rejlik. Könnyen rávágható, hogy ez nem nagy fölfedezés, sőt színháztörténeti közhely - de attól még igaz. Ráadásul egy dolog elméletileg kijelenteni, és más dolog színházilag kifejteni (értsd: megvalósítani). Egyrészt igaz az, hogy a Godot a „levegőben van", amióta kiderült, hogy az idő az úr rajtunk, azaz nincs új időszámítás, vízválasztó, ,,...váltás" (a kipontozott részt tessék önállóan kitölteni), az idő újra relatív, nem tudni, hogy ami történt, az tegnap történt-e vagy sem, és csakugyan megtörtént-e, vagy csak azt hisszük, továbbá létezik-e „előtt" és „után", vagy csak folyamatos várakozás van, prolongált illúzió, hogy egyszercsak el kell jönnie...

Ennyi volna az előadás szociálpszichológiai háttere, hogy úgy mondjam, megvalósításának objektív, társadalmi föltétele. Innen kezdve azonban már az elemzés és az ihlet működik, Bucz Hunor különleges képessége, hogy elkerülje az „okoskodás" és a „koncepció" csapdáit, s kizárólag az anyag természetéből kiindulva építse föl a szituációt, melyben egymásba simul tragikum és komikum, egyazon gesztus nevettető és könnyeztető, mert az emberi léthelyzet tragikomikus összetettségéből fakad. A rendezés nem akarja sem „eladni", ismerős műfajokkal vulgarizálni a szituációt, sem hétköznapi élethelyzetekhez „közelíteni". Érdekes megfigyelni, hogy Balázsi István Vladimirja és Kovács J. István Estragonja nem a lélektani realizmus szabályainak megfelelően reagálnak egymásra (noha ez levezethető lenne a dialógusokból), miközben azért megőrzik alapkarakterüket; Balázsi Vladimirja lelkesebb, optimista magyarázó és filozofálni hajlamos odafigyelő, míg Kovács Estragonja kiábrándultabb, fájdalmasabb felejtő, aki mindent fanyarul aláhúz, kommentál, metakommunikációval is megkérdőjelez, főként pedig szenved. Kapcsolatuk mégsem lélektani vagy érzelmi, hanem metafizikai; kölcsönös függőségük lényegében egyfajta igyekezet a kapcsolatnélküliség meghaladására - örökös elkésettségben, mondhatni, fáziskésésben vannak egymáshoz képest, „interakcióik" nem a másikra, inkább kifelé irányulnak, ennek ellenére paradox módon viszonyukat az egymásrautaltság esendő lírája vonja be.

Csavargók és bohócok, széles szárú, kockás bohócnadrágot viselnek, de „Teleki téri" felsőruhát és ballonkabátot. Stilizált kémlelő gesztust használnak, tipegő léptekkel mozognak, de ez csak a „várakozás" szélsőséges helyzetében hangsúlyos; a híres háromkalapos jelenet koreografikusan, mégsem a bohózati trükk sztereotípiája szerint zajlik le.

Hasonlóan finom párhuzamosságok jellemzik a Pozzo-Lucky párost. Lucky kalapja alól csimbókossá stilizált ősz hajzuhatag kerül elő, Pozzo levett kalapja kopasz parókát takar - a két figura életkori aránya kalaplevételkor a visszájára fordul, vagyis relativizálódik. Nagy Zsolt mint Pozzo maga a nagydarab telhetetlen tehetetlenség, Daniss András mint Lucky koordinálatlan ingásaival és korlátlan beszédfolyamával - utóbbi drasztikumforgácsaiban különösen érezhető Lukácsi Huba frissítő nyelvi szellemessége, mellyel átfésülte Kolozsvári Grandpierre Emil fordítását - a kiszolgáltatott szellemi rabszolga.

A szikár térre mindkét részben hirtelen zuhan rá az éjszaka, az égen átsuhanó hold mozgását gyermekként követi a két ácsorgó a valószerűtlen, hideg súrlófényben. Fölgyorsul, üressé válik a Godot elhalasztott érkezése utáni idő. Csak a leeresztett függönyre vetülő csillagos ég élteti még tovább egy-egy percig a várakozás reményét. Kristálytiszta barokk zene szól; az első rész végén igéző mezzo alá simulva ringat el, a második után már testetlenül hull ránk, mint Vörösmartynál, a kietlen, csendes, lény nem lakta Ej.

Samuel Beckett: Godot-ra várva (Térszínház)
Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil és Lukácsi Huba. *Dramaturg:* Lukácsi Huba. *Szcenika:* Zanotta Vera és Kovács István. *Tervező:* Perger László. *Zene:* Dénes Roland. *Rendező:* Bucz Hunor.
Szereplők: Balázsi István, Kovács J. István, Nagy Zsolt, Daniss András, Kovács Ákos, Kovács Bálint.

TÖRÖK TAMARA

ÉLNI, AZ MUNKA

BESZÉLGETÉS NOVÁK ESZTERREL

Felismerhetőek az előadásaid. Összetéveszthetetlen rendezői nyelven szólnak, ráadásul a visszatérő tartalmi és formai elemek miatt szinte magától értetődően következik egyik a másikból. Valóban egy tudatosan végiggondolt-végigjárt színházcsinálói út hat állomása hat új színházi előadásod?

-Sosem gondoltam azt, hogy út van előttem. Kérdések vannak, amelyek foglalkoztatnak. Aztán ezeken belül felmerülnek újabb és újabb kérdések, egyre kisebbek. Ha az egyik munkában rájövök valamire, akkor nyilvánvalóan azt kezdem el tovább keresni. De nem úgy, hogy azt mondom: „engem mosta boldogságkeresés érdekel, nézzünk egy újabb darabot, ami a boldogságkeresésről szól." Egyszerűen úgy, hogy ott ülök a *Csongor* és *Tünde* után, olvasom Szép Ernő Patikáját, és egyszer csak azt látom, hogy találtam egy másik magyar darabot, amely egészen másképp, de ugyanazt a kérdést feszegeti. Vörösmarty műve nyilván kozmikusabb, és tágabb asszociációs lehetőségeket enged meg, mint Szép Ernőé, aki a ladányi boldogságot keresi, de akkor is. Egyébként nagyon nem szeretem ezt a fogalmat, hogy út. Szerintem a mi európai gondolkodásmódunk átka, hogy azt hisszük, elindulunk egy úton, majd valahova elérkezünk, és karriert meg házat építünk. Aztán persze pánikba esünk, ha napokig-hónapokig nem csináltunk valami nagyon fontosat, mert az „úton" nem léptünk előre. Én nem hiszek ebben. Azt érzem, hogy egészségtelen.

– *Az „utat" nem is a karrierre, hanem a gondolkodási folyamatra értettem. Egyszerűen kíváncsi vagyok rá, minek alapján döntesz úgy, hogy ezt vagy azt a darabot megrendezed.*

– A személyesség nagyon fontos a színházcsinálásban. Csak olyan témával tudok foglalkozni, ami valami miatt személyesen érint. Amit nagyon szeretek, vagy ami fáj (nekem is, és talán másnak is) -amit fontos elmondanom a világról. Nyilván van jobban sikerült munkám, és van kevésbé sikerült, de úgy érzem, hogy olyan nincs, amelyikből egyáltalán nem lehet sejteni azt, hogy ki vagyok, és miért csináltam az elő-adást.

- Ez határozza meg egy rendező stílusát?

- Nem tudom, hogy van-e stílusom. Remélem, hogy nincs, mert talán nem egyformák az előadásaim. Azt különben is az utókor szokta eldönteni, hogy kinek milyen a stílusa, de szerencsére a színház nem az a műfaj, amelyikről az utókor sokat gondolkodhat. Ezt is nagyon szeretem a színházban. Hogy vége lesz, elmúlik. Mégis jó lenne, ha rá lehetne ismerni az előadásaimra. Talán a személyiségjegyeim, a világnézetem felismerhetőek belőlük - akkor is, ha rejtőzködő szakma a rendezőé.

– *Mennyiben a* színész *személyisége és mennyiben a rendezőé a döntő egy-egy színészi alakításban? Mennyi szabadságot hagysz a színészeknek? Kijelölöd a határokat,* és *ezeken belül aztán ők kereshetik meg az utakat, vagy nagyon határozottan ráállítod őket egy útra?*

– A gondolkodó, jó színésznek óriási a szabadsága. Nagyon nagyra tartom a színészeket. A színészet önálló, alkotó művészet. A szabadság mértékét persze az anyag is meghatározza, hiszen nem mindegy, hogy zártabb formájú és témájú műről van-e szó, például García Lorca Vérnászáról, vagy a hagyományos értelemben darabnak sem nevezhető Grabbe-műről, a *Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb* értelemről, amelyben „jellemábrázolás" egyáltalán nincs. Itt másfajta szabadsága van a színésznek: hihetetlen lehetőség, hogy a kapott szilánkokból és önmagából milyen figurát tud teremteni. Liddy baronesse-ről például nem több, mint három információt és két személyiségvonást lehet felfedezni a szöveg-ben, meg azt a nagyon fontos dolgot, hogy ez a nyers és agresszív, unatkozó nő hihetetlenül líraivá tud válnia szerelem fuvallatára. Hogy aztán ettől kezdve milyen lesz Liddy? Olyan, amilyen a Liddyt játszó Tóth Ildikóban levő kérdések sorozata és az ezekre keresett válaszsorozat. Ez nyilván másfajta szabadság a számára, mint amikor, mondjuk, a Vérnász Menyasszonyát kell eljátszania. Ott éppen az a feladat, hogy olyan bonyolult és nehéz pillanatokra találjunk megoldásokat, amelyek a jelenetekből, a megszólalásokból, a közegből pontosan értelmezhetőek.

– *Arról nem is beszélve, hogy a Tréfában Tóth Ildikó nemcsak Liddyt játssza, hanem az Ördög nagymamáját is. Ez nyilvánvalóan egy egészen más szín az alakításában, hiszen a két szerepnek nincs semmi* köze *egymáshoz.*

– Jó lenne, ha a „színeket fest"-szerű sablonok helyett egy kicsit gazdagabb szókinccsel tudnánk a színészetről beszélni. Legalább olyan szókinccsel kellene rendelkeznünk, mint amilyennel az emberekről. A kritikának is feladata lenne dolgozni azon, hogy kicsit mélyebben tudjunk a színészetről gondolkodni. Nem a napilapkritikáról beszélek, mert az ebből a szempontból egyáltalán nem érdekes, hanem az elemző kritikáról. Általában ugyanazok a sablonok térnek vissza, és a szereppel szemben megfogalmazott elvárások alakítják a sablonok működését. Még a sablonok sem a szerepbeli és a színészi személyiség találkozásáról beszélnek. Testeknek látjuk a színészeket, akik „színeket festenek", „drámai erővel élnek", „jellemet ábrázolnak", de azt nem nézzük, hogyan gondolkodnak. Pedig a színész gondolkodásmódja mélyen jellemző a művészetére. Elképesztően megterhelő szellemi feladat az övé, a kis kövek lerakásától a nagy ív átlátásáig. Nekem az is a feladatom, hogy a különböző gondolkodásmódokat összekovácsoljam.

- Gondolom, ez az összes közös munkátok közül a Grabbe-darabnál lehetett a legnehezebb, éppen az értelmezési lehetőségek sokfélesége miatt.

– Amikor felolvastam a darabot, rémülten ültünk az olvasópróbán, mert fogalmunk sem volt róla, hogyan lehet színházat csinálni belőle. Az világos volt, hogy tökéletes őrültséggel és a totális színházra való teljes vággyal kell nekiindulni, mert nincs benne semmiféle stílusegység, vagyis a darabnak épp az eklektika a meghatározó formateremtő ereje. Az, hogy bármelyik pillanatban bármi megtörténhet. A lényeg csak az, hogy azzal az őrültséggel, amelyet éppen akkor megfelelőnek találunk a próbafolyamatban, megfeleljünk a pillanat igazságának. Az előadás végig a legintenzívebb pillanatnyi jelenlétet követelte, de az akciók és a történések többnyire összefüggéstelenül következtek egymás után. Ilyen értelemben a munka nagyon-nagyon nehéz volt, de azt hiszem, a végeredményben nagyon sok örömük lett a színészeknek. Éppen azért, mert ezt a másfajta szabadságot lehetett benne kóstolgatni.

– *Ezek szerint* maga *az előadás egyáltalán nincs kész a fejedben a próbák kezdetén.*

– Fontos, hogy amikor elkezdek dolgozni, a lehető legteljesebb szövegelemzés birtokában legyek, mert a legerősebb formateremtő erő a szöveg, amellyel foglalkozom. Nyilván sokat tudok arról, hogy milyenfajta előadást képzelek el, hiszen a darab legparányibb részletéről is tudni vélem, hogy miről szól, miért fontos, miért szeretem. Azt persze, hogy ki hol jön be, és mit kell csinálnia, nem tudom, és nem is akarom tudni. Nagyon zavar a hagyományos kőszínházi struktúrában, hogy a munkafolyamatban nagyon korán meg kell tervezni a teret és a ruhát, hiszen ilyenkor még tele vagyok kérdésekkel, nincsenek végleges válaszaim. Ez egy mozgalmas folyamat az emberben. Gondolkodás, nem pedig válaszadási kényszer. A próbafolyamat is gondolkodás. A közös munka a legnagyobb csoda a világon. Ebben én nyilván inspirálok és követelek egyszerre, mint ahogy engem is inspirálnak a színészek. Mozgósítják az összes szellemi és érzéki tartalékaikat, hogy a közös kérdésekre választ találjunk. A legtöbb jó dolgot nem is én találom ki, én csak a lehetőséget teremtem meg hozzájuk. Es nekem legalább olyan szemérmetlennek kell lennem, mint amilyen szemérmetlenséget a színészektől követelek, különben a dolog nem igazságos, és nem is működik. Ha tudnám előre a válaszokat, kit érdekelne az egész? Engem éppen az izgat, hogy akkor így együtt mire megyünk.

- A bemutató után is változhat az előadás?

– Vége van a próbafolyamatnak, eljutunk valameddig, de nincs olyan megoldás, amellyel lezártnak tekinthetjük a darabbal való foglalkozást. Az előadás a bemutatótól az utolsó előadásig hihetetlenül sokat változik. Ha valami zavar,

vagy úgy érzem, hogy nem oldottam meg, bizony változtatok, belepróbálok. Szerencsére ehhez eddig mindig megvoltak a megfelelő partnereim, akik ezt elfogadták. Mert nincs kész, mert mozog, mert él. Évekig, sőt, gondolom, akár évtizedekig is kísérthetnek kérdések akkor is, ha a darab lekerül műsorról. Bármikor előfordul velem mostanában is, hogy a *Csongor és Tünde* valamelyik jelenetén tűnődöm.

– *Mennyire tiszteled a szerző szövegét?*

– Nagyon. De nem hiszem, hogy a színház csak arra lenne, hogy műveket interpretáljon. Hiszek abban, hogy a színház önálló műfaj, és nagyon gazdagok a kifejezési eszközei: nemcsak a nyelv, a szöveg, hanem a fény, a ritmus, a színész személyisége, mozdulatai, mozgása, hajviselete, a legkisebb arcrándulása. Akkor is nagyon hűségesnek érzem magam azokhoz az emberekhez, akiknek a szövegeivel foglalkozom, amikor éppen valamit felforgatunk. Ilyenkor ugyanis sohasem öncélúak a szándékaink. Sohasem az önmegvalósítás vágya vezet, hanem az, hogy az összes felforgatótevékenységemet annak a szolgálatába állítsam, amit a legfontosabbnak tartok az adott anyagból, és ami talán annak az embernek is nagyon fontos volt, aki a darabot írta. Mert amellett, hogy hű vagyok a szövegekhez, saját magamhoz és a színházhoz is hű szeretnék lenni. Mivel nem álságos, farizeushűségről van szó, beletartozik a rombolás, a megütközés is.

– *Grabbe szövegét mennyire írtad át?*

– Nem írtuk át. Eletemben nem voltam annyira hű a szöveghez, mint Grabbe *Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem* című művénél.

– *A fordító, Petri György azért biztosan átírta.*

– Én nem nevezném átírásnak. Nagyszerű fordítás. Szerintem nagyon sok közös vonás van a mű szellemisége és Petri György szellemisége között. Ez igazi nagy találkozás. Tehát nem az a kérdés, hogy átírta vagy nem írta át, hanem hogy mélyen és hűen tudta képviselni azt, ami neki egy ilyen régi ember létezéséből fontos volt.

– *A* Csongor és Tünde *kritikusai is hűtlenséggel vádoltak.*

– Pedig ott pontosan a szöveg volt a nagy kihívás számunkra. Vörösmartyt nem lehet modernizálni vagy magyarosítani. A versbe nem írtunk és nem javítottunk bele sehol, sem egy mássalhangzóba, sem egy magánhangzóba. De világos volt az is, hogy Vörösmarty nem színházi művet írt. Tehát ha a darabot úgy adjuk elő, ahogy van, a nézők nem fogják megérteni, hogy döbbenetesen fontos dolgokról szól. Nemcsak a boldogságkeresésről, hanem az éhségről, a nyomorúságról, a féltékenységről, a gyilkolásról, az öngyilkosságról, a parányi emberegészről, a tengerpartélményről, a világegyetem elmúlásáról - az egész mű önmagában is világegész. És akkor nincs mese, el kell kezdenünk pakolgatni azért, hogy én megértsem a szöveg kéttizedét, az előadás képviselje az egytizedét, és ha szerencsénk van, akkor ennek körülbelül az egytizede eljusson a nézőhöz. Ezért változtattunk a jelenetek sorrendjén, és ezért csináltunk jelenetet a vándoros monológból. Vörösmarty *Csongor és Tündéje* nem mesejáték, hanem egy költői beavatás-történet. Csomós Mari nem bibircsókos boszorkány, hanem bölcs, bogaras asszony, aki próbatételek elé állítja Csongort és Tündét, hogy bevezesse őket az amúgy nem túl vidám és felhőtlen életbe, de ha nem figyelik, Mirigy fiatalnak, dizőznek képzeli magát, s holdvilágos éjszakáról énekel, de a dalnak sem túlzottan vidám a vége.

- Es a Patika?

- Szép Ernő Patikájában azt az el nem évülő bűnt követtük el, hogy megfordítottunk két felvonást, pontosabban a harmadik felvonást beékeltük a másodikba. Szép Ernő ugyanis írt egy csodálatos művet, amelynek a harmadik felvonása nem jó, mert nagyon erősen tükröz egy kor-ízlést. Szimbolizmussal teli álomvízió majdnem az egész harmadik felvonás, ami ma, a XX. század végén egyszerűen unalmas. Ha ott marad, nem működik tőle a történet, lezuhan az előadás. Ezt pedig Szép Ernő nem érdemli meg, sőt, szerintem maga Szép Ernő is kidobná a szemét-be ezt a felvonást. Úgy éreztük, tennünk kell valamit, hogy mindarról szólhasson az előadás, amiről Szép Ernő beszélni akart.

- *Mennyire lehet elszakadni a darabhoz kapcsolódó hagyományoktól és elvárásoktól, ami-kor klasszikusokat rendezel?*

– Már azzal is van valami probléma, hogy körvonalazható elvárások vannak. Az elvárások konzervatívak, merevek, és - legalábbis az előadásaim visszhangjából így tűnik - én ezeknek általában nem felelek meg. Ez hol rossz, hol örömmel tölt el.

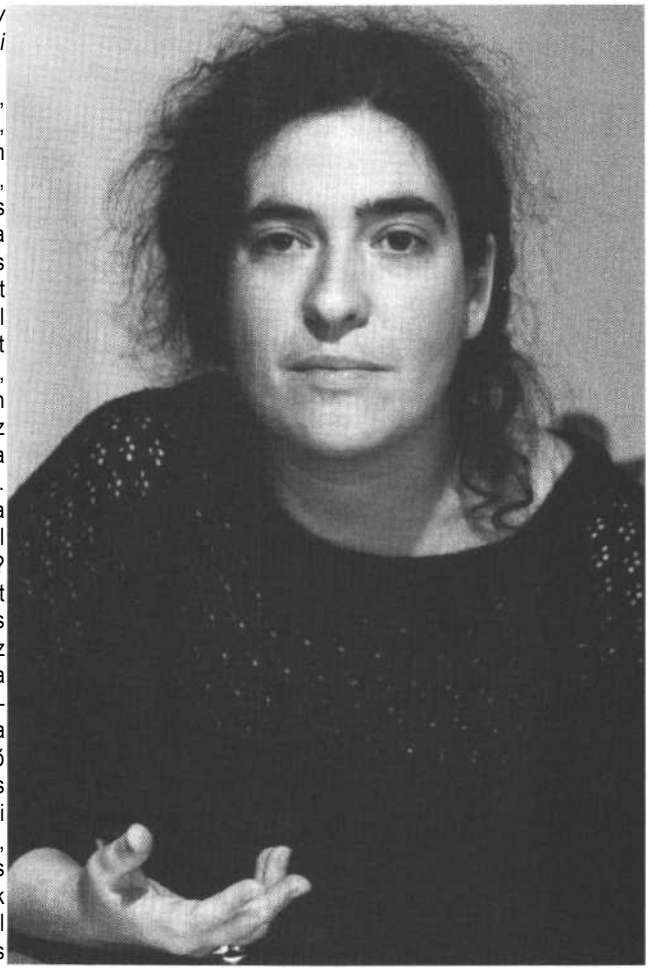
– *Gondolom, ha mai magyar darabokat rendeznél, egészen más elvárásokkal találnád magad szemben.*

– Azt hiszem, mindegy, hogy klasszikusokról vagy mai magyar darabokról van szó, a találkozás a fontos. Az, hogy egyes szám első személyben életemben először találkozom a darabbal. Es ezt nem veheti el tőlem senki. Mások rendezése soha nem befolyásolt, illetve az, ha rossz előadást látok, hihetetlen módon tud inspirálni arra, hogy minél előbb találkozhassam az adott remekművel: hátha én többre jutok vele. Igaz persze ennek az ellenkezője is. Régi vágyam volt például megrendezni *a Csárdáskirálynőt,* de az történt, hogy Mohácsi János csinált közben belőle egy olyan előadást, amelyiknek minden pillanatát fontosnak, nagyszerűnek és közelinek éreztem, úgyhogy most egy jó darabig nem fogom megrendezni. Egyébként nem ismerem eléggé a mai magyar darabokat.

- *Az előadásaidból úgy tűnik, hogy ennek a gondolkodási folyamatnak nagyon fontos része*

a színházról való gondolkodás. Így vagy úgy, de mindegyik „rákérdez" a színházi formára, játszik a színházi szituációval.

- Engem nagyon foglalkoztat a tér, azaz abszurdum, hogy van egy épület, ahol sorokban ülnek az emberek, három órán keresztül néznek egy másik helyre, ahol ide-oda mozognak más emberek, és ez valami perverz örömet okoz a sorokban ülőknek. Este felöltözöl, és elmész színházba. Tudod, hogy ez azt jelenti, hogy lefogsz ülni a tizedik sor bal kettes székére, és három órán át bámulni fogsz valahova. Gondolj be-le, hogy ez milyen abszurd. Engem nagyon izgat (hol vonz, hol taszít), és egész életemben foglalkoztatni fog az, hogy a színház tényleg ennyire zárt forma-e. Miért van, hogy ennyire egy-oldalú: a nézőtér passzív, a színpad aktív? Hol van ennek bármilyen átjár-hatósága? Hogyan lehet a kommunikációs határokat tágítani? Mára nagy-színpadon is próbálkoztam azzal, hogy beszéljünk az emberekhez, és követeljük ki a reakcióikat. A kecskeméti *Ahogy tetszik-ben* Khell Zsolttal azt szerettük volna megmutatni, hogy az ardennes-i erdő maga a színház. A színház ugyanis nekem a gondolati és érzelmi lehetőségek ugyanolyan kincsestára, mint amilyen hatalmas és veszélyes szabadságterep ennek a sok szerelmesnek az ardennes-i erdő, ahol minden megtörténhet velük. Es semmiféle más közeg-ben nem képzelhető el a történetük, mint a természetben és a színházban, azokon a helye-ken, ahová a társadalmi szabályok nem hatolnak be.



- Ezek szerint az, hogy a Tréfában *az egész Új Színház színházi térré vált, hosszú folyamat eredménye.*

-Amikor rátaláltam a Grabbe-darabra, az első pillanattól nyilvánvaló volt, hogy lehetetlen beülni és megnézni egy helyben. Egyszerűen azért, mert nem lehet érteni. A néző ül, és várja, hogy elkezdődjön a hagyományos értelemben vett történet, és rá kell jönnie, hogy nincs történet, illetve hogy ami van, az a legkevésbé sem érdekes. Úgy kellett küzdenünk, hogy azt a pár mondatot, amely a történetre vonatkozik, valahogy megerősítsük az előadásban. Végig kellett gondolnunk a lehetséges befogadási formákat, hogy megtaláljuk ehhez az anyaghoz a legmegfelelőbbet. A XX. század végén az egyik lehetséges forma az, hogy az előadás több helyszínen játszódik, és a nézők gyalogolnak. Ez nem nagy találmány, több ezer ilyen előadás készült mára világban. Azt írta Kékesi Kun Árpád a kritikájában, hogy eredetieskedni akarok. Ezt én mérhetetlen ostobaságnak tartom, hiszen nyilvánvaló, hogy az ember nem eredeti akar lenni, hanem keresi az anyaghoz a legmegfelelőbb formát. A Tréfában azt akartam, hogy minél hamarabb rá lehessen jönni: nem a történetben vannak azok a kérdések, amelyekre oda kell figyelni.

– Ezért kezdődött kiállítással az előadás?

– Igen: a kiállítás az egyetlen olyan befogadói forma, amelyben evidens, hogy sétálgatunk. Ott elfogadjuk azt, hogy gyalogolnunk kell, mert a képek nem fognak elindulni felénk, és nem fognak a színpadon ugrálni. A miénk egy mozgó kiállítás: a néző teremről teremre jár, és nézi, hogy mi történik. Az sem véletlen, hogy élő színészekből csináltam a kiállítást. A darab ugyanis nagyon mélyen szól a színészetről, és Grabbe a kezembe adta a lehetőséget, hogy végre én is egy az egyben beszélhessek arról, mennyire fontos számomra a színész munkája. A nézők elsétálnak azok mellett a mozdulatlan testek mellett, akik utána négy órán keresztül teljes szellemi és fizikai koncentrációval minden „megaláztatást" kiállnak azért, hogy a nézővel megtörténhessen a csoda, s az emberek nem tudják, vagy nem tudatosítják magukban, hogy a színészet munka. Nem úgy van, hogy a színészek hét előtt két perccel besétálnak a színházba, és könnyedén el-játsszák az *Ivanovot.*

– Vagyis egyszerűen megmutattad, hogy milyen a színház.

– Remélem. Látszott, hogy van folyosó, és az koszos, hogy van hátsó színpad, ami lepusztult, de nagyon félelmetes, mert bármikor ránk szakadhatnak a fejünk fölött függő szerkezetek. Ha átbotorkálunk a kellékek között, ott a büfé, de a büféből lehet dombot csinálni, mégpedig azért, mert körülbelül ennyi nekünk Budapest közepén a természet: egy darab füves domb mindegyikünk látóhatárában, és cseppet sem nagyobb annál, mint amekkorát az Új Színház büféjében láthatunk. Aztán van stúdióterünk - gyertek, itt üljetek le, pihenjetek egy kicsit, de ne reménykedjetek, mert tovább fogunk gyalogolni: dolgozzunk, dolgozzunk, dolgozzunk együtt. Lehet, hogy a szakmabeliek számára taszítónak, magamutogatónak vagy esetleg unalmas-nak tűnt az, hogy az előadás ennyire a színházról szólt, de a nézőkben nem csalódtam. Mindig tudtam, hogy mi történik velük, mikor örülnek, mikor bánatosak. Ilyen értelemben ez az előadás a legnagyobb sikerélmény az életemben.

– Nem volt kockázatos ennyire a közönség - végtére is kiszámíthatatlan - reakcióira hagyatkozni?

– Nem reméltem, hogy ilyen nagyszabású partnerre találok a közönségben. Mégis szorongtam minden este. Hiába ment már le húsz előadás, és derült ki réges-régen, hogy szeretik az emberek, ugyanúgy szorongtunk a huszonegyedik estén is. Es minden előadáson elcsodálkoztam, milyen hihetetlen igényük lehet az embereknek arra, hogy játsszanak. Kékesi Kun Árpád azt is írta, hogy csak beépített emberek vettek részt a játékban, ami persze egyáltalán nem igaz. Elég, ha arra gondolok, ami számomra a legmegdöbbentőbb volt: az előadás tizedik percében hetven ember kórusban énekelte, hogy „Szép jó napot kívánok az osztálynak". Es attól kezdve, hogy énekeltek, meg valaki kiment cukrot adni az Iskolamesternek, folyamatosan ment a játék, hogy mi az igaz, és mi a vicc. Megpróbáltam becsapni a nézőket. Igen sokan elhitték például azt, hogy a részeges jelenetben Horváth Csaba igazi alkoholt iszik.

– Nem csoda, hiszen ott vette az unikumot az orrunk előtt, a büfében.

- Direkt csináltuk a zűrzavart, hogy összekeverjük a valóságot a játékkal, és a delíriumot

általánossá tegyük. Mivel azt hitték, hogy az unikum igazi, sokan rémülten megkérdezték, hogy hová lett az a néző, akit Mordax kivitt meggyilkolni. Ilyenkor mosolyogva bevallottam, hogy azért nem vagyok vadállat, aki legyilkoltatja a nézőközönséget, vagyis Mordax az egyetlen beépített embert szemelte ki. Rettenetesen izgalmas volt ez a játék, és nem gondoltam volna, hogy ilyen jól végződik.

- Hadüzenet volt ez a kőszínházi formáknak?

– A kőszínházon belül az ember állandó harcban áll a kőszínházi struktúrával. Ez nemes küzdelem, mert nagyon termékenyen hat a munkára. Tehát minden vita és bosszúság, ami abból adódik, hogy nem szereted, hogy próbatábla van, hogy tíztől kettőig kell próbálni, hogy színpad van - az ez ellen való lázadás és dühöngés, tagadás és a rákérdezés nagyon megtermékenyítő a színházcsinálásra nézve.

- Feledteti ezeket a bosszúságokat az, hogy a társulati létezésnek is a kőszínház a közege?

– Az, hogy bele mertem vágni a *Tréfába,* nagyon hosszú folyamat eredménye. Az első évadban nem tudtuk volna megcsinálni ezt az előadást, mert nem ismertük egymást, nem gondolkoztunk még együtt színházról és színházcsinálásról társulatként. Ilyen értelemben benne van a színház összes előadása, és nem csak az én előadásaim. Nagyon sokáig próbáltuk a *Tréfát,* de ez a hosszú, majdnem három hónapos próbaidőszak is csak úgy lehetett elég, hogy tudtuk egymásról, kik vagyunk. Csak a hosszú távú közös munkában hiszek.

– *Mennyire teremtett ehhez Székely Gábor biztonságos hátteret?*

– A színház egyáltalán nem biztonságos intézmény, tele van külső és belső veszélyforrásokkal, emberi törékenységgel, alkotói válságokkal. Te-hát Székely Gábor nem biztonságos hátteret teremtett, hanem meggyőző hátteret, mert a szellemisége, a tehetsége, a világlátása és nem utol-sósorban az etikája meggyőző háttér és alap ahhoz, hogy ebben az iszonyúan veszélyes közegben létezni lehessen. Ez nem megkérdőjelezhető tény. Az lehet, hogy nem ő a legügyesebb színházigazgató a világon, de tőlem lehet akár a legügyetlenebb is, azt, ami történt, igazi, rusnya rombolástörténetnek tartom. Amikor az Új Szín-ház felé villamosoztam reggelenként, tudtam, hogy a létező világok legjobbikába utazom. Ezt azokon a reggeleken is tudtam, amikor azt gondoltam, hogy vágják le a két lábamat, ha még egyszer beteszem ebbe az épületbe, mert éppen iszonyúan utáltam, hogy ott kell dolgoznom, és be kell mennem próbálni. Nekem sok ember volt nagyon fontos ebben a közegben. Úgy is mondhatnám, hogy egymásnak fontosak voltunk. Nem érzelemről beszélek elsősorban. Munkáról beszélek. Arról, hogy éppen a harmadik év végére vált a társulat alkalmas közeggé arra, hogy igazán jó előadásokat csináljunk. Nagyszerű színészek, nagyszerű emberek egészen kivételes konstellációjának tartottam. Egyáltalán nem volt konfliktusmentes ez az időszak, ahogy nincs konfliktusmentes házasság sem, ennyi ember házassága hogyan lehetne konfliktusmentes? Nyilván sokat hibáztunk, de sok dologra rá is találtunk. Azt hiszem, nem vagyok elfogult, ha nagyon értékesnek tartom a négy év munkáját, akkor is, ha a végeredményben ez nem mindig igazolódott, vagyis nem volt sikeres az összes előadás. Azt hiszem, a közönség sokkal jobban szerette ezt a színházat, mint ahogy azt a vádak állították. Remélem, hogy valaha még össze fognak találkozni ezek az emberek az életben. Nincs bennem rossz érzés senkivel szemben: akik maradtak, jól tették, hogy maradtak, akik elmentek, jól tették, hogy elmentek. Igazából a veszélyhelyzetben, a fenyegetettségben jöttünk rá saját, közös értékeinkre, és ez nagyon nagy tanulság lehet sokunk számára.

- Hogyan éltétek meg a váltás időszakát?

-Önfegyelemmel. Próbáltuk a *Koldusoperát,* alig lett kész. De azt, hogy melyik dal szól majd az előadás végén, hogy miért tartom fontosabbnak a morálról szóló dalt, mint az eredeti finálét, már az olvasópróbán elmondtam. Pedig akkor még igen messze voltunk attól, hogy eldöntsék, leszünk-e az Új Színházban, vagy nem leszünk. Az előadás pontosan ugyanilyen lett volna akkor is, ha nem így dönt a kulturális bizottság, mert a világ akkor is ugyanilyen lenne. Az, hogy az élet végül minket igazolt, vagyis hogy ilyen drámai módon egybeesett a darab témája a mi helyzetünkkel, és így minden második mondat metaforikusan is értelmezhető lett, természetesen megérintett mindnyájunkat. De nagyon dolgoztam azon, hogy ne engedjek meg semmi direktséget az előadásban. Nyilvánvaló volt, hogy enélkül is erről a helyzetről is fog szólni a *Koldusopera.* Ez nehézségi törvény volt, nem tudtam ellene tenni semmit. Viszont nem szerettem volna a végéről elhagyni azt a dalt azért, hogy elegánsabb legyek, mert nem akartam elegáns lenni. Sok embert nyilván taszít, amikor ennyire világos, hogy egy az egyben érvényes egy szenvedély vagy egy gondolat. Ez nagyon ijesztő, mert nagyon nagy az ereje. Feltesszük a kérdést a színpadon, hogy „Lássuk, van-e még morál a világon?", és nem tudunk másra gondolni, mint arra, hogy nincs. Tulajdonképpen bizonyos értelemben még szerencsésnek is mondhatjuk magunkat, mert évekkel ezelőtt, sőt, még egy évvel korábban sem hittem volna, hogy történhet valami az életemben, ami ennyire egyértelműen lefordítható színházra. Mert most nincs politikai rendszer, amely ellen küzdenünk kellene, egyre partikulárisabb lesz a színházi létezésünk. Egyre kisebb kérdésekre próbálunk érvényes válaszokat találni, és egyre kevesebb ember lesz, akit ez egy kicsit is érdekel. Nagyon ritkán adódik olyan pillanat, amikor tizenvalahányan ott állunk a színpadon, és a saját életünk tragédiáját fogalmazzuk meg érvényes erővel, mert egybeesik azzal, amit a színpadon meg kell fogalmaznunk. Nagyon fáj, és nagyon sokáig nem fog elmúlni. Ez nem úgy van, hogy véget ér az évad, és igaz, hogy amputálták a két lábamat és a két karomat, de különben

jól vagyok, és nem veszem észre, hogy nem tudok gyalogolni. Hát nagyon is érzem, hogy nem tudok gyalogolni. De mivel nem vagyok ezzel egyedül, igyekszem ezen nem nagyon fájdalogni, hanem próbálom tudomásul venni, és próbálok szemlélődni.

– *Optimista vagy?*

- Fontos, hogy történjenek velünk a dolgok. Nem szabad eltussolni, ha fáj valami, de közben nagyon sok mindenre rá lehet jönni magunkról és a világról. Figyelni kell, mert az élet szép, és tele van sok-sok energiával. Van néhány fantasztikus barátom, aki mindig erőt ad, büszke vagyok rájuk. Es nem szabad elveszíteni a képességet, hogy észrevegyük azokat a kicsi dolgokat, amelyeknek lehet örülni. Ez optimizmus szerinted?

– *Ezért válhatnak gyakran annyira fontossá az előadásaidban a történet szempontjából jelentéktelennek tűnő, kicsi dolgok is? Arra a jelenetre gondolok például, amikor a* Tréfában a *Kovács megpatkolja az Ördögöt.*

– Én is szeretem. Azt erősítettük fel benne Fazékkal, hogy ez a rossz életű és idegbeteg Kovács abban a pillanatban, ha dolgozik, ha szakmai problémával találja szemben magát (fel kell tennie egy általa még sohasem látott patkót), boldog lesz, nyugodt és büszke, és egyáltalán nem akad fenn azon, hogy egy embert patkol éppen. Mert szereti a szakmáját, és ért hozzá.

– A Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem *cím tekinthető egyben valamiféle rendezői névjegynek, rendezői hitvallásnak? Mert bármi hangzik is el, mindig, minden előadásban, végig ott vannak mögötte a „mélyebb értelem" a sorskérdések, az élet nagy problémái.*

- Mindig azt hiszem, hogy ezek az élet kis problémái. Pontosabban arról van szó, hogy adott élethelyzetekben a legkisebb problémák is a legfontosabbakká tudnak válni. Nagyon ritka az életben és a színházban az egyértelmű pillanat. Szó szerint is értem: nagyon ritkán van egy pillanatnak egyetlen értelme. Azt mondta egy barátom, hogy túl bonyolultan gondolkozom. Ez nekem nagyon furcsa, mert egyáltalán nem érzem úgy, hogy bonyolultan gondolkoznék. Nem bonyolítok soha egy kérdést, csak szeretném a dolgoknak a lehető legtöbb oldalát egyszerre megmutatni. Forró víz-hideg víz: ez a mániám, bár-mennyire nehéz is ezek között megtalálni a helyes arányt. Engem az ilyen előadások érdekelnek. Az, ami didaktikus, aminek egyféle olvasata van, nem. A mélyebb értelmet nem keresi az ember, az vagy adódik, vagy nem.

– A *„sokféleség" azt juttatja eszembe, hogy az előadásaidban minden pillanatban rengetegféle dolog történik a színpadon.*

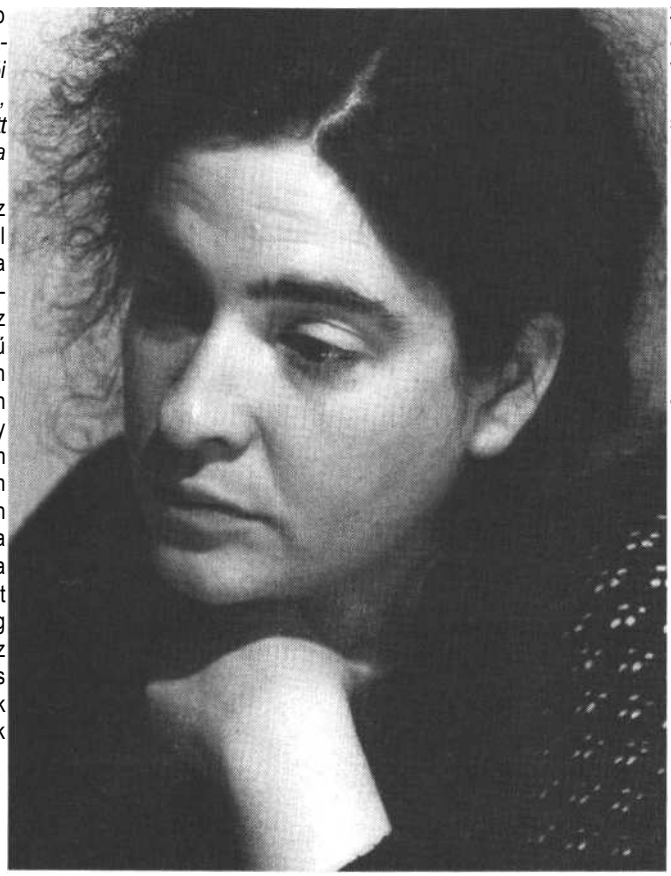
– Nagyon szeretem az olyan előadásokat, ahol nekem mint nézőnek választanom kell. Lehet válogatni az egyszerre történő dolgok közül, és ha ez sikerül, iszonyúan csalogat, hogy még egyszer megnézzem az előadást.

– *Ugyanazt a dolgot is sokféle oldalról járod körül. Rengetegféleképpen szeretnek például a szereplők a* Figaróban.

– Ott talán azt az egy dolgot valóban sikerült megfogalmaznunk, hogy mennyiféle szerelem van. Minden életállapotunkban más érzést hiszünk szerelemnek, és magunk körül is rengetegfajta szerelmet látunk. Ezek bizonyos érzetekben hasonlítanak egymáshoz, de mindegyik egészen másfajta érzés, és hihetetlenül furcsa nekem, hogy csak egy szavunk van rá. Ha most szeretek, akkor mit csináltam tavalyelőtt? Hogy van ez az egész? Nagyon szerettem az utolsó, kerti jelenetet, és azt a mély keserűséget, amely eltölti a grófot, amikor felteszi magának a kérdést, hogy mégis miért vagyok itt, és mit akarok. Szerettem azt a felismerését, hogy „én nem tudom, mi a szerelem". *A* Figaróból egyébként egy kicsit másfajta előadást szerettünk volna csinálni, ezért mondom azt, hogy nem sikerült igazán jól. Kétségtelen, hogy nagyon sok örömet okoztunk vele a nézőknek, de sok-sok nagy tapsnál évek múlva is eszembe jutottak a mostohább gyerekeink, azok az előadások, amelyeket fontosabbnak tartottam. Például az *Üdlak.*

– *Nem lehet, hogy ott olyan új színházi nyelven szólaltál meg, amellyel egyszerűen nem tudott mit kezdeni a kritika?*

– Egyáltalán nem a sikeresség érdekel, hanem az elfogadás vagy nem elfogadás, de persze nagyon foglalkoztat az a hihetetlen ellenszenv, amelyet a szakmán belül sokakból kiváltok. Hivatalosan is eltöltöttem négy évet a színházi szak-mában, próbálok tisztességgel dolgozni, és-bár hangsúlyozom: vannak előadások, amelyeket jobbnak tartok, és vannak, amelyeket rosszabbnak-álságos lenne azt állítani: nem tudom, hogy értékesek. Ez természetesen nemcsak az én érdemem, hanem azoké az embereké is, akikkel ezeket az előadásokat csináltam, és azé a tanáré, aki megtanított arra, hogy a rendezés szakma. Es ha maguk az előadások, a színházunk vagy én magam nem is, de az ezekben részt vevő színészek és tervezők igen sok elismerést kaptak. Tudom, hogy *a Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem* nagyon jól sikerült, talán fontos színházi eseményvolt, és minden egyes percéről el tudok számolni. Ritka állapot az ilyen. El kell gondolkoznom azon, hogy miután január közepén megszűnt az Új Színház, engem április végéig senki sem hívott fel, vagyis egyetlen ember sem akadt a magyar színházi szakmában, aki azt szerette volna, hogy dolgozzak a színházában. Ezen el kell gondolkozni, mert azt jelenti, hogy itt valami nincs rendben, vagy velem, vagy velük. Nem én vagyok az egyetlen: Cserhalmi Györgyöt sem hívta senki, és jobb, ha nem sorolom tovább. Aztán megkeresett Hegyi Árpád Jutocsa Miskolcról és Csányi János a Bárkáról, de a Bárkával már évek óta kapcsolatban állok, és sok embert ismerek onnan.



– *A Bárkán Kárpáti Péter* Méhednek gyümölcse *című darabját rendezed majd...*

– *A Méhednek gyümölcse* (új címe *Világvevő)* kezd lassan olyan lenni, mint egy kínosan hosszúra nyúló tartozás. Évek óta készülök rá, hogy megrendezzem Kárpáti Péternek ezt a darabját, meg is csináltuk volna az Új Színházban az évad végén. Attól, hogy ilyen hosszúra nyúlik a várakozás, egyre jobban szorongok, hogy tudok-e majd olyan tehetséges előadást rendezni, mint amilyen tehetségesnek tartom őt magát és ezt a da-

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

rabját. Vele dolgozom, amióta csak felnőttszínházban rendezek, és olyanná vált számomra, mint egy pohár víz, amikor szomjas az ember. Ő a kontrollom, az inspirátorom, a beépített emberem, ő az, akit utálhatok munka közben, és ez olyan jó. Nem nagyon hiszek ebben a foglalkozásban, hogy dramaturg. Nem az a fontos, hogy a szöveget példányállapotba hozzuk, hanem az, hogy az előkészítő munkában egy ilyen színvonalon gondolkodó emberrel tudom megosztani a gondolataimat, a kételyeimet. Ez nagy ajándék.

- Mennyire vonzó az a Bárkában, hogy a saját generációd tagjaival közösen fogsz színházat csinálni?

– Egyrészt jó, hogy keresik a generációjukkal a kapcsolatot, másrészt viszont túlzónak is tartom, mert én nem nagyon hiszek ebben a generációs mellveregetésben. Közösen tudok gondolkodni emberekkel, de az életkortól teljesen függetlenül. Nem tartom generációs kérdésnek a kapcsolatteremtést. Nem érzem magam egy generációba tartozónak senkivel. Egy ember vagyok: nézek a tükörbe, és nem látok a hátam mögött másik negyvenet.

– Nem háborítja fel a szakmabelieket ez a kívülállás?

– Figyelj, muszáj erre mondanom valamit. Botrányosan rosszul érzem magam a színházi szakmai közegben, mert botrányosan álságosnak, hatalomkijelölőnek és erkölcstelennek látom, és ez valóban teljesen független attól, ami az Új Színház körül történt. Nem beszélnek tisztán az emberek, és nem mondanak igazat egymásnak. Nem nézik egymás előadásait, vagy ha nézik, akkor gyűlölik őket, és nagyon örülnek egymás kudarcainak. Ennek talán az a gyökere, hogy a színházi szakma egyáltalán nem tudja saját magát szakmaként definiálni. Ez egy olajos, maszatos, önmegvalósító, furcsa közeg, de az, hogy mi a színházcsinálás, és ennek melyek a szakmai kritériumai, melyek azok az elengedhetetlen, minimális ismérvek, amelyek a színházat színházzá teszik, azt nem nagyon tudjuk.

– A színházon kívüli közeg nem ugyanilyen maszatos?

– Évről évre rosszabb a közérzetem, és nemcsak a színházi közegben érzem rosszul magamat, hanem a közértben is. Az nem lehet, hogy az ember reggel féljen tíz deka párizsit kérni, mert ideges a néni, hogy miért csak tíz dekát kérek. Hát azért, mert éppen nincs pénzem, csókolom, de még mindig több pénzem van, mint azoknak, akik öt deka párizsiért állnak sorba. Szerintem egész egyszerűen alpári országban élünk, ahol ki se látszunk a politikai játszmákból, s ahol ostoba emberek ülnek a döntéshozatali fórumokon, és ahol nagyon sok ügyes ember megtalálja a maga érvényesülési lehetőségeit. Én erre nem vagyok alkalmas, és nem is szeretnék ilyenné válni.

– Ha ezt az előadásaidra visszafordítom: a Koldusopera *is éppen erről szól. A pénz mindenhatóságáról, a kapcsolatok kiürüléséről...*

- Hát igen, és hogy van egy ember ebben a történetben, aki nem találja a helyét ebben a világban. Őt hívják úgy, hogy Bicska Maxi, az én előadásomban - illetve Vas István fordításában - Penge Mackie. Alig szól, a saját esküvőjén is rosszul érzi magát, ahonnan lehet, menekül. Mészáros Tamás azt írta a kritikájában, hogy nem vettem észre azt az alapvető dramaturgiai mozgatóerőt, amelyet Bicska Maxi személye jelent, hiszen ő viszi előre az eseményeket. Megint csak ámulva álltam egy felkészült és általam nagyra becsült kritikus írása előtt, hiszen Mackie nem-hogy nem mozdít előre semmit, hanem éppen ellenkezőleg: mindent hátráltat azért, hogy eljusson addig a helyig, amelyet úgy hívnak, hogy végítélet. Egyetlen mozgatóerő van a történet-ben: Peachum, aki meg tudja lovagolni ezt a hely-etet, és akit motivál az, hogy tönkretegye és eltegye láb alól azt az embert, aki zavarja az érdekköreit. Egyébként Brechttel sok dolgunk lenne még, talán a legmegkövültebb elvárások őt övezik.

– Nem csak az új színházi történések miatt aktuális ma Magyarországon a Koldusopera...

– A legeslegjobban azt szeretném, ha nem kellene ebben az országban élnem. Ezt évekkel ezelőtt nem gondoltam volna magamról, mert mindig úgy éreztem, hogy nekem itt van minden gyökerem, és itt kell élnem. Most jó lenne nem ide tartozni. De nem lehet nem ide tartozni, mert csak magyar nyelven akarok színházat csinálni. A kulturális gyökereim mindenképpen itt vannak, hazugság lenne azt mondani, hogy európaiak, internacionálisak, mert nem így van. Ez most nagyon nagy ellentmondás az életemben. Az sem biztos, hogy színházat kellene csinálnom. De nehogy azt hidd, hogy reggeltől estig ezen vekengek.

– Mert optimista vagy...

– Egy biztos: megvan bennem a képesség arra, hogy lezárjam magam körül mindazt, ami zavar. A silányság például nagyon zavar, az ízlételenség még jobban zavar. A számomra fontos alapértékek egyáltalán nem változnak bennem. Rettenetesen fontos, hogy pontosan tudjam magamban, mélyen, hogy melyek a támasztékaim. Alapérték a tolerancia. Nem bírok elviselni semmiféle megkülönböztetést. Hiszek a szeretet erejében, abban, hogy van szeretetenergia. Az önismeret nagyon fontos. A színházcsinálásban is. Es azt is fontos tudni róla, hogy állandóan változik. Nem tudtam ezelőtt tíz évvel, hogy milyen lesz majd harmincnégy évesnek lenni, és most sem tudom, hogy milyen lesz majd ötvennek. Nincs befejezett önismeret, mert a történések nagyon meghatározzák a személyiségünket. Es mégis kellenek a belső bizonyosságok, a megnyugvások az ember életében. Ezeket keresni kell. Élni, az munka. Hogy mit értünk meg magunkból, hogy egy nap mit rontunk el, ötszáz dolgot, hogy ebből másnapra mi jut eszünkbe, és mit sikerül mégis megoldanunk, az iszonyú munka. Dolgozás. Szerintem mindenki dolgozik, a munkanélküli is dolgozik. Ezért nem érdekes az út meg a karrier. Es mégsem lehet csak zaklatódni. Gyönyörűek azok a kis homokpartok, ahol egy pillanatra kitisztulnak a dolgok, és átfut az emberen, hogy most ért valamit. Es amikor egészen tisztán megjelenik előttünk egy nagyobb gondolat, nagyon picinek érezzük magunkat. Az ilyen pillanatok segítenek a túlélésben.

Az interjú 1998. július 16-án készült.

JÁKFALVI MAGDOLNA

HALLÓ! VAN ITT VALAKI?

NOVÁK ESZTER RENDEZÉSEIRŐL

Kezdjük egy képpel. Három cigaretta parázslik a sötétben, a leeresztett vasfüggöny előtt. A nyitány, a *Cápadal* már elhangzott, tehát tudnunk kéne, hol vagyunk. A cigarettákat elszívják (szép hosszú snitt), majd ezek a sötét és füstös alakok nekilátnak feltolni a vasfüggönyt, amely közben valamiféle fémredőnnyé változott. Mindannyian arccal a nézőtér felé állnak, kezük a fejük felett, tartják a vasat. „Halló! Van itt valaki?"

A színházi (meg)nyitottság fenti önreflektív képi mozzanata, mondjuk, a színpadi kommunikáció paneljeit világítja meg. Olyan kukucskáló színházba érkeztünk, ahol nemhogy átlátszó a negyedik fal, de a színészek maguk emelik fel előttünk, hogy az előadás során folyamatosan éreztessék a maguk és a néző szerepének működését. Ha már ez a színház építészeti adottságaiból fakadóan voyeurségre kényszerít, az önreflektivitás legalább tudatosítja az ilyen nézői szerep enyhe morális tisztátalanságát, s így felfedi, hogy a leskelődésből fakadó bűntudatot csak kritikai laudációkban lehet levezekelni. Mondjuk ki: a befogadói hagyomány azt tartja rossz színháznak, ahol nincs mit meglesni, ahol nem történik semmi.

Novák Eszter színházában a néző nem leselkedik, hanem lát, s így rendezéseitől a kritikafolyamatosan provokált helyzetben érzi magát. A bőséges sajtóanyag ennek megfelelően erőteljesen polarizált. A visszatérő premisszák: a rendezőnő fiatalsága és a mestere nyújtotta biztos alkotói közeg. Legtöbben e kettősségre vezetik vissza értelmezésüket, amely a *merészséget* jelöli meg elsődleges értékteremtő kategóriaként.[1] Novák Eszter hat rendezése az Új Szín-házban következetes és már méretes korpusz, melyen követni lehet egyrészt a jelen színházi közegé-nek jelképzési technikáit, másrészt a művekben rejlő - számunkra most fontosabbnak tűnő s ezért az elemzés gerincét képező - *értelmezési provokációt,* amely rendre a színpadi rendezői szerzőség, az újra-nézés és a női olvasat definícióira kérdez rá.

A szerzőségről és a textuális függőségről

Novák Eszter rettegett darabátíró hírében áll, pedig nem tesz mást, csak következetesen él a színházi szakma mesterségbeli előjogaival. Radikálisan fogalmazva: a teátrális megnyilvánulás verbalitása a látványdramaturgia függő része, és nem fordítva. Ha egy kritikus vagy néző egy előadason számon kéri az eredeti szerző szövegének vagy „szellemének" követését-s ezt tenni természetesen minden joga megvan -, akkor tisztában kell lennie azzal, hogy az előadástól elvitatja az autonóm műalkotás státusát. Természetesen vannak előadások, amelyek egyáltalán nem is céloznak semmiféle autonómiát, megmaradnak a (jó esetben) korrekt illusztrálásnál. A Novák Eszter által rendezőként jegyzett előadások azonban nem ilyenek. Ha pedig a színházi előadásnak mint művészi megnyilvánulási formának megadjuk az esztétikai autonómia ezen lehetőségét, akkor az így létrejövő műalkotáshoz tartozó szerző-funkciót a rendezőnek kell tulajdonítanunk. A szöveg (amely éppenséggel klasszikus dráma is lehet) éppúgy a létrejövő komplex mű alkotóelemévé válik, mint, mondjuk, a színházi tér kialakítása vagy a színészi játék; s a szöveghez fűződő eredeti szerzői autoritásnak nincs sokkal nagyobb szerepe, minta téralakítás lehetőségeit meghatározó színházépület architektúrájának vagy épp a társulat összetételének.

A fent jelzett nézői-kritikusi magatartás általában olyan előfeltevésekből indul ki, hogy az adott klasszikussal a színrevitel során bizonyos dolgokat meg szabad tenni, más dolgokat azonban nem. Az ilyen ítéletek általában egy hagyományra, egy konszenzusra vezetik vissza legitimitásukat, s az előadást kizárólag az előzetesen ismert, klasszikus műhöz (pontosabban arról kialakított képzetükhöz) képest hajlandók értékelni. Természetesen ez az ítélet is rendelkezik valamelyes érvényességgel; körülbelül annyival, mintha a képzőművészeti alkotások értékelésénél arra a szempontra szorítkoznánk, hogy az adott mű hasonlít-e s milyen mértékben ábrázolt tárgyához.

A klasszikussá válás mozzanata sajátos paradoxont tartalmaz.[2] Mint a kanonizálódás szélsőséges változata, természetesen együtt jár az értelmezés sémáinak bizonyos rögzülésével. Ugyanakkor ahhoz, hogy kivívja a klasszikussá váláshoz szükséges tekintélyt, a műnek elég hosszú ideig az élő hagyományban kell maradnia, s ezt a változó befogadói elvárások közepette nem érheti el másképp, mint nagyfokú nyitottsággal. A nyitottság az olvasás során képzelőtevékenységünk aktivizálására ösztönző, kitöltendő üres helyek bőségét jelenti,[3] míg a klasszikussá válás az üres helyek kitöltésének sematizálásával, az értelmezési lehetőségek behatárolásával jár, noha a klasszikus „alvó potenciálként" továbbra is tartalmazza az igazi újrafelfedezés esélyét. Ez a folyamat akár tévhitek közhelyesüléséig is elvezethet: aki jól megtanulja, mit illik gondolni egy klasszikusról, az elég nehezen veszi észre, amikor Bánk bán másodjára is elhajtja a körülötte sertepertélő Tiborcot, mert éppen Melindát tenné helyre az ország ügyei helyett.

Ilyenformán a kellően szocializált néző-kritikus azt várja a klasszikus mű színrevitelétől, hogy „értelmezzen"; azaz - az érvényben lévő sémák között válogatva - kitöltse az üres helyeket; tehát csökkentse vagy küszöbölje ki a nyitottságot; végezze el *helyette a* képzelőtevékenység munkáját. Nyerjen ki és mutasson fel *egyetlen* jelentést a lehetséges végtelen számú közül, s szorítsa homályba a többit. Hozza meg a néző *helyett a* döntést, hogy Hamlet őrülete mennyiben igazi és mennyiben mímelt, s hogy anyja mennyire bűnös gyilkosságban és mennyire paráznaságban. Ennek az elvárásnak - a jelen elméleti konstrukció keretein belül - kétféleképpen lehet *nem* megfelelni. Az üres helyek radikálisan újszerű kitöltésével egyfelől, s másfelől olyan rendezéssel, amely nem az üres helyek kitöltésében, hanem fenntartásukban vagy saját, autonóm üres helyeinek létrehozásában érdekelt. Azt mondhatnánk (kicsit aforizmatikusan), az első avantgárd program, a második posztmodernnek nevezhető, s ez Novák Eszter esete.

Novák Eszter szövegstruktúrát is átalakító dramaturgiai fogásai[4] alapjában kétfélék, és közös törekvésük - jelenleg - az előadás nyitottságának növelésére irányul[5]. Az egyik eljárása szöveg ritmusát módosítja. A klasszikus írás ritmusa a monológok és a dialógusok koronként változó arányaiból épül fel. Novák Eszter, ha gyorsítani akar, a monológokból dialógusokat vág, mint az *Üdlak* hármas úti jelenetében, ahol a Kalmár, a Fejedelem, a Tudós egymásra következő, külön, hosszú szavalatából mozgalmas, verekedős kép alakul ki, még inkább kiemelve Csongor álomkóros tehetetlenségét. Ugyanilyen ritmusgyorsítással[6] jár a *Koldusopera* kezdőjelenet-cseréje, mikor is a koldusruhatár felleltározása helyett az istállóbeli esküvő nyitja a darabot, s a megváltoztatott dramaturgiai helyzet óha-

1 A Novák Eszter rendezéseit meghatározó stílusjegyeket a kritika egyértelműen felismerhetőnek és megkülönböztethetőnek ítéli, megnevezésére azonban metaforikus szerkezeteket használ. Így beszél személyességről (Perényi Balázs, *Ellenfény,* 1998/3.); másságról (Sándor L. István, *Színház,* 1998/5.) stb.

2 Vö. P. Pavis: Az elméletről..., *Theatron,* 1998. *ősz. 53-65.*

3 A terminológiát Iser nyomán használom. I. W. Iser: *The Act of Reading, The Theory of Aesthetic Response.* J. Hopkins Univ. Press, Baltimore & London, 1978. 180-203. (Részletei magyarul: W. I.: Az olvasás aktusa. In: *Testes könyv.* Szeged, 1996. 241-265. Ford.: Hárs Endre.)

4 A színháztörténés jelenbéli rákfenéje, hogy az alkotói copyright az egyszerűség kedvéért a rendezőt illeti. Még ha a társulat egésze vagy a dramaturg személye megjelenik is a plakátokon, a mediális rövidítések a rendezőt teszik jelölőnek. Bármennyire aktív alkotó szerepet vállal a dramaturg Kárpáti Péter, az elemzés szempontjából irreleváns marad. Bármennyire sajátosan inspiráló is kettőjük közös munkája, s bármekkora ebben a folyamatban az író Kárpáti dramaturgiai tevékenysége, s azt bármilyen nagyra értékeljük is, a létrejött előadás kizárólagos copyrightja Novák Esztert illeti meg. Szokásjog, hagyomány ez is.

5 A kortárs reprezentáció nyitottságáról Kékesi Kun Árpád publikált tanulmányt a *Szinház* 1997/7. számában.

6 Lásd: Nánay István: Holdvilágos Üdlak. *Szinház* 1994/12. *25.*

Csomós Mari (Mirigy), Horváth Virgil (Csongor) és Szalay Mariann (Tünde) (Korniss Péter felvétele)

tatlanul a spontán emberi - és nem a mesterséges társadalmi - viszonyok közegét emeli ki.

A klasszikus monológok a ritmuslassításon kívül a drámai beszéd fiktív irányultságán is változtattak, hiszen többé-kevésbé direkt formában a befogadó nézőhöz szóltak ki a szövegből. A szöveg szerzője egyszerűsítette a színpadi kommunikációt: nem Phaedra beszél Hippolütoszhoz, vagyis egyik színész a másikhoz, hanem Phaedra beszél magában, s az ilyen csonka kommunikációs formák a színházi gyakorlatban a néző - ez esetben jelöletlen, tehát indirekt - megszólítását eredményezik. Novák Eszter a megszüntetett ritmusképző monológok tagoló, lassító szerepét a betétdalokra ruházza át. Ezért énekli Mirigy (Csomós Mari) Eisemann *Holdvilágos éjszakán-ját* Vörösmarty közepette, vagy Ledér (Tóth Ildikó) a pesti kuplét. Ezért (is) keringőzik a *Tréfában* Mollfels Liddyvel, ezért énekelteti meg az Iskolamester - „Szép jó reggelt kívánok az osztálynak" - néző-osztályát. Brecht-Gay dramaturgiája pedig eleve erre épül.

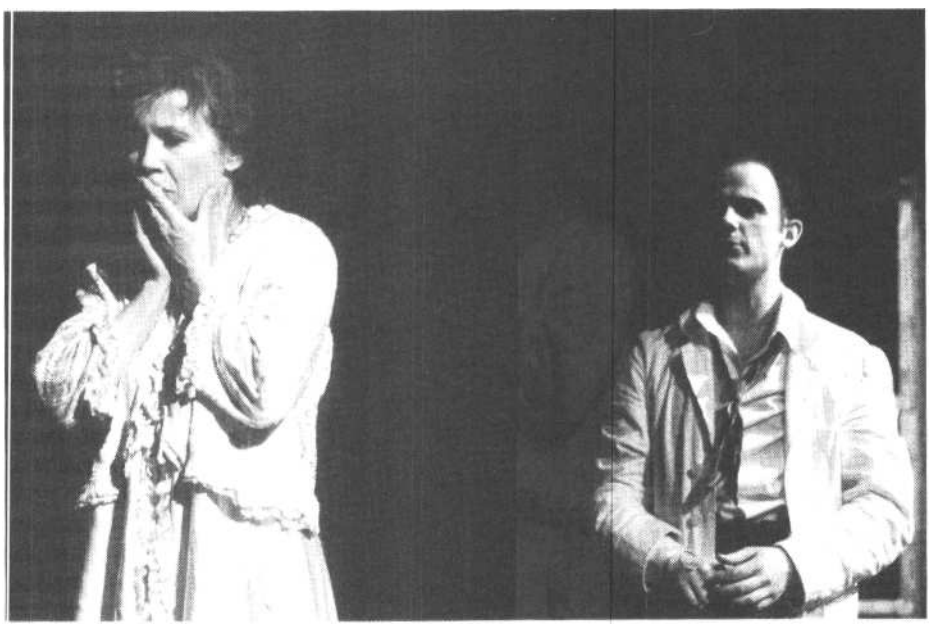
A jelenetátszabdalások a megváltozott ritmus előhívta jelentésmódosuláson kívül a megértés lehetőségeit is változtatják. A klasszikusok újrajátszásában persze folyamatosan jelen van a szöveghez kötődő játékhagyomány, akkor is, ha a rendező mindentől független interpretációval közelítene: a befogadói szokás mára színház kapujában konvencióiba burkolódzik. Vegyük csak a Szép Ernő-olvasatokat. A Patikában Balogh Kálmán fantasztikus látomása a köréje sereglett nőkről a darab lezárásához vezet: Ladányban elérhetetlen a keresett boldogság, Kálmán továbbra is elvágyódik képeslaphölgyek és korzólányok után. Novák Eszternél ez a jelenet álommá változik, és előbbre, a második felvonásba kerül. Ebből az álomból riasztja fel Kálmánt a fájós fogú Patikusné jajgatása, s így nemcsak az asszony lerohanása kap remek motivációt (Kálmán számára a *valódi* nő felbukkanása mintegy az *álom* folytatását jelenti), de a darab végére nyitott jelenet, a szépséges Katibogár-kettős kerül.

Nováknak van még ilyen lényegi beírás-átszabdalása, többek közt a *Koldusopera* akasztás előtti jelenete, melyet egy áramszünettel az elviselhetőség határáig lelassít. Nem szólhatnak a Westminster harangjai, a fényszórók kicsapták a biztosítékot, így Macheath életének utolsó órájában gyakorlatilag megáll az idő, legalábbis az idő jelzése. Novák Eszter beírása (Brechttel szemben) időt ad Macnek, hogy várja a halált, rettegjen, reméljen, s hogy elszámolván életével, s ugyanakkor időt ad a színházolvasó-rak, hogy a látottakkal párhuzamosan lefuttassa a Brecht-hagyomány kanonikus megoldásait - s ha ilyen nem lenne, saját klasszikus drámatörténeti tapasztalatát -, s felismerje: más történik.

A dramaturgiai struktúra átalakításának másik jelentős - ismét nem állítom, hogy új - metódusa a szerepek és a hozzájuk tartozó szövegek megkeverése. Novák Eszter az azonosság primer bizonyosságát veszi el tőlünk, amikor az Űdlakban Mirigy utasítására Kurrah Balga alakját veszi fel, hogy félrevezesse Csongort. Kurrah-Balgát Schlanger András, az eredeti Balga játssza, Kurrah sapkájával jelezve átalakulását, azaz éppen a fordítottja történik annak, mint amit a bevett színházi hagyományok alapján várnánk. Ugyanebben a darabban Mirigy mondja el az Éj monológját (a kevés meghagyott monológ egyikét), ekként teljesítve be az előadásban eddig is elfoglalt irányító-vezető szerepét. S mivel a monológ kintről-fentről bejátszott magnófelvételről indul, s csak később csatlakozik hozzá Csomós Mari saját élő hangján a színpadon, a kép metonimikusan az Éj s ezáltal Mirigy mindenekfeletti uralmát mutatja.

A szerepkeveredések technikája a Grabbe-darab előadás-átiratában tobzódik igazán: ugyanaz a színész (Magyar Attila) kapja az Ördög és Mollfels figuráját, és így a fregoliszerep-asszociációk a darabban egyébként is mélyen meglévő iróniát gazda-

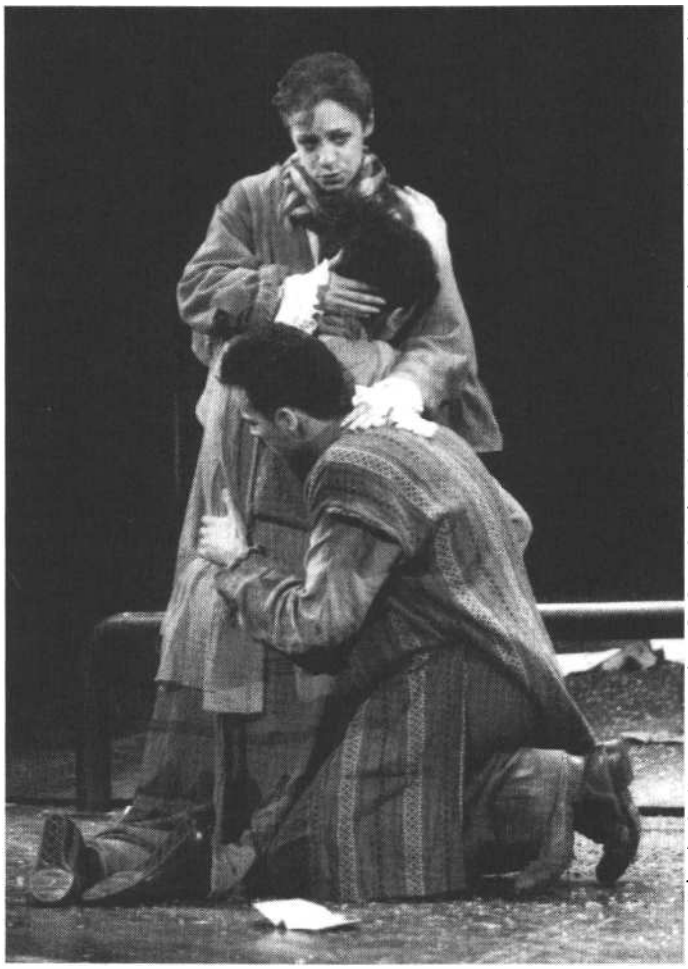
Takács Katalin (Patikusné) és Magyar Attila (Balogh Kálmán) a Patikában (Koncz Zsuzsa felvétele)



gítják. Azonos testet ölt (Fazekas Istvánét) Tobias, Wernthal gróf, a Kovács, egy szolga a kastélyban és az egyik természettudós. A huszonegy szerep nyolc színészre jut. Egy színészé (Horváth Csaba) Mordax grófja és Gottliebchen szerepe, ez utóbbit viszont megosztja az előadás idegenvezetőjével (Nagy Mari). Ez a páros szerep kiemelkedően megoldott dramaturgiai munka, azonkívül számunkra remek példát szolgáltat arra, mennyire könnyű megbolygatni a szerzőség autonómiájának hipotetikus egységét. A rendező-szerző megmutatott értelmezési folyamata az előadás előtti társulati döntéskényszerek függvénye.

Gottliebchen figurája kezdetben Horváth Csabáé. Ő öltözik rövidnadrágba, ő fogja apja kezét, vagyis a színészek saját kommunikációs rendszerükben őt tekintik a tanulni vágyó parasztfiúnak. Amikor a nézőkísérő - aki Nagy Mariként, Nagy Mari nevű hostesst játszva sokaknak bemutatkozik az este kezdetén, s mivel a nézőket kíséri, inkább a nézők, minta színészek oldalán áll - hirtelen Gottliebchenként bekerül az előadásba, a játékosok közegében azonnal Gottliebchenként működik. Ettől a szereptől csak a szín-padi személy halála árán szabadulhat. Novák Eszternek sikerül megfogalmaznia a szerep Pirandello ihlette autonómiáját: a szerep azé, aki felveszi. A szöveg autonómiájának felszámolása a rögzített játékstílusok és a megírt szerepek (egy szerep - egy színész) autonómiájának felszámolását hozza magával.[7]

Novák Eszter fenti megoldásaiban a színpadi alakok színészcseréi a kényelmes azonosítási technikákat s ezáltal a befogadási szokások mechanizmusait és automatizmusait ássák alá. Mindkét, tehát a ritmust és az azonosulást érintő rendező-szerzői beavatkozás is úgy teszi zárójelbe a textus történeti értelmezéseit, hogy folyamatosan épít ismeretükre. Vörösmartyról alkotott tudás nélkül az *Üdlak* tündérmesék iránti vágya emészthetetlen lenne. Ha nem ismert Brecht Tartuffe-koreográfiás *Koldus*-opera-befejezése, attól még magával ragadó hatást érhet el az akasztási jelenet erős képisége. De mivel a brechti cinkos Moliére-kacsintást Novák Eszter visszautasítja, nála hiába jön fanfárokkal a király(nő) (lovas)futárja, Mac szövege a „Megmenekültem, megmenekültem! Ó, hisz tudtam én: sose félj vad vésztől, segítség jön az égből"[8] helyett egyszerű „nem" lesz. Ot akasztott hulla lóg a zsinórpadlásról,



Jelenet a kecskeméti Ahogy tetszik-ből (Vajda Péter felvétele)

s az egyik, Penge Mackie (Cserhalmi György) elénekli az ide helyezett *Második koldus finálét.* Erős rendező-szerzői megoldás még egyet csavarni az idézéslánc jelentésén: a XVII. századi moliére-i zárlat, a királyi hatalom képében jelentkező *deus ex machina* mára klasszikus komédia szabályai szerint is lehetetlen dramaturgiai helyzetbe ágyazódott. Számos rendezés játszatta el a moliére-i szöveg másik (?), eredeti (?) értelmezését nem verbális eszközökkel, mikor is a hatalommal összefonódott Tartuffe az érkező katonákkal Orgont viteti el. Brecht történetmondó epikus technikája távolságtartóan beidézte a cour royale-t, de ebben a rendezésben Novák Eszter mindezt brutálisan és egyszerűen megszüntette. Jöhet a királynő amnesztiája, Mac lógni akar a kötélen.

A bármiféle kirekesztő és hierarchikus autoritást elvető, előítélet nélküli, megértő és elfogadó attitűd a színpadon megszólaló szöveg sajátos nyelvi rétegződésében is markánsan jelen van. Novák Eszter szerző-rendezőként általában megtartja a szöveg stiláris közegét; hangsúlyozottan érintetlenül hagyja Vörösmarty, García Lorca, Beaumarchais nyelvi bonyolultságát, archaikusságát. Mindazt, ami klasszikusként olvastatja őket. Nyilvánvalóan mély tiszteletet tanúsít a színpadi szerzők kanonikus nyelvi megoldásai iránt, ez is magyarázhatja, miként marad meg Vörösmarty „dám pemét"-je[9], de ebben a megőrzési aktusban jelen van az a szándék is, mely a kommunikáció öregedési folyamatát rögzíti: a szavak elvesztik értő befogadóikat. Novák ugyanakkor rendező-szerzőként egyrészt jelentősen átalakítja a szöveg szerkezetét, másrészt - s ez is a kortárs színház közösnek tekinthető munkamódszere - invenciózusan felhasználja, rögzíti a próbafolyamatok alatt létrejött verbális és gesztikus improvizációt. E helyzetgyakorlatok elementáris erejét őrzik a vicces vagy durva kiszólások, ekként káromkodja el magát Figaro, és kurvaéletezik a gróf. Több következménnyel jár, amikor a rendező-szerző egy jelenet megmozgatásakor ürességet (például motiválatlanságot, ritmuszavart) érzékel, s azt *üres* helynek tekintve kitölti, mintegy a dráma szerzője helyett, akár „ellenére". A *Figaro* házassága éjszakai jelenetsorainak kezdetén Cherubin a sötétben a Suzanne-nak nézett Grófné helyett a grófot csókolja meg, aki az apród helyett az éppen odaérő Figarót vágja pofon.

„Na mi van kispofám? Bezárt a puszibolt?"[10] - mordul fel a gróf.

Novák Eszter zsonglőrködik az értelmezés labdáival; bajban is van az a kritikus, aki az egyértelmű útmutatást, a rendező-szerző kibogozható olvasatát keresi. Novák megőrzi a szöveg értelmezői sokrétűségét, vagy - gyakrabban - ő maga teremt üres interpretációs színpadi helyzeteket, s e beírások kiemelten mesterséges jellege tovább tágítja a befogadás lehetőségeit. Nézzük Beaumarchais-t. A szerző grófja a szokásos másodvonalbeli, halovány karakterjegyekkel megrajzolt figura: a féltékeny szoknyapecér unalomig ismert típusa. Novák Eszter egyetlen szó betoldásával ostoba, fallokrata hólyagot csinál belőle. Ez a gróf *brutális, s* hogy a látványdramaturgia kellően felhívja rá a figyelmet, a Grófné és Suzanne először mostmutasdmeg-játékkal hozza e tényt Cherubin tudomására. Az előadás folyamán ettől kezdve elég csak a játék megfejtésének testjelét mutatni, s a be nem avatott gróf indulatának értel-

[7] Lásd E. D. Hirsch: A szerző védelmében. In: *A hermeneutika elmélete* II. Szeged, 1987. 407-430. [8] Vas István fordítása.

[9] Erről beszél Kárpáti Péter a *Magyar Nemzetben,* 1995. szeptember 21-én.

[10] A forrás itt Cserhalmi György közvetítésével Beremányi Géza.

mezése a félelem mellett a szánalom, a sajnálat, a kirekesztettség, a nevetségesség színeit is megjeleníti.

A fentihez hasonló dramaturgiai attitűd természetesen nem szokatlan a kortárs színházi gyakorlatban, a klasszikusok átírása, bizony, már begyakorlott technika lett. A Novák Eszter-rendezések szerzői értéke az önértéknek tekintett nóvum helyett abban rejlik, ahogy új módon emeli a hagyományba mind az ismert, mind a fellelt szerzői szövegeket; egy olyan hagyományba, amely rögzített tudás helyett a megismerés állandóan változó folyamatát részesíti előnyben. A Novák-bemutatók kritikai reflexiói eljutnak az ilyen rendező-szerzői elkülönbözés felismeréséig, és javasolják az előadott művek címének megváltoztatását,[11] *Csongor és Tünde* helyett legyen *Üdlak, Figaro házassága* helyett *Egy őrült nap,* vagyis főcímek helyett szerepeljenek az alcímek. Az érvelések szerint ezt még elviselné a befogadói közeg, pedig a hiteles jelölés a darab címét tartaná meg, s az átdolgozásra utalva *társ-szerzőket* tüntetne fel.[12]

Lázár Katalin (Cselédasszony) és Tóth Ildikó (Menyasszony) a Vérnászban

Az újranézésről

Amennyiben a rendező szerzővé válik, szövegalakítási gyakorlata számos, színházban még alig körvonalazott jelenséget hoz magával. A színházelméleti hagyomány szerint a színházi olvasatban rejlő esztétikai élmény csakis az első, vagyis az egyetlen olvasat alkalmából jöhet létre. A klasszikus dramaturgiák évszázadok óta az összefüggések azonnali megvilágítását szorgalmazzák, legyen szó akár az arisztotelészi hármas egység egyszerű cselekményéről vagy arról a pisztolyról, amely már az első felvonásban felbukkan, hogy az utolsóban végre elsülhessen. A dramaturgiák éppen az első és egyetlen befogadásra építve írták elő a szoros logikai kapcsolódásokat, a kauzális logika merev időrendjének megőrzését. Az azonnali könnyebb megértés érdekében a darabok történeti idejének linearitása a befogadás előrehaladó idejét imitálta, akkor is, amikor a szöveg múltjában lejátszódott esemény volt a szituációváltás mozgatója. A klasszikus „utánzás" és a romantikus „kifejezés"[13] a realista színház „megmutatás"-eszméjébe torkollott, s az Artaud utáni értelmező rendezői munkák ettől a bizonyosságtól eltávolodva a játék többértelmű lehetőségét keresték, egyebek mellett az időkoordináták összekuszálásában. Novák Eszter olyan színpadi építkezéssel kísérletezik, amely éppen a tényleges játékidő, a darab történeti ideje és a befogadás mitikus ideje[14] közti viszonyra kérdez rá, s így a néző részéről a színházi újraolvasás stratégiáját igényli.

Az újraolvasás színházi megfelelője az újranézés. Irodalmi szöveg esetén a hermeneutikai tapasztalat tárgya (az „esztétikai tárgy") változik ugyan az újraolvasások során (minthogy maga a tapasztaló szubjektum változik), de az irodalmi szöveg fizikai értelemben mégiscsak változatlan marad.[15] A színházi újranézés tárgya azonban az alkotó tényezők esetlegességéből kifolyólag fizikai megjelenésében is estéről estére változik, s ez kérdésessé is tenné e kategória mechanikus alkalmazását. A verbális és vizuális dramaturgia zsúfoltsága, a gazdag intertextuális és *intergesztuális* háló, a színházi élmény realitásképének ironikus idézőjelbe helyezése, a néző-befogadó-olvasó naiv gondolati passzivitásának megszüntetése mindig igényli a többszörös újranézést.

Az olvasás, így a színházolvasás is időbeli folyamat.[16] A nézés ideje speciális idő, hiszen hosszúsága és tagolása diktatórikus; az előadást nem lehet felfüggeszteni, benne önkényesen előre- vagy visszaugrani, egy-egy részletnek más forrásban utánanézni, mint könyvolvasáskor. A szövegben adott az újraolvasás lehetősége, de „tisztán orális-aurális szituációban"[17] mi segít a visszalapozásban? És ha már rászántuk magunkat az elkerülhetetlen újraolvasásra, mi segíthet a tájékozódásban, amikor az újranézés fázisai között hetek telnek el?

Novák Eszter mise en scéne-jeiben az újranézést emlékeztetők[18] segítik. Ezek olyan elemek (tárgyak és szövegbetétek), melyek az előadás vagy csak képi, vagy csak verbális szintjéhez tartoznak, tehát a darabbeli kohézió szempontjából (amennyiben van ilyen egyáltalán) létezésük indokolatlannak, szervetlennek, a Mukařovsky-féle értelemben *szándékolatlannak,*[19] következésképp zavarónak tűnik. Ez a disszonáns érzés persze nem ingathatja meg a kialakult kohéziót, nem viheti félre az előadás

11 Nánay István: Holdvilágos Üdlak. *Színház,* 1994/12. 24-27.; Molnár Gál Péter: Beaumarchais-csasztuska. *Népszabadság,* 1997. február 10.; Györffy Miklós: Egy őrült nap. *Magyar Nemzet,* 1997. február 18.

12 Brechten nem kérjük számon sem Gayt, sem Villont, hiszen „amikor egy vezető német kritikus plágiumról beszélt, Brecht hűvösen megjegyezte: az irodalomban éppúgy nem ismeri el a magántulajdont, minta gazdaságban" - idézi Arthur Koestler: A *láthatatlan írás.* Osiris, 1997. 43. Miért kérnénk mi számon bárkin is Brechtet? Bár 1998-ban furcsa fintorként Brecht kiadója éppen ezt teszi: posztumusz kéri számon Brechtet Heiner Mülleren a *Germania 3-Gespenster am toten Mann* szövegében előforduló jelöletlen idézetért.

13 Wimsatt-Beardley: Az intencionalitás téveszméje. I n: A *modern irodalomtudomány kialakulása*-szöveggyűjtemény. Osiris, 1998. 369.

Anne Ubersfeld: *Lire le Théâtre.* Ed. Sociales, 1980. 187-197.

15 Az alapvitáról lásd E. D. Hirsch: A Szerző védelmében. In: *A hermeneutika elmélete IV.* Szeged, 1987. 407-430. (Ford. Kiss Anikó.); H. R. Jauss: A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. In: H.R.J.: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika.* Osiris, 1997. 320-372. (Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán)

16 Matei Calinescu: Olvasás és újraolvasás: A megértés térbeli és időbeli modelljei. *Literatura,* 1991/1. 2-3. Ford. Kappanyos A.)

M. Calinescu. 2.

18 A barthes-i terminológiát használva a *studium* szövetéből ezek punctumként emelkednek ki.

19 Jan Mukařovsky: Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben. In: Bojtár E. (szerk): *Struktúra, jelentés, érték.* Akadémiai, 1988. 158-185.

egészét. Ilyen emlékeztetőnek tűnik nekem például az Üdlakban az a műbőr táska, melyet az ördögfiak rókaként, Mirigy lánya Ledérként hajszolnak. Ilyen a Vérnászban az Anya állandóan színen lévő széke. Ilyen a *Figaro* díszletében az előtérben guruló kerekes létra. Ilyen a már idézett játéka gróf „brutális" jelzőjével. Ilyen a *Tréfában* Marika egész szerepe vagy Mollfels padlizsán vízipisztolya.[20] Ilyenek az anakronisztikus fényképezőgépek *(Figaro, Koldusopera, Vérnász, Tréfa),*[21] a biciklik *(Vérnász, Koldusopera).*

A klasszikus dramaturgiában a Novák-féle színpadi emlékeztetők ősei a szöveg szintjén alkalmazott retorikai emlékeztető alakzatok volnának - ha nagyon nyomoznánk utánuk. A görög tragédiák állandó jelzői, a reneszánsz komédiák elcserélhető és elcserélendő tárgyai, a polgári színjátékban a nyelvi stílusfordulatok sajátosságai - ezt Cocteau *A rettenetes* gyerekekben a „hihetetlen" szóval már ki is gúnyolta. Nováknál az emlékeztetők azonban mindig a köznapitól eltérő megjelenést vagy használatot implikálnak.

De mire is emlékeztetnek ezek a relikviák? Egyrészt az idő tagolására (hiszen a szövegben rejlő, az előadásétól eltérő hagyományos jelenetváltások már ritkán segítenek a temporális tájékozódásban), mondhatjuk, egyfajta könyvjelzők vagy lapszámok a vizuális memória számára. Másrészt egylövetű fegyverek,[22] hiszen a relikviák furcsasága legtöbbször bizarr helyzetükben, alakjukban rejlik, és a visszafordíthatatlan olvasási-nézési idő hagyományára számítva biztos, hogy meglepetést csak az első olvasatban keltenek, így a második és n-edik olvasatban észrevétlenül strukturálják a figyelmet, miközben átterelik a nézett szöveg többi elemére. Mondjuk, a mélyebb értelemre.

A Tréfa kínálja legprovokatívabban az újranézésben rejlő esztétikai norma-képződést.[23] Az emlékeztető-tagoló elemek itt legnyilvánvalóbban vizualizált szóvicc formájában jelennek meg. Novák Eszter a színházijel-képzés folyamatában él azzal a lehetőséggel, hogy - színházban szokatlan, de kabarében hétköznapi - metanyelvi gesztusokkal rámutathat a jel és jelölője közötti önkényes viszonyra, s a konnotáció hagyományával ellentétben a szóalakok „szó szerinti" jelentését[24] játszhatja ki. Ezért rángatja le az Ördög egy karosszék piros huzatját fázós „Nem bírom a huzatot!" felkiáltással, ezért dobál Mollfels perzsaszőnyegeket Liddy támadóira szőnyegbombázás gyanánt. (Ugyanez a Figaróban *a* repülő só[25] esete.) Az azonnali fergeteges komikus hatáson kívül[26] ezek az emlékeztetők a nyelvbe rögzültség határait tágítják a színházban, ahol nemcsak a színészi testbeszéd, intonáció és hangszín változtathat a szöveg primer jelentésén, hanem a kiejtett szavak tárgyi megfeleltetése is elveszti bizonyosságát. Az az olvasat, amely nem talál fogódzót megszokott metódusai mentén, ahol a repülősó hangsor nem ájulás elleni erős illat képzetét hívja elő, ott az „olvasói szokásrendszer"[27] megkonstruálja a sorok közötti jelentést, vagyis megint csak a mélyebb értelmet, legalábbis a mélyebb értelem szintaktikai helyét.[28]

Novák Eszter szolgáltatja a hazai kortárs színháztörténés leglátványosabb példáját a színházi „olvasói szokásrendszer" működésének erejére. A hagyományos, uralkodó színházi olvasattípus az utóbbi nagyrealista évtizedekben a sorok közötti búvárkodást alkalmazza kizárólagos befogadási technikaként, értelmezését csak direkt utalások rendszerében tudja működtetni,[29] s amennyiben ilyenek nincsenek, kitalál magának. *A Koldusopera* utolsó jelenete a kritikusi olvasatokban[30] a következő: a szereplők a nézők felé fordulnak, és *a capella* szemrehányva éneklik a has és a morál dalát. A sorok közötti üzenet egyértelmű, a társulat haragszik a direktorváltó városi politikusokra, és a színház jól megszokott eszközeivel most aztán kibeszél. A befogadói gyakorlat oly erősen várja ezt az olvasatot, hogy nem veszi észre, vagy nem vesz tudomást arról, hogy a „helyzet most nem olyan", és ez a jelenet ténylegesen másként fest: a főbb szereplők (Mac kivételével, aki lóg vagy csüng a kötélen, majd kisétál), Polly, Peachum a nézőtérnek *háttal* helyezkednek el, a koldus-, rabló-, kurva-kórus felé, *be*felé fordulnak. Az előadásról megjelent írások, kivé-tel nélkül, a tényleges helyett az *elvárt* beállást idézték fel, és azt is értelmezték, rendkívüli példát szolgáltatva arra, hogy a kritikus nemcsak „megöli" a szerzőt, de még a „szövegét" is átalakítja.[31] Az erős „olvasói szokásrendszer" a brechti finálé tablóját várta Weill dalával: „előbb a has jön, aztán a morál". Nem gondolva bele, hogy az eredeti brechti kontextusban ez nem más, mint „a lét határozza meg a tudatot" marxista maximájának belekiabálása a burzsoá pocakokba. Rendkívüli helyzet adódott hát Novák Eszter Koldusoperájának: akaratán kívül ráruházták az irányított kettős olvasat rég (1989 után) elveszett színházi lehetőségét.

Mindez persze könnyen megtörténhet, ha a színházi gyakorlat interpretációs üres helyekkel él. Az üres helyek gazdag tartománya is indokolhatja, hogy a *Tréfa* kultelőadás lett. A kult jelenség talán legismertebb példája a Rocky *Horror Picture Show* című, hozzánk évtizedes késéssel elérkezett film volt. A hívek hetente, csoportosan megnézték (azaz folyamatosan *újranézték),* könyv nélkül tudták és kórusban mondták a szövegét, ruházatukban a szereplők jelmezeit követték. A színházi kultelőadás meglehetősen ritka, éppen a színházi újranézés nehézségei miatt. Novák Eszter *Tréfája a* színházi előadás léthelyzetének peremén játszódik, de célja nem az, hogy fizikai értelemben bevonja a nézőket az előadásba, hanem hogy végre megfogalmazhassa a játék játszásának és nézésének egymásrautaltságát.

Az előadáshoz használt szövegalap a XIX. századi Grabbéé, őrületes stílusötvözete a Schiller-Lessing-féle klasszicista lánydrámáknak *(Emilia Galotti, Miller Lujza,* alias *Ármány és szerelem)* és a Kleist-féle romantikusan bonyolult dramaturgiák-nak. Grabbe munkájának elfogadásához kellett a XX. század - legalábbis Alfred Jarry, aki franciára fordította az első felvonást, s az *Übü* királyszerkesztéséhez sokat merített belőle -, hiszen a szöveg csak az újraolvasás egymást követő fázisaiban mutatja meg értékeit, és az újraolvasást elengedhetetlenül igény-lő, vagyis a befogadási szokásokat igazán provokáló

[20] A *Patika-* és a Vérnász-előadás megoldásai hagyományosabb kereteket jelöltek ki.

[21] A színpadon az előadás során készített fénykép mindig idézi az egyszeri színházi pillanat rögzítésének kísérletét. Erről is szólna R. Barthes: *Világoskamra.* Európa, 1985. (French Magda fordítása.) című elmélkedése.

[22] A tényleges fegyverekről is essen akkor szó: Novák Eszter ismételten használja a lövés figyelemfelkeltő és tagoló szerepét. A színházban eldördülő pisztoly biztosan felébreszti a nézőt és esetlegesen lankadó figyelmét, s emlékeztetőt helyez fontos megoldások elé. A Figaroban *a* repülősó, a Tréfában *a* kocsmajelenet.

[23] Az ún. közönségdarabok újranézése vagy a színészi teljesítménynek, vagy a fikció kínálta élménynek szól - olvasatváltozata nem érdemleges.

[24] Paul Ricoeur: Metafora és filozófiai diskurzus. In: Bacsó B. (szerk.): *Szöveg és interpretáció.* Cserépfalvi, é. n. 65-96.

[25] Apró általános nyelvészeti esszék ezek a viccek, felhívják a figyelmet a nyelvi jelek motiválatlanságára, a jelentés meglepően könnyű kisiklathatóságára, az egyértelmű, referenciális jelentésátadás lehetetlensé-

ére; minden értés félreértés. [6] A kritikák mindegyike v foglalkozik ezekkel a „csacsiságokkal" (Székely Gábor szóhasználata. *Ellenfény,* 1998. 2.), de dramaturgiai szerepüket nem értékelik. A „csacsiságok" viszont így dokumentálhatóan betöltik emlékeztető szerepüket.

[27] Szegedy-Maszák Mihály: *Minta a szőnyegen.* Balassi, 1995. 240.

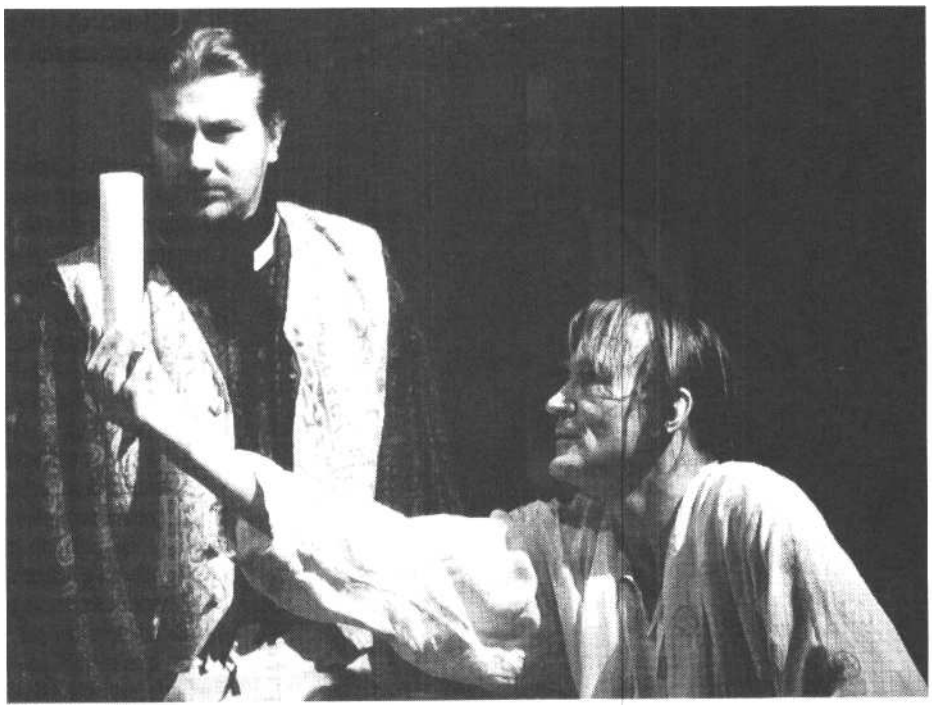
[28] A kritikusok többségét feltűnően zavarta, hogy a Grabbe-előadásból hiányzott a mélyebb értelem (vagyis a sorok közötti üzenet), de éppen ez a hiányérzet bizonyítja, hogy szintaktikai helye domináns megformázást kapott, és szándékosan nem töltetett be.

[29] „Az ember természetesen megpróbálja kihámozni belőle a »hátsó szándékot«, a korszerűségre hajazó »koncepciót«. Mindhiába." Metz Katalin. *Napi Magyarország,* 1998. február 4. Az idei kritikusdíj-értékelés hasonló panaszoktól telíttetett. *Színház,* 1998. okt.

[30] Többek között Molnár Gál Péter: Az új Koldusopera. *Népszabadság,* 1998. február 2.; Metz Katalin: A meditatív Bicska Maxi. *Napi Magyarország, 1998.* február 4.; Magyar Judit Katalin: Előbb a has jön, aztán a morál. *Népszava,* 1998. február 10.; Perényi Balázs: Személyes színház. *Ellenfény,* 1998/2. 21.

[31] Hasonló, az elvárások irányította befogadói olvasatok változtatták Jarry Übü-előadását a prűdség botrányává a darab elején kiejtett „szahar"-t okolva. Kortörténeti dokumentumok igazolják, hogy a felháborodást valójában az emberdíszlet bevezetése váltotta ki, de a színháztörténeti hagyomány elsődlegesen etikai szempontok változásakor képződik.

Széles László (Figaro) és Cserhalmi György (Almaviva) a Figaro házasságában



művek, mint például Joyce *Ulyssese* vagy Proust regényfolyama, még nem íródtak meg. Grabbe drámai szöveget írt, de neki nem adatott meg a párizsi színházi botrány, sőt egyáltalán a színpadi közeg sem, ahol térbe állítva próbálhatta volna ki magát ez a különös képződmény. A szövegnek várnia kellett - magyar változatban Novák Eszterre.

Novák Eszter és Grabbe: tökéletes találkozás - bármennyire kampányízű is ez a mondat. Úgy tűnik, Grabbe lehetőséget ad, hogy mindazt, amit Novák Eszter a színházról gondol s amit a színházról tud, egyetlen estén felvonultassa. A rendező-szöveg látszólag erősen tartja magát az eredeti szerző-szöveghez, legalábbis a dramaturgiai váz felépítése érintetlen marad: a jelenetek a helyükön, a Grabbe-mondatok nagy része elhangzik. Ebben az előadásban nem is az átírás ténye teremti meg a sajátosan egyedi rendezői alkotást, hanem az a grabbei szövegbe foglalt újraolvasási *kényszer,* amelyet a rendező fenntart, kihasznál, és sokszoros hatványra emel.

A Tréfa bonyolult történet, de az újranézést indokolván érdemes összefoglalni: a pokolból a földre érkezik egy ördögfi, s az őt felismerő, egyébként részeges Iskolamester meg akarja fogni. A darab történéseit maga az Ördög hozza mozgásba, legalábbis a mindent betöltő unalom általa törik meg - mondhatnánk, ő maga írja a darabot-, hiszen puszta kísérletező kedvből elhatározza, hogy megakadályozza a kastélyban lakó grófkisasszony házasságát Wernthal gróffal. Olyan hatalommal bír, mely csak természetfeletti erőknek vagy drámaíróknak adatik. Wernthal gróftól megveszi a lányt, hogy az epekedő Mordaxnak juttassa, aki mindezért tizenkét szabólegény életével (és egyéb, estéről estére változó tettekkel[32]) fizet. Egy Patkánymméreg nevű fűzfapoéta segítségével Liddyt nagybátyjával együtt egy fogadóba csalja, ahol Mordax vezetésével haramiák támadnak rájuk. Liddy gyáva férfi kísérőinek ájulása után amazonként gyilkolászik és győz. Mindeközben felbukkan Mollfels - övé a harmadik dramaturgiai vonal -, az egyetlen érző lélek, akit nem az Ördög keltette erőszak-érdek-hullámzás mozgat. Mollfels semmilyen viszonyba nem kerül az Ördöggel. Ő rajongásig szereti a lányt. A harcolászásokkal egy időben az Iskolamester bűnre csábító kotonokkal (Petri nyelvi leleményében fajtalan gyermek-gátló) kalickába csalja az Ördögöt, akiért végül eljön az öreganyja a pokolból, és oda visszaviszi.

Novák Eszter tovább bonyolítja a romantikus vágy (Mollfels és Liddy), a gótikus perverz lányrablás és a kísérteties prehorror egymásba csavart hármas történetvezetését. Invenciózus felismeréssel egyazon színésszel játszatja el egyfelől az Ördög és Mollfels, másfelől Liddy és az Ördög öreganyja szerepét, felmutatva így a végtelenül jó és végletesen rossz szubsztanciális azonosságát vagy a jó és rossz felé való kiteljesedés egyazon karakterben jelen lévő potenciálját. A szerepösszevonással a történet bonyolódik, de bonyolultsága csak erősíti a megmutatott értékek polarizációját. A darab számtalan helyszínen, számtalan mellékszereplővel és életképszállal tekeredik, akár egy belevaló reneszánsz tragédia vagy vígjáték. Novák Eszter azt is segít felismerni, miért kedveli korunk az egyszerű racine-i klasszicista tisztaság helyett a shakespeare-i rendetlen és kifésülhetetlen, kusza szöveghálót. Ehhez a bonyolult menethez, hogy az olvasás az első alkalommal is esztétikai élménnyel járjon, kalauzra is szükség van: Novák Eszter beleír hát egy idegenvezetőt (ő a saját névstátusával szereplő, már emlegetett Marika), aki azonkívül, hogy a játék tényleges terében irányítja a nézőket, lelkiismeretes idegenvezetőként a szövegkohéziót megteremtő vizuális elemek megjelenésére is felhívja a figyelmet: „Hallották? Beleül az égő kályhába!"; „Nézzék csak! Beledugja a lángokba az ujjait!".

Hihetetlen, de a fent idézett visszautaló ismétlő kiszólások már szerepelnek a százötven éves Grabbe-szövegben: egy álnéző szájába adva. Az előadás kalauzának története oly erős dramaturgiai értelmező beavatkozás, hogy kénytelenek vagyunk még egyszer visszatérni rá. Marika (Nagy Mari), az idegenvezető még az előadás kezdete előtt szinte egyesével bemutatkozik „csoportjának", a nézőknek. Indulás előtt tisztázza: a színház épületében vezeti őket végig, olyan helyeken, ahol eddig nem járhattak. Szerepe látszólag csak a tér megmutatásában rejlik, de a már idézett első jelenetben, vagyis az első lehetséges alkalommal belekeveredik az előadásba. Az Iskolamester (Schlanger András) magához venné Tobias (Fazekas István) fiát, Gottliebchent (Horváth Csaba) tanítványnak, de az félelmében kiszökik a színpadról. Keresésére, az apján kívül, a segítőkész Marika is elindul, s mivel Gottliebchent nem lelik, az Iskolamester Marikát ejti foglyul egy hálóval. Marikának színésszé kell válnia, játszania kell egyrészt a realitás érdekében, hogy folytatódjon az előadás, másrészt a fikció érdekében, hogy az Iskolamester megkapja az apától a beígért pálinkát.

Marika ettől kezdve nemcsak a konkrét térben vezetget, de a dramaturgiai útvesztőkben is felemeli piros esernyőjét. Szerepe a játék kommunikációs irányultságára kérdez rá, hiszen a nézőket turistacsoporttá formálja. Ez persze nem jelent játékaktivitást, hiszen a turisták fizikális attribútuma éppen a bámulás és a vonulás mozgássora. Marika egy technikai feladatokat ellátó, a nézővel kapcsolatot tartó idegenvezetőt játszik („Marika, vigye ki a bájos kis csoportját"); emellett ő (az egyik) Gottliebchen, akit a másik már semmilyen noszogatásra nem hajlandó felváltani, csak egyetlen jelenetben, ahol a szerep erős *fizikai* kondíciót igényel. Ez az Iskolamester balettjelenete. A részeg és nagydarab Iskolamestert Marika-Gottliebchen támogatja, de nem bír a rázúduló nehéz testtel, így az eredeti Gottliebchennek (Horváth Csaba) át kell venni tőle a szerepet; bemászik az ernyedt Iskolamester alá, s stafétabotját

[32] Eseti változónak nevezhetnénk ezeket, melyek Magyar Attila tetszése szerint reflektálják a *Tréfa* játszásának körülményeit: „keresd meg azt, aki eldobta a rágóját, és én beleültem"; „érthetetlen színházelméleti szavakat suttogsz".

(ténylegesen) átadja Marika-Gottliebchennek, aki váltófutó technikával kiszalad a színt alkotó büféből.[33]

A szerepekbe való ki- és bebújás mellett Marika a játék felvállalásának tudatosságát is képviseli; első, már emlegetett átalakulásán kívül a kastélybeli bemutatkozáson is felsorakoztatja a színészi alakítás külsődleges, megtanulható technikáit. Például sírni kezd, s (Iskola)mestere a tér másik végéből instruálja: „Még... még." „Ebben a gyerekben valódi színifestő-tehetség rejlik!"

Novák Eszter Marika figurájával két színházelméleti premisszára irányítja a figyelmet: 1. a tér- és a dramaturgiai szerkezet párhuzamosan szerkesztett, s az egyik tagoltsága a másikban is testet ölt; 2. a néző és a játékos egyazon játékban vesz részt, s bármennyire közelítsenek is egymáshoz, szerepük sosem cserélődhet fel.

Novák Eszter a színház működésének feltételeit, létezésének határait szerepelteti, így a Grabbe-előadások minden résztvevőjének ezt is újra kell gondolnia. Itt a civil néző látszólag színésszé alakulhat (az Iskolamester felkér egy nézőt snapsza elkészítésére, a természettudós fotózásra),[34] a színész pedig civilként kiszólhat jelenetéből Wernthal-Fazekas Báró-Dengyel Ivánnak: Iván, menj a fenébe. Ugyanakkor mindkét határátlépés - tűnjék bár improvizatívnak - a játék része marad, és megfogalmazása csak erősíti a játék szabályait: a színész szerepet játszik, a néző nézi.[35] Fontosságuk nem is egyfajta neoavantgardista együttalkotás feltételezésében rejlik, hanem a színpadi jelentések relativizációjának megsejtetésében. Ez a színházi önreflexió vajon kiváltja-e a nézői önreflektív folyamatot? Mondhatjuk-e Derridával, hogy il n'y a pas de hors-texte - il n'y a pas de hors-théâtre? A színházon kívül nincsen semmi.

A női olvasatról

A női olvasat természetesen nem a nő biológiai attribútumaihoz kötött befogadói tevékenység, de a nőként létezés tapasztalata az elsődleges értékforrása. Novák Eszter színháza annyiban női, amennyiben például Rakovszky Zsuzsa versei: „Ez nem a »női irodalom« (férfiszempontból megfogalmazott) szokványos jellemzőit jelenti - különleges érzék az apró részletek iránt és hasonlók[36] -, hanem azt, hogy az emberi nyomorúság megjelenítése nála sohasem egy másik, időben vagy térben távoli ideális állapottal való ironikus-nosztalgikus vagy patetikus-tragikus összemérés formáját ölti, hanem a részvétteljes elfogadását, ami által a lírai szubjektum közvetlenül létértelmező pozícióba kerül. E létértelmezésen pedig nem uralkodik el sem az ember menthetőségébe vetett hit, sem a menthetetlenségén érzett fájdalom, csak: ilyenek vagyunk, íme."[37]

Ez az olvasat nem létezőnek tekinti „a patriarchális autoritáshoz fűződő érdeket", tagadja „a jelentés egységét és az eredet bizonyosságát",[38] következésképp szempontválasztása az irodalmi alkotások megközelítésében is eltér a férfielvű hagyománytól. (Mindezekkel együtt egyáltalán nincs szó a férfi és női *társadalmi* szerepek értékrendjének reformjáról. Nagy általánosságban a nők éppúgy megkapják a magukét, mint a férfiak: *a* Koldusoperában a féltékenységi duett végén Lucy és Polly - két buta tyúk - kotkodácsolni kezd; ez aligha nevezhető idealizálásnak, sokkal inkább a sztereotípiákba merevült női szerepek kritikájának.)

Novák Eszter elindítja azt a szövegértelmezési gyakorlatot, amely a mű közelítési lehetőségeként kiemeli a női dramatikus szerepet. Novák Eszter női olvasatának legszembetűnőbb jegye, amikor létrehoz egy egészen sajátos szerepkört - ezt többnyire a Csomós Mari által játszott alak tölti be -, amelyet női (illetve a benne megjelenített tapasztalati spektrumra utalva inkább asszonyi) rezonőrnek nevezhetnénk, ha lenne bármi köze a reasonhoz, a rációhoz. (Mondhatni, csak rezonál, de nem reasonál.) Ilyen, a világ dolgait együttérzőn elrendező Mirigy, egy Gaia, a Földanya, aki megköti magát, hogy kiköthessék, aki azért bonyolítja a szerelmesek életét, hogy azok megtapasztalják a földi lét nehézségeit, s ott se adják fel céljukat sose, s aki az Ej monológja révén a Világszellemmel kerül összeköttetésbe. Ilyen a *Patika* Postamesterméje (Takács Kati), akinek elvágyódása a soirée-k Pestjére szívszorongatóan tragikus megformálást kap, s így végre a színjátszási hagyomány nevetséges öregkövér-vidéki-sáros szoknyás asszonyságából - akit a férje egy „menjél haza, mama"-mordulással kirúghat a bálból -, a női sors engedelmeskedő és behódoló, szárnyalni nem engedett, de arról még álmodni képes típusát állítja elénk. Ilyen a mindeneken uralkodó, visszafogadó, de semmit el nem váró Anya a Vérnászban, és ilyen a *Koldusopera* náluk is bonyolultabb Kocsma Jennyje, aki- noha kétszer is elárul-ja, és végül bitófára juttatja Macheatht, merthogy „ilyenek vagyunk" - mégis az egyetlen, aki bensőséges, meghitt kapcsolatban áll vele, s aki előtt az leveti a kemény „üzletember" machoálarcát.

A Tréfa Tóth Ildikó által alakított Liddyje érdekes példa a női teljesség rezonőrként való szerepeltetésére. Egy kritika „színtelennek" nevezte ezt a figurát, pedig nem az: valójában *univerzális.* Belefér a szűzies szende, a művelt, jótékonykodó kékharisnya, a teste vágyait nem leplező, emancipált nő és a férfiakat halomra gyilkoló, veszedelmes vamp, aki képes őszinte hittel „megmentőm"-et suttogni Mollfels nyakába, miután egyedül számolt le a rátörő haramiákkal.

Novák Eszter szerkesztései, dramatikus átszabásai a magyar befogadói hagyományt provokálják, amennyiben téma- és darabválasztásaiban - amelyekről, bármennyire társulat- és repertoárfüggő is egy nagyszínházi üzem, nem tudom feltételezni, hogy nem tudatosak - és mise en scéne-jeiben az értelmezői közeg a mindent befogadó és megbocsátó nőiség. (E gondolatkomplexum sajátos félreértésére adhat alkalmat, hogy a szappanoperák sztereotip nőmodelljeiben épp egy efféle mindent megbocsátást szemlélhetünk. De valójában nem holmi amorális közegről van itt szó, ahol minden disznóság eleve meg van bocsátva, hanem a dominancia- és hierarchiamentes gondolatrendszer lehetőségéről, amely kritikával szemlél minden „adottnak" tekintett, de emberek alkotta morális szisztémát.)

Minden szöveg őrzi a női olvasat lehetőségét, ráadásul a Novák rendezte dramatikus szövegek többségében igen erős az erre irányító szövegszerzői szándék, így különösebb átírás nélkül is megfogalmazódhat egy más, itt, most női értelmezés. Vörösmarty szövegében ott van az a tehetetlen, lassan mozduló-reagáló fiú, aki az *Üdlak* Csongoraként a színpad előterében átalussza az előadást. Alig mozog; amikor repül az ördögfiak örökségével, akkor a számára kijelölt tér a játék síkjától lefele, a zenekari árokban van, vagyis lefele terjeszkedhet tovább. Tünde persze fentről, könnyű fehér ruhában hintán érkezik a padlás-égből (gyönyörűen emlékeztet erre Polly megérkezése Mac lóistállójába a *Koldusopera* nyitó jelenetében - első és utolsó új színházas rendezés!), rohangál és futkos, de szerelméért földi lánnyá válik (ruhájának „megkopása" és mozgásának lelassulása attraktív kompozíció).

A Patikát elég nehéz lehet nem az *Üdlak* Ladányba kihelyezett változataként olvasni, ahol a boldogságot Szép Ernő is az elégikus elvágyódás imaginárius vetületeként rajzolja meg. A Patikusné fogfájása Novák Eszternél szimbolikusan és metonimikusan világfájdalommá növekszik, valóságos Bovarynévá emelve az asszonyt, akinek az életből, a reményteljes fiatalságból csak egy táncrend és egy legyező maradt. Se barátok, se emlékek, csak a reménytelenül sivár „társaság", az ivászatokba és kártyacsatákba beleszürkült férj, aki azért nem

33 A vizualizált szóvicc újabb változatát hozva létre, hiszen itt a metaforikus helyett a konkrét jelentést játszatja el.

4 Kárpáti Péter Díszelőadásának Simon Balázs-féle rendezése is felvisz egy nézőt tíz percre a színpadra, de aztán a nézőtéren ő is visszaváltozik nézővé. A határátlépést kereső példák sora elég hosszú.

35 A definíció újkori változata E. Bentleyé: *The Life of Drama.* New York, 1964. 150. (Magyarul: *A dráma élete.* Jelenkor, 1998.)

36 A női rendezőkkel egyetlen cikk foglalkozik (Pór Anna: A romantika boldogságkeresése és a mai női rendezők. *Ezredvég,* 1995. augusztus. 51-56.), s az is a boldogságkeresést tartja közös, egyéníthető vonásuknak.

37 Kappanyos András: *A kortárs magyar líra.*

38 J. Culler: *A dekonstrukció.* Osiris, 1997. 83.

Tóth Ildikó (Liddy) és Magyar Attila (Mollfels) a Grabbe-előadásban

annyira rossz, hogy érdemes legyen Nóraként fellázadni ellene.

Az igen feminista García Lorcánâl a *Vérnász* asszonyai matriarchális közösséget alkotnak; a férfiak szerepe a nemzés biológiai feladatára szűkül, büntetésül, amiért harcaikkal magányra és bezártságra ítélik asszonyaikat. Itt is a nők mernek (vagy kényszerülnek) dönteni egyedi életükről: a Menyasszony elmegy szerelmével, az Anya pedig megbocsát a fiát elhagyó és ezzel meggyilkoló lánynak. A férfiak csak elpusztítják egymást, természetesen a nőkért. A színhâztörténet feljegyzi majd a pillanatot, amikor Csomós Mari áll a sötét színpadon, arcán a fejgép fényköre: „Asszonyok, hát csak egy kés kell! Hogy holmi késecskével (...) így tudja egymást leölni két szerelemre szült férfi!"

S jönnek a *Figaro* és a *Koldusopera* megírt nőalakjai, akik még mindig nem saját dramatikus jogukon, hanem a férfiakhoz képest vannak meghatározva. Beaumarchais szövege a XVIII. században nemcsak azért váltotta ki a soros színhâzi vitát, mert plebejust helyezett a hős szerepdobozába, hanem azért is, mert nagyszájú Figarója helyett, de Figaróval dramatikusan egyenjogúan, a vígjátéki ravasz szolga szerepkörében Suzanne, vagyis egy nő cselekszik, és jelöli ki, és változtatja meg ezáltal - ha csak ideiglenesen is - a férfiközpontú közösség rendjét: ő látja meg a gróf szándékát a londoni kiküldetésben, ő szervezi meg a kerti általálkát, hiszen nem utolsósorban az ő (női) teste a tét, s ő hozza létre a grófi lakban azt a miniközösséget (prekommunát?), amely idealisztikus társadalmi, értelmi és nemi egyenrangúságot feltételez. Beaumarchais Suzanne-ja cselekszik és tesz, mint Médeia, Antigoné, Phaedra dajkája, Bérénice, de cselekvéseinek koordinátâit nem a férfi teremtette világrend rendezi: az erő, az uralkodás helyett a megértés, az elfogadás szándéka motiválja.

A Grófnő-gróf páros a Suzanne-Figaro kettőst képezi le, ráadásul a szövegbeli halovány Grófnénak Novák Eszternél végre megfogalmazott vágyai vannak: testet akar. Itt valamilyen férfiét, így öleli tehát Cherubint, fogadja túl hosszan Figaro véletlen csókját, s szerzi meg Suzanne ruhájában végre férje testét is. Pedig ez a férj öregszik, nőfaló póza a vidéki gróf szociológiai státusából fakad, állati féltékenysége szintén, a brutalitását már említettük, s úgy tűnik, néha egyáltalán nincs kedve (s talán képessége sem) az általa kierőszakolt játszmát végigjátszani. Van mit kompenzálnia.[39] Mire jó ez a férfi egyáltalán? Például arra, hogy Novák Eszter megfogalmazza (ha már Beaumarchais nem tudta) mindazt, ami a férfiakat idegesíti a nőkben: „Az asszonyok azt hiszik, mindent megtettek, ha szeretnek... és akkor szeretnek és szeretnek, feltéve, hogy szeretnek, és akkor kedvesek, odaadók, lekötelezők és szemrehányók, de szünet nélkül engedékenyek, és nekünk férfiaknak nem marad más, csak a lelkifurdalás, lelkifurdalás és tehetetlenség."

S itt van Marcellina, Beaumarchais szélsőséges elemzéseket megért alakja; feminista kiáltványa, mondhatnánk, Ibsent előlegezné, ha nem egy nevetséges öregasszony szájából hangzana a komikus bírósági jelenet újabb színfoltjaként: „Hálátlan férfiak! ti megvetitek és megbélyegzitek szenvedélyetek játékszerét! az áldozatokat! Titeket kell megbüntetni nyomorult ifjúságunk hibáiért! Titeket és kormányaitokat, akik még büszkék is az erkölcseikre, amikor elítélnek bennünket, de szemet hunynak afölött, hogy a megélhetés minden eszközétől meg vagyunk fosztva. Van-e csak egyetlen állás is társadalmunkban a boldogtalan leányok számára?"[40] Novák Eszter megváltoztatja e szájbarágós, szituáltságából fakadóan nevetséges és lekicsinylő hangsúlyú monológ irányultságát. Marcellina-Lázár Kati szövegét nem a nézőknek szavalja ki, hogy a kvázibírósági szituációban ott lelje fel társait, hanem a nézőknek hátat fordítva, a női karnak beszélve, bennük és így általuk hozza létre a kijelentésének értelmezési bázist adni tudó közösséget. Ez a megoldás visszahelyezi a jelenetet a játékkonvenciók alaprendszerébe, és a nézői olvasat a kiszólós jelenet korlátozott drasztikus hatâsa helyett a dramatikus világ egészét meghatározó tényezőként értelmezi. Fontos ez a jelenet, hiszen Novák Eszter azzal, hogy megváltoztatja a szerzői szöveg kommunikációs irányultságát - a nézők helyett tehát a fiatal nőkből álló karban teremti meg saját, megértő befogadói közegét -, pátosszal telített érzelmeket fogalmazhat az univerzális patetizmus veszélye nélkül, melyek - emlékeztetőként-megállítják a figyelem sodrát, ami-kor a nők kara a háttérben elkezdi énekelni a Marseillaise-t.

S ha folytatjuk a hősök sorát, itt van Mac, a *Koldusopera* Penge Mackie-je és udvartartása. Brechtnél is Celia jelenti fel, Polly veszi át üzleteit, Lucy szökteti meg, Suky rejtegeti, Jenny árulja el, és ő hagyja magát sodródni a történettel. Brechtnél minden tette a dramatikus világon kívül zajlik, mint holmi tragikus görög hősnek, mint egy harcos Agamemnónnak, akit Klütaimnésztra vár haza. A férfi tettei Euripidésznél is csak mitológiai háttértudásban vannak jelen. Macet férfiak nem tudják és nem is akarják megmenteni, tehát (király)női amnesztia vár rá. Novák Eszter szövegváltozatában, mint már idéztük, Mac egyetlen akarata ennek az utolsó, életét meghatározó női tettnek a visszautasítása. Inkább a halál, amelynek választásában Mac végre nem dependens, igazi férfi lehet. Akár egy nő. *A Koldusopera* női olvasatának összefoglaló képi megjelenítése a Siralomház-jelenet elé helyezett Sa*lamon-dal.* Kocsma Jenny-Csomós Mari egyedül áll a színpadon - a dal közben messze a háttérben megáll Penge Mackie-, és afféle női „rezonőrként" énekli Vas István Novák Eszter által átírt sorait: „Csak hős ne lettél volna, jaj soha!"

A rendezés kínálta domináns női olvasatot a drámai alakok megértő karakterológiája mellett nagymértékben *segíti a* posztmodern színházi nyelv (természetesen mások által is használt) metodikája: a megjelenített stilizálás, a technika használata, de legfőképpen a beszéd aktusához való reflexív vi-

39 Az esemény után Cserhalmi kijön a kerti lakból, a félfának dől és rágyújt. A Don Juan-parafrázis képi fogalmazásának tökélye.

40 Paulay Ede fordítása.

Prókai Annamária (Lucy), Cserhalmi György (Penge Mackie) és Marozsán Erika (Polly) a Koldusoperában (Koncz Zsuzsa felvételei)

szony. Így, együtt felépül egy határozott dominanciamentes gondolatrendszer, amelyben egymás mellett működhetnek esztétikai irányzatok, etnikai csoportok, nemek, vallások és nyelvek. Vegyük ismét a *Tréfa* példáját. A Kastélyjelenet realista eszközökkel él: a gróf és Liddy beszélgetnek az Iskolamesterrel és tanítványával. A természettudósok jelenetében az épített zöld dombocska akár egy paraván; belőle bújnak elő a (természet)búvárok, mint egy bábszínházas Vitéz László-előadáson. A domb máskor a gróf és Liddy pihenő- és kávézóhelye: állnak, derékig a „földbe" ásva, abszurdul, mint Winnie Beckettnél. A részeg Iskolamester Gottliebchennel eltáncol egy parodikus balettszámot; a lerészegedési jelenet a végletekig groteszk, Gretchen a visszahozott kotonokkal hiperrealista, a színházban történő vándorlás neoavantgárd, a szabólegények megölése performance-jellegű. A gyakori, néha jeleneten belüli stílusváltások a befogadói normák állandó kiigazítására biztatnak, hogy a létrejövő olvasat mentes legyen minden, történetileg determinált, tehát hierarchikus értékrendtől.

Derrida nyomán Peggy Phelan azt állítja, hogy a stílushierarchia (és -preferencia) igénye a hierarchikus társadalmi gondolkodás terméke, amely többek között, de az alkotói folyamatban mindenképpen elsődleges mozzanatként, a hierarchikus nyelvszemléletből fakad.[41] Novák Eszter nyelvi készlete végtelenül gazdag és kimeríthetetlen, megoldásai a nyelvi egyenjogúsítás mentén nem vesznek tudomást a társadalmi, szociológiai, etnikai különbségekről. *A Patikában* a jegyző a cigányokkal cigányul beszél, *a* Figaróban a gróf és a címszereplő egymásra licitálva horvátul, lengyelül, németül, oroszul, törökül, arabul és Ómagyar Mária-siralmul gajdol, hogy kiegyezzenek abban: „Szép nyelv ez a magyar!" A Tréfában az egyik természetbúvár angolul fordul egy turista nézőhöz, ugyan, készítsen róluk és felfedezettjükről egy fényképet.

A nyelvi homogenitás ezen apró bolygatásai felidézik azt a már emlegetett színházelméleti tételt, melyet a posztmodern színház végre oly határozottan kinyilvánít: a színházban a hangzó helyett a képi szöveg, a verbális helyett a vizuális kommunikáció az elsődleges. Mindez természetesen nem kizárólagosan feltételezi a női színházolvasatot, de megteremti annak potenciális létét. Novák Eszter vállalja, hogy bizonyos dramaturgiai helyzetekben még az érthető szövegmondásról is lemond: a színészek inkább a nézőnek háttal beszélnek, sőt, (a mikroportnak köszönhetően) *a* Koldusoperában Mac-Cserhalmi egy borbélytörülközőt az arcára szorítva énekel.[42]

A szöveg ideiglenes, explicit háttérbe szorítását, a rövid ideig tartó, szándékosan rossz megértési feltételeket hasonló ihletettségű kis színpadtechnikai szabálysértések támogatják. Novák Eszter bátran szünteti meg - rövidebb időkre - a hangon kívül a színpadi kommunikáció másik alapvető csatornáját, a fényt. Számos jelenete a világítás minimumán játszódik, néhol csak gyertya ég. Sötét, alulvilágított az *Üdlak* szinte végig, sötét a *Patika* álomjelenete, vaksötét a *Figaro* kerti találkája. Amikor a színészt így megfosztják hangjától, vagy testének körvonalait kivehetetlenné oldják a homályban, akkor kénytelen játékát megmaradt eszközeire koncentrálni, s a néző figyelme is újabb, eleddig ismeretlen tartományokra irányul.

Novák Eszter a női olvasat megtörténésének lehetőségét, helyzetbe hozását készíti elő akkor is, amikor a színházi léthelyzet és a beszéd (parole) viszonyát teszi a reflexió tárgyává. Legszembetűnőbb ez az előadások kezdésekor, a dialógushelyzet beindításakor, amikor a néző játékba vonásának mechanizmusa lassan és alig észrevehetően zajlik: Novák Eszter a függönyt sohasem használja rendeltetésszerűen, mely szerint tényleges szerepe az átdíszletezés takarása lenne. Ha mégis legördül egy pillanatra, mint a *Figaróban,* akkor az előadás saját ritmusától függetlenül pusztán a megírt dramatikus szöveg felvonásvégeit jelzi. A *Koldusopera* már említett vasfüggönye önidézetként viszonyul az eddigi művekhez, hiszen a díszlet részét képezi: az istálló negyedik fala és bejárati ajtaja, továbbá a börtönfolyosó fala, ahol Brown sétál, s ajtajában állva (félig felhúzva) énekli el dalát Mac a kellemes életről.

A kortárs színház önmegmutató, kitárulkozó, titkokat nem elrejtő színpadi világát a színházi létben definiálható érzékek, tárgyak, kommunikációs panelek idézésével lehet (szokás?) létrehozni. Novák Eszternél a belépő nézőt a függöny statikus képe helyett az élőképből fakadó emberi mozgás várja: az Üdlakban Csongor alszik balelöl, középen Mirigy; a Figaróban a gróf szunnyad a karosszékben; a *Pati-*

41 J. Derrida nyomán *(Positions.* Paris, Minuit, 1972. 56-57.); Peggy Phelan: Feminist Theory, Poststructuralism and Performance. In: *A Sourcebook of Feminist Theatre.* Routledge, 1996. 157.

42 Ez a megoldás természetesen más képzeteket is idéz: „Timotheosz Iphigénia feláldozását festi meg, s elhatározza, hogy Agamemnon fájdalommal teli tekintetét kendővel leplezi. Agamemnonnak ugyanis király-ként el kell rendelnie lánya, Iphigénia halálát, apaként azonban szeretné megállítani a kivégzést; s efféle fájdalmat festő nem képes megjeleníteni. A művészet nem tud mindent a maga mélységében ábrázolni, sem a hüpotiposzisz, sem a történelmi festmény nem tudná kimerítően visszaadni ezt a jelenetet. A műalkotás oly-kor csak az ábrázolhatatlan létezését tudja megmutat-ni. Timotheosz kendője a fenségest szimbolizálja, a megmutatható és az ábrázolható közötti határvonalat, mely Lyotard szerint a kortárs művészet sajátja." Kibédi Varga Áron: A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). In: *Az irodalom elméletei IV.* Pécs, Jelenkor, 1997. 148.

kában pedig teljes színpadvilágításban kártyázik Ladány összes partiképes férfija. Megteremtődik a szemlélődés lehetősége, mely ismét csak a Tréfában nyeri el expresszív formáját: itt a szereplők néma, mozdulatlan panoptikumot alkotva állnak a folyosón a színpadig, s az idegenvezető Marika egyesével mutatja be őket a nézőknek, akik fél méterről vagy még közelebbről bámulhatják azokat, akik majd játszanak nekik. Novák Eszter ezt az (emlék)kiállítást a színésznek szenteli, megmutatva, mi is a legfontosabb minden színházban. Mellesleg ez a kezdet frappánsan oldja meg a színházi kommunikáció alapvető gondját, a színész-szerep azonosítást, hiszen egyrészt kikerüli az „Atyánk, mint jól tudod, gabonakereskedő volt"[43]-féle dramaturgiaiközhelynyitányt, másrészt feleslegessé teszi a szereposztásböngészést a Pesti Műsorban.[44]

Hasonló gondolati evidenciákra épül Novák Eszter térszerkesztése, s ezen a területen tűnik fel igazán, mennyire biztosan alkalmazza a színházi szak-ma alapjait jelentő technikai megoldásokat. Nem is érdemes sorolni a példákat, miben segíti és támogatja a tér képződése a jelenetek felállását, miként tereli a figyelmet a tömeg tudatos mozgatása egy színpadi alakra, vagy mennyire egyéni tud lenni a tömeg minden egyes tagja, hogyan válik el az elő-térben és a háttérben folyó játék intenzitása. Ezek megtanulható alapfogások, mint a tér aszimmetrikus szerkesztése, a be nem fejezett díszlet.[45] Az viszont jellegzetesen novákos, ahogy a tér kilép saját illusztratív háttérszerepéből, hogy többé már ne lehessen mellékszereplőként kellemesen eltűnni benne, „színészesen" beleolvadni.

Ugyancsak invenciózus (s hangsúlyozni kell, hogy persze nemcsak női, de annak kialakulását mindenképpen elősegítő) megoldás, mikor a dialógus a felek elvi hierarchikus viszonyát a beszélő felek fizikai távolságára fordítja: a *Tréfa* Kastélyjeleneté-ben Liddy és a gróf beszélget egymással a terem két, egymással szemközti szélén ülve, körülbelül tíz méterről, s a néző, mivel ott ül a lábuknál, nem kapja meg a távolsággal járó rálátás felsőbbrendűségét. *A* Figaróban Almaviva gróf és Bartolo társalog a szín két ellentétes oldalán. Lehetetlen őket fejmozgatás nélkül, egyszerre nézni: vagy teniszjátszmaként kell követni a megszólalásokat, vagy választani kell a dominánsabb fél javára, s csak őt bámulni kényelmesen és hosszasan. Ez a térszervezés rákényszeríti a színészekre a figyelem megszerzéséért folyó versenyt, a nézőre pedig az újraolvasás igénylését és a jelölők egyenjogúságának felismerését.[46]

Novák Eszter a befogadói figyelem irányítására részletesen megtervezett színpadi zavart működtet. A hierarchikus - vagyis a látvány egyszerisége miatt választásra kényszerített - gondolkodást szimultán jelenetekkel[47] zökkenti ki. A színpadon egyszerre két egyenrangú jelenet zajlik. Az előtérben Patkánymére és Mollfels improvizál a lerészegedés témájá-[48] ó méternyi távolságból poharuk tartalmával céloznak egymás szájába. Mindeközben az Iskolamester baloldalt ösztökéli szereplésre a két Gottliebchent. A két történetet nem lehet egyszerre nézni: az is veszít, aki ide-oda kapkodja a fejét, s az is, aki kiválaszt egyet, s veszni hagyja a másikat. Egyébként ez a rendezői megoldás is az újranézés (fentiekben elemzett) szükségességét veti fel. Novák Eszter már a *Patika* első felvonásában kísérletezik e technika életképességével, amikor szinte teljes két órát épít erre a szimultán jelenetezésre. Ez az idő lehetővé teszi, hogy az első kapkodás utána befogadó meghozza hipotetikus döntését, hogyan nézi tovább az előadást, hogyan viselkedik a színházban. Félreteszi-e linearitást, szekvenciális cselekménykibomlást elváró színházolvasói szokásait, hogy a mű immanens felvetéseire kialakítsa saját, független értelmezését; vagy az értelmi-verbális megértésről lemondva megelégszik az élmény érzéki gazdagságával; esetleg megélt értetlenségén bosszankodva távozik.

A tér teljes (globális) bejátszatása hasonló befogadói döntéshozatalt provokál. Novák a vízszintes járások mellett a tér függőleges síkját is belakja egy egyszerű és már emlegetett tárgyi jelzővel, a létrával. A létrák (kerekes a *Figaro* előterében, gyógyszeresszekrénynek támasztotta Patikában, iskolamesteri emelő a Tréfában, lépcsők, emelkedők és felhúzók a Koldusoperában) a tér imaginárius tágítását hozzák, és vele a jelölő közeg többértelműségét eredményezik. A színházi tér kihasználásában, jelentések-kel telítésében ismét a *Tréfa* megy el a legmesszebbre. A harmadik emeleti büfében emelt, csatornafedél-szerű ajtócskákkal ellátott fűborítású domb önmagában is mestermű (Antal Csaba). Alapterülete a leszűkített és összevont színpad-nézőtér (büfé és előtér) nagyobb részét betölti, s magasságát is megfelezi. A tetején játszani csak a plafonig megmaradó, alig másfél méternyi helyen lehet. Bárki mászik fel rá, hacsak nem egy ötéves forma gyereklány, nyakban, térdben és/vagy derékban meg kell hogy hajoljon, mert a plafont súrolja hajával. Mollfels és Liddy ráadásul még táncolnak is. A tér általa játszókra kényszerített póz minden elhangzó szöveget, minden gesztust vagy ironikussá, vagy esetlenné, vagy bájossá fest, de semmiképpen sem hagyja eredeti állapotában.

A dombos táncjelenet segít megfogalmaznia női színház elsődleges értékként érzékelhető dramatikus döntését: bármelyik figurában meglátható a jó. A teátrális viszonylagosságok fent elemzett káoszában az értékítéletek bizonyossága is fikcióvá válik. Novák ezért minden drámai személyben képes valahogy, valamiféleképpen jelenlétként ábrázolni a minden körülmények között jónak értelmezhető vonásokat, a humánus, a neutrális jót. A Peachum házaspárnál ellenszenvesebb alakokat keveset is-mer a drámairodalom, s mégis, amikor éppen újdonsült vejük, Macheath elveszejtésének módozatában állapodnak meg, a megállapodást megpecsételő puszi bensőséges házastársi megkívánásba fordul át, ami a nézőt azzal a felismeréssel lepi meg, hogy ezek bizony szeretik egymást. Ez a fajta finom, mindent átszövő női-szerzői humor teszi lehetővé, hogy a rendkívüli gondolati eklekticitást felmutató alkotások egységes életművé szerveződjenek. Ez nem jelenti, hogy Novák Eszter értelmezői attitűdje egyforma erőszakolt önolvasatokat kényszerítene tragédiára, vígjátékra, epikus színműre egyaránt. Novák Eszter szövegkezelései felerősítik a dramatikus szöveg modalitását: a sémáktól megszabadított tragédia átélhetőbb, tehát tragikusabb lesz; az improvizáció élvezetét megőrző komédia kacagtatóbb. De a végén sírást kell visszanyelni, mélylégzéssel szívdobogást csillapítani.[49] Ha az előadás órái alatt a szenvedés, a kiábrándultság és a halál útjain tekergünk is, mindig visszajutunk a kezdet reményteljes indulásához, csakhogy immár a megélt tapasztalat teremtette irónia értelmez mindent.

Vannak jó mondatok. Egy eszpresszóban a megzavarodott vendégnek azt énekli a zongorista (kívülálló, férfi): „Ez egy ilyen eszpresszó." A szétlőtt Budapesten azt mondja egy magára maradt (igencsak érintett) anya a két fiának: „Hát itt fogunk élni." Felejtsük el, hogy a posztmodern az valamiféle eszköztár. Minden eszköz megengedett, mert azt kell elmondani, hogy a megváltás elmarad, hogy reményre, kétségbeesésre okot csak magunkban lelhetünk, abban, amilyenek vagyunk. (Definíciónak sem rossz: a posztmodern a megváltás elmaradása feletti rezignáció.) Ezért lenne fontos mondat, hogy „ilyenek vagyunk", s e ki nem mondott mondat tesz fontossá minden más mondatot. Bezárt a puszibolt.

1998. március

43 Esterházy Péter *Búcsúszimfónia* című dramatikus szövegének kezdősora épp ezt teszi gúny tárgyává.

44 Az előadás természetesen itt is elrejt egy dramaturgiai csavart, hiszen a folyosói pantomim nem közli a nézővel, hogy csak az első felvonás szerepeihez tartozó színészeket látja: ekkor például még nem derül ki, hogy Gottliebchent Marika is eljátssza, a Tobias képében látható Fazekas István pedig még négy további szerepben tündököl.

45 Vö. Bagossy László írásával a színházi térről a *Hajónapló 1998/2.* számában.

46 Hasonló a helyzet, mint egy Bach-fúgánál: döntenünk kell, hogy egy kiválasztott szólam dallammenetét követi-e figyelmünk, vagy a pillanatnyi harmóniák egymásutánját. A mű egésze csak az újraolvasásban (újrahallgatásban) fogadható be.

47 A színházi dekonstrukció alteritás-kategóriájára jó példa.

48 Novák Eszternél szépek a lerészegedő férfiak. A *Patikában* és a Tréfában hosszú percekig gyönyörködhetünk esetlen tehetetlenségükben vagy éppen erősödő harciasságukban. Szépek itta részeg férfiak, hiszen szánandó a tudatot és a rációt elbódító görcsös akarat, de persze ez adja meg a lehetőséget a nőknek, hogy az elért ájult mocsokból végül kiemeljék őket.

49 A kritika nem véletlenül maradt adós a *Vérnász* elemzésével. Az írások elcsukló hangon ismerték el remek voltát, de méltó tanulmány még nem készült.

ALBERT PÁL

STREHLERIANA

HALLOMÁSBÓL OLVASVÁN

Érzékenységét formáló meg „karbantartó" élményeiről, tapasztalásairól is beszél a távolban élő, ki az ötvenes-hatvanas évek fordulójától kezdve választott helyén, a bőséges európai választékot is kínáló Párizsban, a Nemzetek Színháza, majd az Európa Színház fesztiváljain, évadain, egyéb vendégszereplések alkalmával és egy boldog negyedszázad sűrű itáliai látogatásai során elég sokat, lényegeset láthatott Giorgio Strehler mintegy kétszáz prózai és félszáz operai rendezéséből. Hálásan, örömmel emlékezik tehát, de feladatként okkal fölemlítve némely tényt, utalva egy páratlan művészi pálya egész ívére, kezdeteire és körülményeire, azokkal a személytelenebb (s netán bizonytalanabb) hordalékismeretekkel, melyeknek forrásai-a hallomás, baráti közlés, régebbi cikk, műsorfüzet s egynémely áttekintő szakmunka vagy interjúkötet - mára már keverednek tudatában; téve persze ezt a teljesség minden igénye nélkül, mindössze néhány egyezményesen tudott fordulópont, állomás megnevezésével.

Magyarnak talán nem felesleges párhuzam, hogy Giorgio Strehler ugyanabban az évben született, 1921-ben (az Oroszlán jegyében, augusztus 14-én), mint Pilinszky, Mészöly Miklós és Jancsó Miklós, némely hasonlítható történelmi vonzással és taszítással, az etika és az esztétikum kettős kötésével. Született a határ menti Triesztben (pontosabban szomszédságában, Barcolában), az egykori Monarchiához méltó keverék családban, olasz, osztrák, szláv, sőt, francia fölmenőkkel, könnyedén váltogatva mindvégig a három nyelvet, s tudatosítva magában, olasz vélekedésre mindenképpen kedvezően azt, amit ott a *Mitteleuropa* hívószónak szokás kölcsönözni. De igazi nyelve az anyának, Alberta Lovricnak - ki kiskorától egyedül nevelte a félárvát- örökíteni is a zene volt; a hegedűművésznő, a trieszti operaház zenekarának tagja, mondják, Hubay Jenő mesteriskoláját látogatta, s emígy kisfia is elkísérhette őt Budapestre; s a zene egész élete során társa maradt a Scalába, majd Salzburgba sokszor meghívott operarendezőnek, aki szíve titkos vágyával és még irányítóbb impulzióival karmester szeretett volna lenni, s ki legkedvesebb Mozartját - tevékenysége talán legfőbb „spiritualizálóját" - élete végéig odahaza, magának is „breviáriumozta", nap mint nap zongorázta...

Giorgio Strehler tízévesen került át Milánóba, ott kezdett bele utóbb laza jogi tanulmányokba, de hamar az Accademia dei Filodrammatici színi főiskoláján kötve ki; érdekes, érdemes megjegyezni, hogy az egyik vizsgaelőadáson éppen Molnár Ferenc Liliomát alakítva. Művészi pályán indulni persze csak a kor adta keretek között lehetett: első számon tartott rendezésére - Pirandello három egyfelvonásosára - 1943 februárjában Novarában, a fasiszta „kultúrházban", a Casa Littoriában került sor; s a kor olasz „jellegzetessége" az is, hogy „nyitott", sőt, akár „ellenzéki" dolgozat jelenhetett meg pártos és hivatalos kiadványban, például a novarai „fasiszta egyetemisták" havilapjában, a Posizionéban, '42 őszén Strehlernek is két „alapító" cikke, első „manifesztuma" az öntörvényűnek, alkotói rangúnak kívánt „színi írásról" és a jogaiba visszaállítandó „rendezés felelősségéről", követendő példának említve rá a meiningeni herceget, Antoine-t, Sztanyiszlavszkijt, Nyemirovics-Dancsenkót, Tairovot, Vahtangovot, Piscatort, Copeau-t, Jouvet-t, oroszt, szovjetet, balost, forradalmárt, polgári racionalistát és demokratát: provinciális naiconalistáknak csupa külföldit.

„Ellenállás": a gondolat igényes függetlenségén meg a magánérintkezések és vélekedések kívánatosán túl jószerivel szépítő legendák. A háború vége felé behívott Strehler katonaszökevényként került '43 szeptemberében Svájcba, a mürreni gyűjtőtáborba, az ismert politikusnevek közül furán Luigi Einaudi és Amintore Fanfani társaságában. De itt is tüstént filmklubot szervez, Eizensteint, Pudovkint, Renoirt vetíteni a már akkor tisztes pályakezdő filmessel, Dino Risivel; majd 1945-ben Genfben megalakítani egy fiatal, soknemzetiségű társulatot, a Compagnie des Masques-ot, megrendezni például - anyai nagy-anyjától kölcsönözve a franciás Georges Firmy álnevet - Albert Camus *Caliguláját* - szinte alig hihető, hogy afféle világ-ősbemutatón...

1945 nyara azután a visszatérés Milánóba, hol - miként Firenzében, Rómában is - szorosabban-lazábban csoportosul az ellenállásból kinövő, ahhoz hozzánövő úgynevezett „negyvenötös nemzedék". Néha társuló, máskor csak becsült párhuzamos pályán indulnak, újraindulnak a rendezőtársak, Visconti, Orazio Costa, ki jó három lusztrummal később majd elszármazott hazánkfiát, Giorgio Pressburgert veszi tanári szárnya alá; készülődik a kor hangulatát, buzdulásait a külhonnal is legjobban megismertető olasz neorealista filmművészet; az íróvilágból Strehler az értelmiségi hangadókkal ismerkedik: Carlo Bóval, a kritikussal; Elio Vittorinivel, a Politecnico című folyóirat baloldali, demokratikus elkötelezettségű vezéralakjával, de kinek a Togliattival folytatott nagy vitája a politikum vagy az esztétikum kizárólagos elsőbbségéről mintha csak Kassák és Kun Béla perlekedését ismétel-né meg; Franco Fortinival, a harcos „mindenessel", ki zaklatott vélekedé-

Laura Marinoni és Philippe Leroy (Marivaux: A rabszolgák szigete)

seit a '47-ben megszűnt Politecnico után jó évtizedig a „szocialistának" tekinthető Avantiban teszi közzé - ott, hol a színikritikus nem más, mint az a Paolo Grassi, aki 1947 és 1982 között Strehler mellett lesz a Piccolo másik: az adminisztrációs (meg emberi, meg politikai) gondokat viselő pillére.

A háború utáni első két esztendő Strehler számára a tájékozódás és a készülődés ideje; tűnődés a térben és időben közelibb két mester, Copeau és Jouvet példáján, tollal a kézben a Milano Sera kritikusaként; rendezőként hol itt, hol ott, meghívásra a drámairoda-lom horizontjának tágításán: a *Caligula* Camus-jával, a *Gyilkossága katedrálisban* T. *S.* Eliotjával, a *Thérése Raquin* Zolájával, *a Kispolgárok* Gorkijával, az *Amerikai Elektra* meg a *Vágy a szilfák alatt* O'Neilljével, Georg Kaiserral, Salacrou-val, a kortárs nemzeti irodalomból például Dino Buzzatival.

Majd 1947 tavaszán a nagy ugrás a nagy vállalkozásba: a Piccolo Teatro megalapítása a Dómnak szinte szomszédságában lévő Via Rovello elhanyagolt mozihelyiségében, egy alig félezer férőhelyes teremben, szűkös, szélesebb, mint mély színpaddal. Az első bemutató május 14-én Gorkij *Éjjeli menedékhelye* (akkori olasz címén: *L'albergo dei poveri).* Persze Strehler a rendező (s mellesleg ő harmonikázik Aljosa kisebb szerepében is); a díszlettervező az első évtized (zsúfoltabb? naturalistább? expresszionistább?) munkatársa, az utóbb majd Dél-Amerikába vetődő Gianni Ratto; s ott vannak már az első szakasz „vezető" színészei is: Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Antonio Battistella, Marcello Moretti; rövidest ott lesz Franco Parenti, Giorgio De Lullo, mulatságos, ha kisebb szerepre az utóbb modernista, kísérletező rendezőként vagy a barokk operai stílus föltámasztójaként, megújítójaként elhíresült Luca Ronconi és Pierluigi Pizzi is.

Az esemény visszatekintve is csak így ítélhető meg: nagy szakítás, fordulat, szinte „kulturális forradalom" az olasz színház történetében s némiképp az olasz szellemi életben; egybevágó, erősítő jelensége sem tagadható akár az egész európai színházi világban. Strehler és Grassi beköszöntő programmanifesztuma ugyanis világosan fogalmazta meg az egész „negyvenötös nemzedékre" érvényesen a gondot és szándékot: hogyan kilábolni a fasizmus *provincializmusából,* a hírhedt *ventennio* némely technicista-modernista kérkedéssel, pufogással vagy bizonyos akadémikus komolysággal sem leplezett archaikus, feudális, beamteri és filiszteri posványából; hogyan behozni a hátrányt, „fölzárkózni" a némiképp talán idealizált európai színvonalhoz. Nem a mi ráfogásunk, Strehleré a vélemény: az olasz fasizmus színháza, kiváltképp a második évtizedben, valójában kispolgári, „fehér telefonos" bulvárszínház volt, Bernsteinből, Lavedanból, Sardou-ból koppintott házasságtörési komédiákkal, melyek vagy a nagy semmiben játszódtak, vagy képzelt francia miliőben, netán: Magyarországon; hírünk, „Ilonák", „vengerkák", körmendiferencek, hírünk a nagyvilágban...

Didi Perego, Mint) Bignamini és Pamela Villoresi A chioggiai csetepatéban

A „kilábolás" jelenthette a horizont tágítását, Strehler darabválasztásait és kezdeti stíluskísérleteit, hiszen a már említett szerzők mellé a Piccolo korai műsorára került Calderón és Shakespeare, Büchner, Ibsen és Osztrovszkij, adaptálásban Dosztojevszkij avagy Toller és Sartre, a nemzeti klasszikusokból Goldoni, Gozzi, Pirandello; s próbálkozott a rendező olyan modorokkal is, naturalizmussal, némi avantgárddal vagy szürrealizmusba hajlóval (Savinio, Bontempelli ürügyén például), melyekből később egyenesben kevéskét őrzött csak meg. Hasonló fordulatot jelentett a *rendezői színház* meghirdetése, melynek csekélyebb volt Olaszországban a hagyománya: az alkalmi vagy vándorló társulatok csak színészekre (sztárokra és csepűrágókra) épültek, a „rendezés" inkább csak „beállítás" volt, rutinmunka és ajándékozás a vezető komédiás, a *capocomico* jogával. S ami ennek a változásnak részint előfeltétele, részint pedig következménye lehetett: annyi sóhajtozás után végre egy *teatro stabile,* „stabil", állandó, tartós munkára berendezkedő, szilárd bázishoz kötött, közösségben gyökeret eresztő társulat és színház (lehetőleg épületként is) megteremtése. S véle, a kor másik követelményével, mely hasonlóan fogalmazódott meg Franciaországban Jean Vilar TNP-jével, a Théâtre National Populaire-rel: legyen a színház a köz társadalmi igényű, felelős és netán „nevelő" intézménye, kapuit megnyitva az új, szélesebb közönségrétegek előtt is; legyen demokratikus, népszerű, „népi", nemzeti, haladó gondolatra éppen a legválasztékosabb művészséggel ébresztő... Strehler és a Piccolo csak csodálható érdeme, hogy az évek, az évtizedek múltával fakulhatott persze az utópia, de megvetés vagy gúny máig sem tudta kikezdeni.

Az alapítás éve, 1947 nyara tüstént meghozta a Piccolo szinte „emblematikus" munkájának tekinthető Goldoni-komédia, a *Két úr szolgája* strehleri változatát; ezt követte, öt-hat megőrző, módosítgató felújításban az idei, immár posztumusz párizsi sorozatig mintegy kétezer-háromszáz előadás belőle, vissza-visszatérő szereplők több tucatját elhasználva, de csak két Arlecchinót, 1963-ban bekövetkező haláláig Mar-

cello Morettit, majd Ferruccio Solerit. S jöttek az alkalmibb sikerek és eredmények bőségében a színháztörténetileg még maradandóbbak: azok a bemutatók, melyek föl-fölújított szériákban, illetve más sorozatok magvaként és „generátoraként" végképp elválaszthatatlanok a Piccolótól, Strehlertől s persze a két újabb, főbb látványtervező, Luciano Damiani és Ezio Frigerio nevétől: a másik Goldoni-mű, a Nyaralás-trilógia, Pirandellótól *A hegyek óriásai,* Carlo Bertolazzi századvégi városi „népszínműve", *az El nost Milan,* a csehovi *Cseresznyéskert és* Brecht *Koldusoperája.* Jobbára ezek az előadások, meg még egy-két Shakespeare *(Lear, A vihar)* gazdagították Európa-szerte a Piccolo hírnevét, megannyi turnén, vendégjátékon, fesztiválon.

A Piccolo emez első fénykorának az 1968-as események párizsinál zűrzavarosabb, sokkal több feszültségtől terhes, indulatra, vádaskodásra hajlamosabb olasz légköre vetett véget. Megbántottan, csalódottan, talán némi komédiásképlékenységgel is, '68 júniusában Strehler búcsút mondott a Piccolónak, s Gruppo Teatro e Azione néven néhány hűséges színészével független, új társulatot alapított. Kényelmetlen igazság, hogy halványabb eredményekkel. Volt egy dokumentumjátéka, mely „Zeitstück"-ként sem mondott eredetit, érdekeset a korról; Peter Weiss *A luzitán madárijesztőjét* akkor is nagyon kedvetlenül néztük, bár tudnánk feledni; sikeresebb volt a Pratóban bemutatott új *Éjjeli menedékhely, az* eredetihez hívebb gorkiji címmel s talán jelentéssel *(Nel fondo);* az akkori szakasz hozama, egyéni haszonnal, egy időre inkább a salzburgi közreműködés volt Karajannal, ameddig a két „oroszláni" alkat bírta egymás szagát... De nem nagyon jeleskedett közben a Grassi irányításával a politika viharjaiban tovább hajózó Piccolo sem Adamov vagy Gatti durván sematikus darabjaival; valamelyes elismerést csak az olasz reneszánsz népi komédiaírójának, Ruzanténak fölfuttatása érdemelt ki; tüstént maradandónak pedig a Strehler-tanítványként '71-ben Milánóba szerződött ifjonti francia „géniusz", Patrice Chéreau wedekindi *Luluját* ismerhettük föl.

Strehlernek négy évig a „belső száműzött" kenyere jutott, a megbántott ember hiúságának hízelgően csupán a többiek rossz lelkiismeretével. A „tékozló fiú" azután '72-ben mégis visszatért a nevétől elválaszthatatlan színházhoz, újabb, részint kiteljesedő, részint ennen régi sikereit még tovább tökéletesítő második „fénykorára". Oda, majd '83-ban további hat évre vendégként, a francia kulturális miniszter, Jack Lang meghívására a párizsi Európa Színház élére. De mégis: időközben szinte észrevétlenül mintha megcsappant volna a kedv; fordult a világ is, városok, kormányok szubvencióra egyre soványabb összeget szántak; és sejthetően, csak nehezen érvelhetően: mintha Európa-, sőt világszerte csökkent volna a színház rangja, szerepe, társadalmi fogadtatása; vagy csupán egyszerűen lepörgött egy nagy színházi szakasz, a „rendezői színházé", s a világot is változtatni akaró mágusból, a „polisz" megmozdítójából lett nemzetközi design-mester, bámulatos kivitelező. Utópiával élő „modernizmusra" jött a szemfényvesztő „posztmodern", életformáló élményekre a jót is hamar felejtő frivol fogyasztás. 1968-ban, *A hegyek óriásai végén* a komédiások kordéjára rázuhant a vasfüggöny, jó évtizeddel később Prospero törte el a színen varázspálcáját. Az övét Strehler persze ily teátrálisan nem, de megújítót már kevesebbet hozott; csak nagyon szép, egyre „szebb", pátoszosan, megindítóan, goetheien „humanista" előadásokat sorjáztatott még, igazítva a választást, akár tágítva a spektrumon a bánatos-bölcs aufklärista Lessingtől Marivaux-ig, de hát utóbbival, *A rabszolgák szigetéve* I szinte mára jelenben, '95-ben vagyunk; tíz éve sokat utazó honi pályatársaink is garmadával vihetik (hozhatják) a híreket, a sors utolsó fintoráról is: hogy Giorgio Strehler már nem érhette meg, amiért pedig két évtizeden át viaskodott: a Via Rovelló-i szerény terem után a Piccolóhoz végre méltó új, modern épület megnyitását...

Mi ricardo, je me souviens: emlékezzünk

Emlékezünk Goldoni Arlecchinójára, de vajh melyikre a sokszor-sokszor látottból, ha a mű mintegy végigkísérte a Piccolo fél évszázadát? Az utolsóra, tavalyról vagy '77-ből és '89-ből a párizsi Odéon „franciásított" változatára, mely (Goldoni életútjára célozva, netalán a vendéglátóknak is kissé hízelegve) egy Szajna-parti magánpalota szálájába képzelte a talján vendégkomédiások egykorú föllépését? Igézettebben 1975-től a velencei Campo S. Angelo szabadtéri emelvényére, „borás", „sirokkós" nyári estén a kettősen illően „autentikus" velencei népi közönség soraiban álldogálva? Avagy az ismerkedés hamvasabb érzékenységével a nékünk legelsőre, '68-ban Párizsban, a keleti népi negyed kopottas színházában, a Théâtre de l'Est Parisienben, hol a sokszorozott színi illúziót a színpadi keretezés is növelte: egy repkényes, romos fogadó udvarán állt ott az alkalmi ácsolmány, kis színpad, s oldalt, lócán szusszant a csepűrágó, láthatón, mintegy asszisztálva is játszva két színre lépése között. Ez volt az első megragadó találkozásunk a commedia dell'arténak Strehlerék által sem olyan könnyen föltámasztott, restaurált hagyományával, s míg minden más régebbi (sőt újabb, egyéb) ilyetén próbálgatástól csak viszolygunk, ennek gyermekien egyszerűen (és mégis/ezért oly hitelesnek) ható leleményeit, a megannyi, holott „kodifikált", kívülről ismert *truffát* és *lazzit* egy emberöltőn át tudtuk nem megunni: a légynyelőst, a kenyérbéllel ülepre ragasztott levelet, a csettintésre remegni kezdő és a padlón meginduló pudingostálat, a szomorú paprikajancsi hálóinges kapálózását krampuszdobozában, a fölpattanó fedelű málhában, a lobogtatott piros zsebkendőkkel egyszeriben ollézó, bikaviadallá változó perpatvart Pantalone és a Dottore között, sem két harsánykodás szünetében a pillanatnyi elrévülést: milyen szépek is voltak régen, hajdan azok a meghitt, mértékkel borozgató esték, ott szemközt, a Giudecca szigetén. Emlékezünk? Nem múlt az idő, noha már régen halott az első Arlecchino, Marcello Moretti, s bizony megőszült utóda is, Ferruccio Soleri: tapsra a maszkot levén látni, koros férfiú immár, ki két órán át álorcájából lógatta mohó, lihegő kutyanyelvét, bukfencezve röpítgette a tálakat, *servitore di due padroni,* míg két gazdájának szolgálta föl egyszerre az ebédet...

Emlékezünk, ez is mintha tegnap lett volna, 1966-ból, szintén a párizsi Odéonból *A chioggiai csetepatéra, a* Párizsba készülő Goldoninak Velencétől s véle ifjúkorától is búcsúzó 1762-es darabjára. Emlékezünk, nem is a cselekményre, elvégre a Baruffában csak az történik, történhet újra meg újra, mit a cím mond: nehéz léptű halásznépség és cserfesebb fehérnépség folyamatos szóváltása és civódása. Akkor inkább, persze, véle: az életesség szívszorító, borongató látványára, a jelzéssel csak sajdítóbb tárgyiasságra, az anyagtalan, egynemű és mégis változékony fényre, a ridegedő ősz atmoszférájára, a sirokkó kedélyeket borzoló fuvallatára, a sült tök illatára, a reggeli párára, a fellegek változékony luminozitására, a már halványabb Nap vonulására az égen, az absztraktul reális térre (játéktérre), két házfallal kétoldalon, hátul a lagúna tükrözésével, egy beúszó fekete bárkával, mint Guardi legszebb képén (Poldi-Pezzoli, Milánó); a kezdőmondatra, míg fonott székén csipkét verő leányzó öléből a rivaldáig gurul a gombolyag, „barátnőim, na mit szóltok, milyen időnk is lesz ma"; s a záróképre, midőn az ifjonti Goldoninak meghatottan szemlélt képmása, Isidoro, kancelláriai kiküldött, afféle fentről jött békebíró, a *Cogitore*,* amíg ideig-óráig összebékítve a feleselőket, párt is találván leánynak, legénynek, szomorkás mosollyal búcsúzik az előtér félhomályos sávjából - hiszen nincsen már reá szükség - *a furlanára* perdülő halásznépségtől: mint egy

**A Cogitore a coadiutore* tájnyelvi ferdítése: vagyis nem „gondolkodót" jelent, tévesen helyezi a kis titkár fiatalembert súlyos rodini pózba a legjobb magyar rendező és a legtudósabb magyar dramaturg színházának egy régebbi Goldoni-műsorfüzete.

„értelmiségi" a „negyvenötös nemzedékből" a „néptől"...

Búcsúzik *A* terecskétől Goldoni másik darabjában (Odéon, 1976; 1993) a nápolyi Lovag is, szintén népre hajló gyengéd „népbarát", utolsó lottónyereményét karneváli vendégelésre szívesen tékozló, félrecsapott parókás „értelmiségi", kicsit kíváncsiskodó „voyeur" és alkalmi játékmester. „Őszi" a búcsú a Csetepatéban, zúzmarás a télbe hajló, szürke Velencében, mely Luciano Damiani oly egyszerűen keretező díszletében oly szokatlanul poétikus, mint a vacogtató téli Hellász Angelopulosz erősen jancsói filmremeklésében, *A komédiások* utazásaban. Mert az újfent szinte semmicske történésen túl erre a tárgyiasult és évszakos poézisre emlékezünk leginkább: egy kis papírhajó úszik a terecske pocsolyájában, Velencében hull a konfettihó, cincog a hegedű, vége mindennek, talán marad, mint a csendéletek örök igazságán, két billegő fonott szék, egy kosár, suhogva terített terítő, két zöld palack, ugóriskolából gyerkőcök lábnyoma...

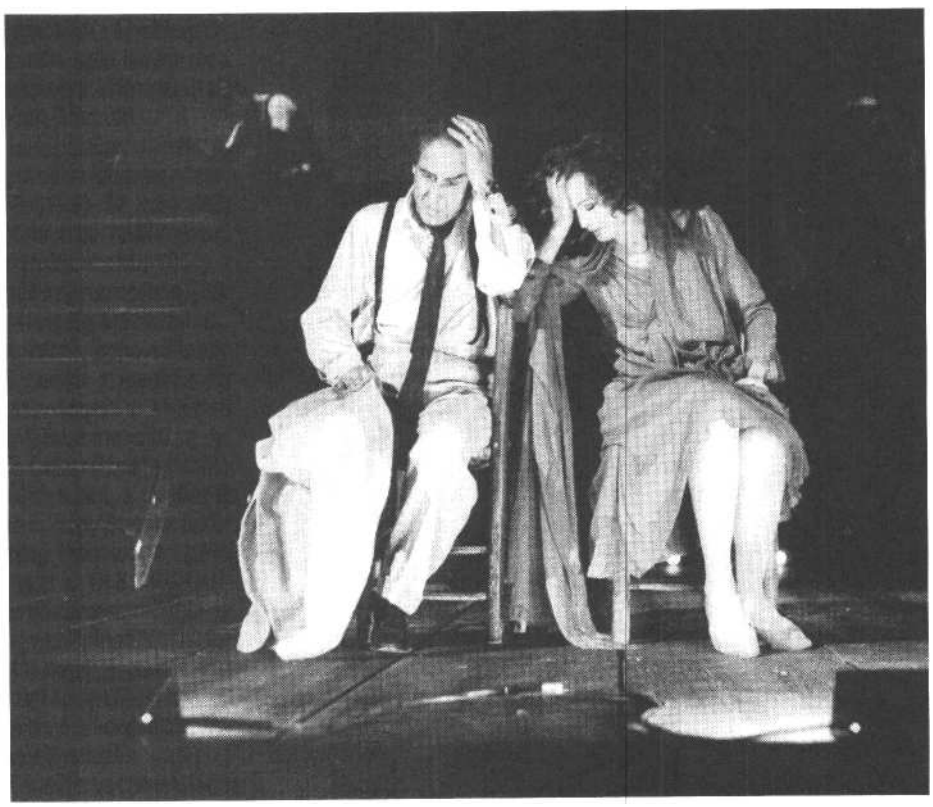
Évszakok, nincsen vége: már-már csehovi melankóliának ízét őrizzük, holdvilágos kerti estékre, ideges nyárra, fűtetlen őszi frusztráltságokra emlékszünk a szintén goldonis *Nyaralás*-trilógia német és francia nyelvű, bécsi és párizsi előadásáról (Burgtheater, 1975; Odéon, 1978). A hosszú estét kitöltő három darabban megint csak nem sok történik, olyan „galambszürke" benne a létezés, mint Flaubert-nál; finom csészében csokoládét kavargatnak, a távolban kondul a harang, lovak nyakában csilingel a csengő, csikorogva áll meg a homokfutó; a boldogság csak a hangulat csalfa ígérete, szép lányra rossz házasság vár, vénkisasszonyra, kiábrándult cinkosságra talán bölcsebben lemondó.

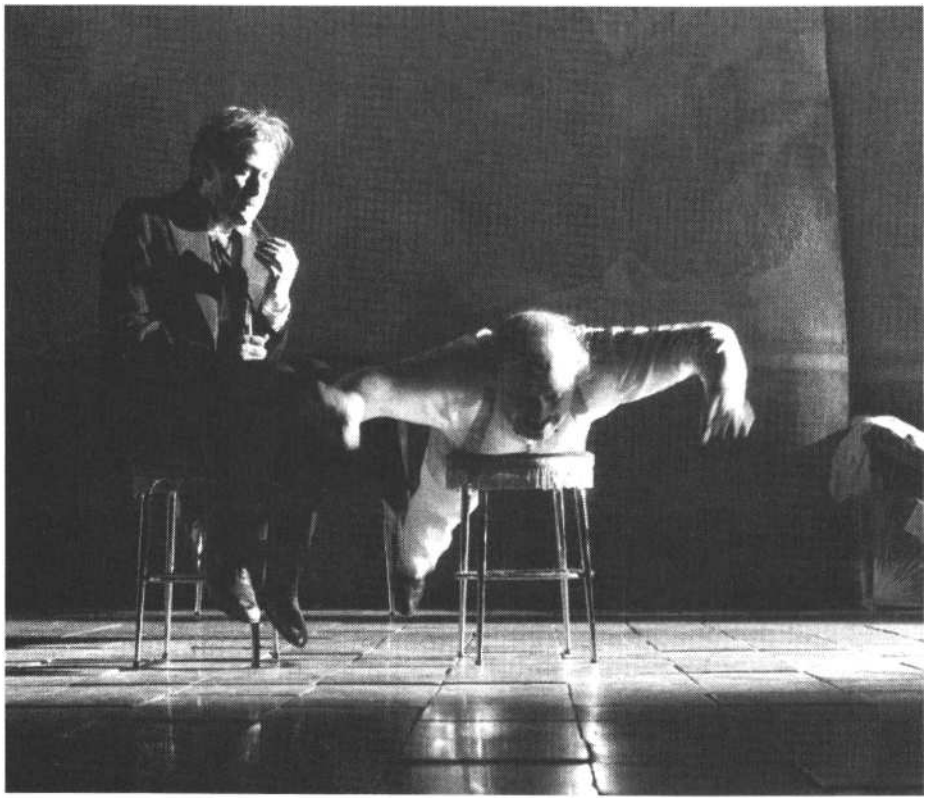
Meglepetésként emlékezünk a nálunk manapság aligha ismert olasz kisnaturalista, Carlo Bertolazzi (1870-1916) *El nost* Milanjára (1894): a Piccolóval második találkozásunk volt (Párizs, Théâtre Sarah Bernhardt, 1962), akkor Valentina Cortesével Nina szerepében, '80 tava-szán Milánóban Mariangela Melatóval. Ki tudja tájainkon, ki volt Bertolazzi, noha a Piccolo '53-as évadján játszott *Luluját a* megírás évében, 1904-ben tüstént adta Pesten a Vígszínház; s vajh ért-e, ér-e annyit, mint mondjuk, a „szociális" Molnár Ferenc, a *Liliom* (lásd fentebb!) vagy akár *Az üvegcipő* írója: s lám, a társítás önmagunk napi kiigazítása is, hogy Strehler felől nézve bizony jeles és gazdag munka volt az évadban Ács János rendezése is az Új Színházban. Mert Bertolazziban, a kismesterben, milánói jelzősítéssel: „a Navigli-negyed Goldonijában" Strehler a „városi élet" egyik korai, érdemes megjelenítőjét fedezte föl, mint éppen Molnárban vagy a cseh František Langerban: a kezdeti olasz szocializmus picinyég szentimentális, szomorkásan pittoreszk szociális érzékenységének tanúját az ő „szegény gazdagjaival" és „gazdag szegényeivel", valahol mintha Jókai Mór és Lengyel Péter között. S ennek a külvárosi, grundos, vámházas, ágyrajárós és ingyenkonyhás kisvilágnak megtalálta hangulati sodrát és látványba emelő képzőművészeti megfelelőjét; jelesül például Luciano Damiani díszletével, mely talán legerősebb színhelyével az olasz posztimpresszionizmus-divizionizmus festőjének, Alessandro Morbellinek neves Trivulzio menhelyi képét emeli át a színt teljes szélességében átmetsző kopár menzaasztallal, a salétromos, tűzfalas háttér moralizáló föliratával: oly hitellel, szenzuálisan, hogy szinte sejteni lehetett fentről a milánói facsaró füstöt s ködöt, oldalról a konyha, a levesestálak enyhe bűzét; illuzionált szagélményünk színen hasonló csak Székely Gábor és Antal Csaba *Catullusán* volt: mintha a „Füst Milán-i" lakás másában megnyíló fürdőszobából jött volna a gyermekkorunk pesti polgáriját azonosító illat: a szivárgó gáz, a rothadó tömítés, a tisztító- és fertőtlenítőszerek oly sajátos keveréke...

Mondják, Strehler első Brechtjét, *a Koldusoperát* 1956-ban eredetileg az *El nost Milan* miliőjébe akarta helyezni. A rendezést 1960 tavaszán, a legelső Piccolo-ismerkedésünkkor, a párizsi Chaillot-dombon a vendégül látó TNP-ben mégsem ilyennek láthattuk. Kihívó volt ugyan, kívántan cinikus és rámenősen dinamikus, talján mizerabilizmusnál nyilván „németesen" keményebb, „porosznál" viszont absztrahálón és arányosan „olaszos", együtt inkább „universzális", mint külvárosi „couleur locale"-ra törekvő. S emlékezetünk szerint Strehler többszöri nekifutásából ez volt az ő legjobb *Koldusoperája, a* melodráma és az anarchista pulzió, a filmes citátum és a független önelvűség, a célzatosan „politikus" és a kicsit giccsesen (!) gyomorba markoló, szebben: a „kulináris" és az „antikulináris" ritkán szerencsés egyensúlyával; '73-ban Milánóban már nehezült a játék, mintha túl sok lett volna a húszas évek „rekonstruált" Amerikájából, Al Capone és Scarface mitikus Chicagójából, német festészeti expresszionizmusából, Otto Dix boás vampjaiból, hadirokkant koldusokból, tolókocsis frontharcosokból; az utolsó változatra (Párizs, Théâtre du Châtelet, 1986) pedig zavartan gondolunk: unalmas, laza, agyonrendezett (és esetleg menet közben „albérletbe" kiadott) „nemzetközi haknira": vénülő évtizedünk világot rágó rákfenéjére.

A „brechtiánus" Strehler? - konzervatív körökön kívül is gyakran hangzott el a kérdés, inkább számonkérés, vád, ráfogás. Nem egyszerű a válasz, időrendi kiigazítással sem, habár tudható, hogy növekvő és lelkes érdeklődése és többrendbéli kelet-berlini látogatása meg némely har-

Giancarlo Dettori és Andrea Jonasson A hegyek óriásaiban





Giancarlo Dettori és Renato de Carmine A nagy varázslatban

cos jelszó-ismételgetése ellenére Strehler az első bemutatóját csak a Piccolo fennállásának kilencedik (!) esztendejében tartotta meg. De említendő az is, hogy az ő Brechtje mindig is eleltért a „kánontól"; már csak azért is, mert a híres-hírhedt (s jócskán talányos!) *Verfrem*dungeffektust amolyan „germán módin" olasz színésszel nehéz elérni: „elidegenítésre", „epikus" értetésre, távolságtartásra az ő eszköze inkább a lassítás, a szünet, a játék fölfüggesztése, a meditációra szólító csönd, vagyis hatásra: szelídebb, tűnődő, megemelő, spiritualizáló, egészében éppenséggel „humanizáló".

Némely Brechtje Strehlernek ezért marad meg másként, netán az írói szándéktól és utasítástól eltérően emékezetünkben. A *Galilei* életéből (Piccolo, 1963) például a harmonikus racionalitás világos, tiszta, „geometrikus-tudományos" látványa, Luciano Damiani kicsinyített reneszánsz épületmakettjaival, mintha csak elhelyezné őket egy quattrocentós *città ideale-á*brázolás on (Urbino, Baltimore); s ha „karneváli" az életesség, csak a fordított proporciók jelzik, parány palazzo fölött hintázó gyerkőc, Medici-palotafölé emelt torzonborz óriásmaszk, mintha már, *Caduta dei Giganti,* a manierista Mantovában. S jómagunk ilyen eltérő emlékét őrizzük A szecsuáni jóléleknek, mit egyazon 1982-ben a budapesti néző is láthatott az olaszok diadalmas vendégszereplésén. Ki ott, Pesten mire figyelt, utána kéne nézni; nékünk a nagyon határozott és majdnem jelen idejű olasz jelleg és hivatkozás tűnt föl: a külvárosok, *a borgaták* világa, a *tangenzialék,* várost kerítő, terelő autópályák gazos és rozsdatemetős környéke, a gazdasági (és milánói) csodából kimaradt alproletariátus csatornázás nélküli, de tévéantennás kalyibái; de „olaszosnak" az alászálló istenek is: hol fehér reverendát suhogtató papok, hol élveteg ipar-mágnások és feszítő *onorevolék,* DC-szenátorok, hol olyan lengő, ritkás szakállt simogató „konfuciánus" bölcsek, mint amilyenek az olasz hittérítők lehettek, rajzolók és ágyúöntők is, a kínai császár udvarában... S marad az emlékezetben nagyon olaszosnak, még a szocialistában, „aufkléristában" s talán deklarált ateistában is, rejtve kiirthatatlan „katolicizmus" is; Sen Tében, „világi klarisszában" istenfélő jóság, várakozó anyaiság.

Sen Te fölmagasztalása hódolat is volt, ajándék az új szerelemnek, a német és olasz nyelvű színésznőnek, Andrea Jonassonnak: a plasztikus harmónia, a mozarti humanizmus oltárán bemutatott áldozat? Dátumok majdnem egybevágnak, s egyazon a megtestesítő hősnő Lessing *Minna von* Barnhelmjében (Párizs, Odéon, 1984), mely Strehler elemzésében a „katonaszerencsénél" inkább (így Kazinczy Ferenc fordításának alcíme) afféle színi pszichoterápiában az apai és anyai princípium, a belátó, szelíd fölvilágosodás és az epés kacajú, mizantróp Spárta összebékítését példázza, zaklatóra és fölöldóra egyaránt Haydn zenéjét invitálva, Minnát pedig úgy láttatva, oly operai idealizálásban, mint a *Figaro házassága* Grófnéját, A rózsalovag Tábornagynéját. Haydnt idézve itt, Mozartot szolgálva máskor, mint a csak negyedszázad föl-fölújításaiban megkopó legendás párizsi *Figaro* házasságában (1973).

Feledhetők, anekdotikusak Strehler és Solti György heves összecsapásai, sajtóban is visszhangzó ajtócsapkodásai, de alighanem az egyik legtökéletesebb színi teljesítmény, egy század érzésvilágát összegező (és glorifikáló) játék és látvány, Ezio Frigerio díszleteivel és jelmezeivel: Fragonard, Oudry, Chardin festészetének megidézésével, a viseletek finom kor- és osztálytagolásával, ómódival, rokokóval, már az újra, polgárira húzóval; mozgásban, csoportosulásokban is mindig beszédes leleményekkel: légiesen „jancsói" a a *ira,* ha a falusi fiatalság afféle *carmagnole-t* jár a clavicemballo körül, s úgy szórja a levegőbe a kottalapokat, mint valami majálisos mini-kultúrforradalomban...

Emlékezünk megannyi más operarendezésére Strehlernek, A *varázsfuvolára, a* Macbethre, de botfülű ne vegye el zeneértő kenyerét! Válogatva talán csak a *Simone* Boccanegrát (Párizsi Operaház, 1978) említenők, annak bizonygatására, hogy a Mester olvasatában Piave kusza (és akár Boito följavított) librettója hogyan lesz már-már shakespeare-i szövegkönyv; shakespeare-i persze azzal a pátosszal, történelmi rétegeztetéssel, érzelmesebbel is, mi talján változatát amúgy általában is jellemzi: hallatni a gyermekeit sirató Verdi panaszát, a romantikus sóhajt is az olasz nemzeti egység várakozásában. De „shakespeare-i" főként az, ahogy Strehler kölcsönöz valamit a tépelődő királyok, II. Richárd vagy VI. Henrik helyzetéből, lelkületéből Simonénak, kinek „hajója", a köztársaságé is, úgy inog, ahogy a sértett arisztokraták és elégedetlen demokraták lázongó hulláma össze-összecsap. A két kép, mit legélénkebben őrzünk eme párizsi *Boccanegrá*ból, két tengeri hajós metafora. Az előjátékban kedvese teteme mellől hullámzó tumultusban sodorják el Simonét, s erőszakolják vállára a vörös dózsepalástot; a végjátékban, midőn hat már az áruló méreg, ezt a palástot dobja le magáról, fölölteni régi plebejusköntösét, s így kapaszkodik a háttér vitorlás hajójának, a kikötőváros jelképének árbockötelébe, hogy a középkoriból romantikus hős mint valami keresztre feszített barokk szent adja ki a lelkét. Shakespeare, mondtuk, de persze a Piccolóban ritkán színre vitt romantikus dráma is, olasznak elvégre ott az opera és a templomok teátruma; Claudel akár: nagy kár, hogy a század francia óriásához soha nem nyúlt Strehler.

A Piccolo korai Shakespeare-bemutatóiról a fényképek és cikkek alapján manapság már nehéz véleményt alkotni *(II. Richárd, Romeo és Júlia, A makrancos hölgy, III. Richárd, IV. Henrik, Vízkereszt, Macbeth, Julius Caesar,* illetve ritka kivételként egy szabadtéri A vihar 1948-ban, Firenzében, a Boboli-kert „hattyúszigetén"); nékünk, nyilván alaptalanul, az ötvenes éveknek azt a sivár fádságát sugallják, mely a klasszikusokat tette élvezhetetlenné az adenaueri Németországban, de még Shakespeare-t is az Old Vicben, Londonban. Meglehet, hogy mindez csak a dokumentumok és úgyszólván minden színháztörténeti munka átka, mert máig fölajzó viszont első eleven találkozásunk Strehler Shakespeare-jével, 1966 őszéről, egy firenzei fesztiválon az *Il gioco dei potenti* két estére terjedő szövegmontázsáról, amely az amúgy is terjedelmes *VI. Henriket* dúsította tovább egyéb kölcsönzésekkel, a Hamlet sírásóival, a *II. Richárd* kertészeivel, a *III. Richárd* bérgyilkosaival. *A hatalmasok játéka,* mondta a cím, fölfedve, hogy az előadás ihletője, Európa-szerte az elsők közt, Jan Kott egy egész nemzedéket megtermékenyítő könyve, *a Kortársunk, Shakespeare.* Vagyis: forgandó Fortuna kereke, le- és fölrepít a Nagy Gépezet, bukik majd, ki a bírvágy lépcsőjén fölkapaszkodik, megront mindenkit a hatalom, cinikus színház az egész világ, véres a történelem cirkuszi porondja, aranyozott papírból a korona, miért az ádáz harc folyik, jó királya jó, inkább az erőskezű, de nem jó, ki elsőbb szent is akar lenni. Szó szerint, illusztrálva, metaforikusan persze számtalanszor láttuk-hallhattuk azóta, de nagyon megragadó volt akkor, '66-ban Strehler egyik legteátrálisabb, legmozgalmasabb rendezésében: hat óra kavalkádjában, ceremóniákkal, vásári forgataggal, zendülésekkel, csatajelenetekkel: színház a javából, Shakespeare, habár inkább a királydrámák „krónikása".

Ismertebb, sokkal több előadást ért meg, talán félezret is, a *Lear király;* háromszor láthattuk mi is, Párizs előtt, már '72-ben a Piccolo épületében, '73-ban Milánó proletár-elővárosában, Gratosoglióban, a Teatro Quertiere Numero Uno hatalmas sátorponyvája alatt. Ponyva alatt ugyan színpadi keretezéssel, de színként mégis: poronddal. A „kozmikus porond az élet és a történelem bemutatásához" (G. S.) cirkuszé is volt, Kott sugallatával (és esetleges becketti párhuzamával): a „semmi bohócainak", a „metafizikus csavargóknak"; „mutatványostér", mint a szintén korszakot jelző Peter Brook-i *Szentiványéji álom* esetében. Kör alakú térség, „grund" is (mint kívül a negyedben), süppedő, salakos, „csillagközi" porba döngölt talaj s néhány „kel-lék": zsámoly, ugródeszka, hinta, billegő lábú asztal, élére állított palló, egyszerre fölváltva jelezni külsőt és belsőt. Keretezés, „alapozás" s mi benne: figurákra, játékokra is jól emlékszünk eme Learből: a nemzedékek teátrális, vad szenvedéllyel adott harcára a bepásztázó, vakítva

Jelenet a Két úr szolgájából

szabdaló ívfényben, a „dinoszauruszok bukására a tigrisek és farkasok korában"; illetve a Bolond és Cordelia szerepének - no lám, Spiró evidenciája! - „kettőzésére", Ottavia Piccolo lányos gyöngédségével és chaplini meg fellinis (Kid/ Gelsomina) zöld frakkos, vörös parókás, piros orrú „bohócságával", ha holt lányát úgy ejti el a fájdalom és az elmezavar tisztító próbáján átment nyűgös agg, mint egy összecsukló marionettfigurát, tobzódjunk, de hát „olaszosság", né-mi szentimentális és melodramatikus jelleg és határ jelzésére is, mint Pinocchiót Giuseppe... De emlékszünk egy nagy képkölcsönző másik metaforára is, mely majd az 1978 és 1982-es A *viharban* is visszatér: a Bolond, a tettető „bolond" (Edgar), Lear és Kent-hűségben, nyomorúságban, rögeszmésen és a bizonytalanodó részvét szemlehunyásával - egymásba, láncba kapaszkodva a tobzódó elemek viharában úgy botladoznak előre a fenyéren, mint Bruegel híres nápolyi képén a vak vezette világtalanok.

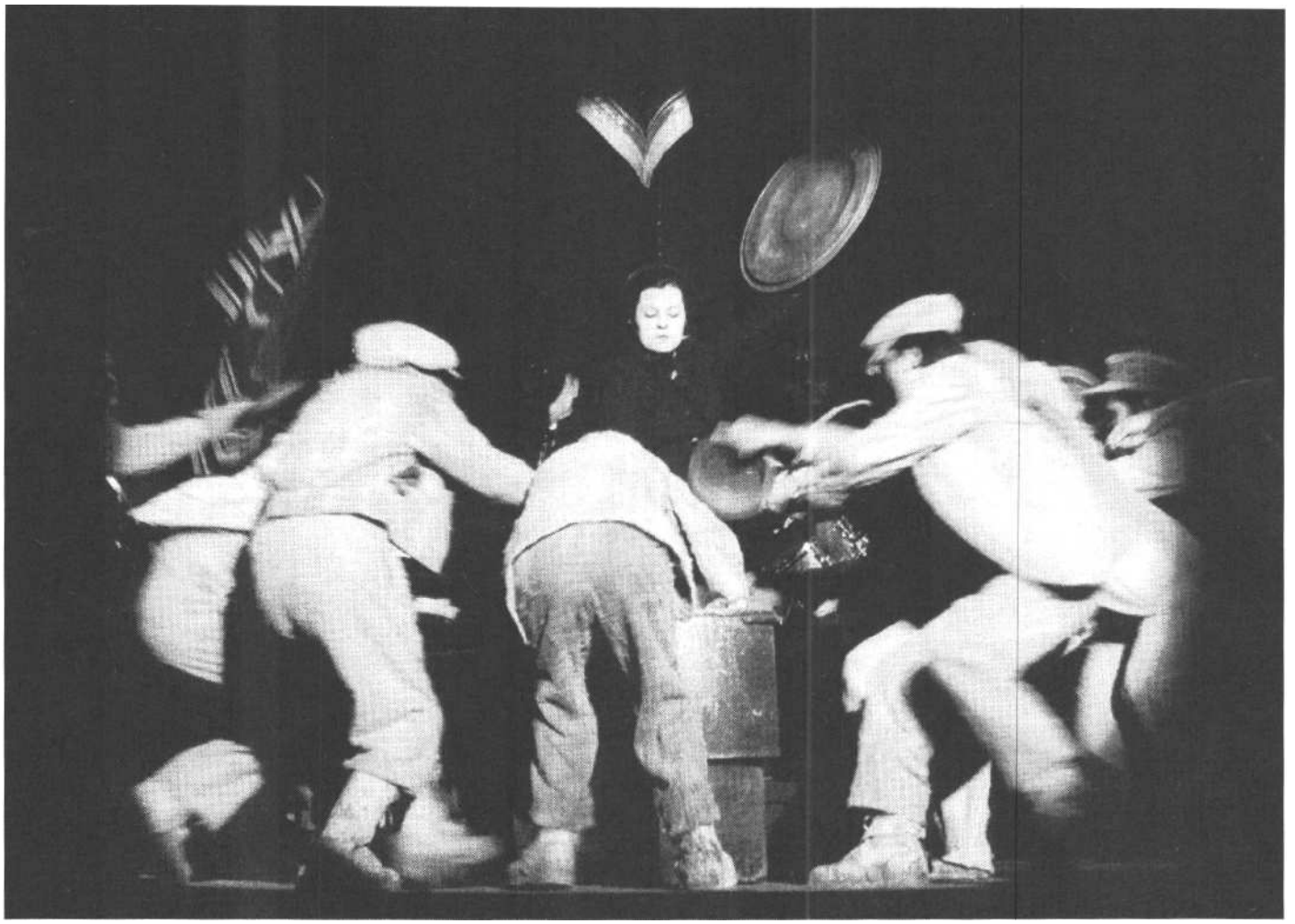
Így maradt meg bennünk a *Lear;* némely átfedésével hasonlóan *A vihar* is (Piccolo, 1978; Párizs, Odéon, 1982). „Színpad" volt ott is a „sziget"; eleve bölcs agg Tino Carraro Prosperója, játékmester is, mint egy Fouquet-miniatúrán a középkori misztériumjáték „ordinátora", hóna alatt az írott tekerccsel, afféle „szövegkönyvvel", kezében mutogatópálcájával, oldalán pedig tündéri „segédrendezőjével", az acéldrótján repkedő Ariellel. S a színpadon megannyi rétegzettségében, történelmi, „archeológiai" beúsztatásban, áttűnésben idéződött a színház: a pasztorálé, a nagy barokk opera, Nápoly okán a commedia dell'arte; mind, foszlani is szét, ha Prospero törvén el varázspálcáját, recsegve omlott végül össze a szín: díszlet, látvány, illúzió, hatalom is persze.

A színi illúzióról szólt, franciáknak s ezúttal franciául, '84 novemberében az Európa Színházban Corneille fiatalkori *Illusion Comique-ja,* utolsó magyar címén, somlyóul-szikorául: a (Színi) *Mutatvány,* ez a (szerző önirónia) „fura szörnyeteg", betétről betétre nyíló, alakváltoztató játék, a barokk érzékenység talán legvonzóbb és leglendületesebb francia kifejezője, távol persze, de akár vonalában a calderóni *Az élet* álomnak. Érthető tehát, mi vonzotta benne Strehlert, az is, hogy kedveskedni akart a francia házigazdának, netán kicsit bizonyítani is. Oka is lehetett ez az emlékezettel tusakodónak? S oka sokban a sok: a szándékoltsággal, csinosító kivitelezéssel mintha csömörítő, „kirakatos" látványszépség; s noha bár "hobbink", péché mignonunk, kuncogó kis magánélvezkedésünk minden képzőművészeti áttétel, megfelelés azonosítása, itt mintha untuk volna az „antológiát": mi jő Giulio Romanóból, mi Claude Lorrainből, Callot-ból, Watteau-ból, Piranesiből, s talán bosszankodtunk is, hogy bár deszka, kóc, fakard éppen elegendő lett volna, miért hát a ciprusos park, a sziklaormon emelt barokkos palota, a feketén tükröződő műmárvány padlózat? Strehler olaszként magától értődően volt „európai"; akarva, talán némi gátlással, önbizonygatással lett ezúttal majdhogynem hollywoodi... S néki egyéb „félsikere", legalábbis a mi tartós rajongásunk ritkás frusztráltságaival, persze inkább a „nemzetközi" szakaszból? Nem sok maradt meg bennünk a '85-ös strindbergi Zivatarból, egyszerűbb hagyatkoznunk kiváló pályatársunk, Koltai Tamás beszámolójára a SZÍNHÁZ című jeles kiadványban. Kevesebb nyomot hagyott talán a helyiekben is 1988-ban a pirandellói *Come tu mi vuoi az* Európa Színházban: azaz évad nékünk az újabb magyar színjátszás csúcsáról Székely Gábor *Catullusát* és Ascher Tamás *Három nővérét,* fergeteges sikerű vendégszereplését jelenti. S mit tegyünk, a zavartan „kompenzáló" fél világgal szemben sem tudjuk remekműnek tekinteni a nápolyi komikus termékenység, Eduardo De Filippo *La grande* magiját (Odéon, 1987), bizonygassa bárki, mi a „pirandellói" ebben a melodramatikus és túlméretezett példázódásban. S akkor Strehler (meg Ezio Frigerio) érdemét csak abban láthattuk: *A nagy mágia* ürügyén egy kiadós fölvonásra, a nyitóra, teremtettek valami 1948-as kis- és összolaszos hangulati és életképes összegzést egy adriai szálloda miliőjében; nem Nápolyban voltunk, hanem nosztalgikus ideálvilágában a hajdani neorealizmusnak; augusztusi vasárnapon fútta a szél a strandon az eldobott újságot, zsírpapírt, reccsent a nyugágy, elgurult a pöttyös labda, óh, Rimini, Cesenatico, *Vitelloni, Amarcord, mi ricordo,* Umberto D., Federico F.

Naplónk pergetését befejezvén: két nagy előadásra mégis boldogan emlékeznénk; egyéb okkal is, ha a két szerző, Goldoni mellett, alighanem Strehlernek is legkedvesebbje.

Az egyik (nékünk '67-ből, a párizsi Odéonból) Pirandello befejezetlenül maradt talányos parabolája, *A hegyek óriásai* mely különben az első, '47-es változattal szintén a Piccolo „alapító" bemutatói egyikének számít, s csak kezdete a „színházi illúziót" illusztráló egyéb művek sorának. A *hegyek óriásai* ugyanis a maga mítoszával két „színházat" szembesít; a Scalogna-villa primitív, mintha még „történelmen" inneni „koboldjait", az archaikus és provinciális szicíliaiság „manóit", az invenciók mágusával, Cotronéval, illetve a húszas-harmincas években valamilyen formában talán még létező „ekhós" vándorszínészeket az egzaltált, küldetéses „dívával", Ilsével és deklasszálódottan is mecénás grófi férjével meg a kimustráltan is „profi" trupp jellegzetes figuráival, a komikussal, a nőimitátorral stb., kik játszanak csak úgy maguknak, kihívó „cserében", versengve a villa (udvarház) lakóinak s nékünk, közönségnek; ki rítussal, mágikus trükkel, élet-foszlánnyal és fölmutatással, ki rutinból, megkopott pátosszal. S persze a színfalak mögött dölyfös közönnyel várakozó „óriásoknak" is: van, ki úgy érti, '36-ban fasiszta potentátoknak; '67-ben Strehler már úgy inkább: az arc nélküli, „fogyasztói" társadalomnak; más, másként megnyomva azóta is a szót: a technicista újbarbár tömegnek. Színház és színházak a társadalomban; a színház önmegdicsőülése is egy felvonásvégen (a szövegben a harmadik felvonás elején): a „jelenések arzenáljában" afféle schlemmeri „mechanikus balettre" perdültek a színen élő és mozgatható figurák: szerepek, színészek, mímesek, drótos, pálcikás, kesztyűs bábok; beindult a masinéria, zúgott a művihar, mennydörgött a megrázott bádoglap. S a színház tragikus apoteózisa lett a befejezés: mint egy raffaellói *Sírbatételen* (ahogy majd Lear is az ő Bohócát-Cordeliáját), hozták a komédiások Ilse tetemét, s csörömpölve zuhant le a vasfüggöny csepűrágók kordéjára; még egy év, hogy Strehler úgy érezze, '68-ban, a Piccolo „humanista", „reformista" vállalkozására is.

Végezetül hogyan feledni azt az előadást, mely talán legközelebb áll szívünkhöz Strehler általunk ismert egész munkásságából: nékünk a '76-os, párizsi *Cseresznyéskertet?* Hogyan a történelem melankolikusba belevillanó kíméletlenségét; az elmúlás nosztalgiájával is a kegyetlen igazságot; a tárgyak „memento mori"-ját; *a camera dei bambinit,* Gajev és Ljubov Andrejevna egykori gyerekszobáját a megnyíló „százesztendős" matricaszekrénnyel, a belőle kiömlő játékszerekkel, kigördülő kis koporsó-babakocsival: az elrontott, felelőtlen életnek vigaszt és vádat, hogy marad örök gyermek a felnőtt; a híres biliárdasztalt, mely csak a színfalak mögül jelzi a golyók ütközésével a tétek sürgetését; a második felvonás piknikjének kis játék vonatját, kinek semmiséget, kinek majd az új iparosodó és harácsoló idők eszközét; s persze a nagy leleményt, Strehlerét és Damianiét a „cseresznyéskert" jelenlétének tartós érzékeltetésére, a szín fölé lazán vont velummal, rajta szórt falevelekkel: ez hullámzik, ereszkedik, töri a fényt, opálos fehérségével pátyol és árnyékol. Végezetül az emlékezetben megőrzötthöz most még emlékeztető: Strehler szándékairól, élet- és művészetszemléletéről talán a *Cseresznyéskert* ürügyén beszélt legvilágosabban, a „három doboz" metaforájával. Vagyis hogy mit kíván ő a színen bemutatni: elsőként a valós, mindennapos élet hiteles képét, válogatott, kiemelt, sűrítő tárgyaival, mozzanataival, gesztusaival, talán a barthesi „effet de réel"-hez hasonlóan; csomagolva, helyezve ezt azután a kis- vagy nagybötűs történelem tágabban magyarázó, a részleteket rendbe, akár irányultsággal simító keretébe; végezetül túl a történetiségen, történelmen is túl, az élet állandó, nagy igazságainak, az „emberi kalandnak", az emberiség, az emberi sors övező és kifuttató távlatába.



Jelenet A vágóhidak Szent Johannájából

Kivezetés

Csupa tökély akkor minden a több mint fél évszázados pályán? Visszatekintve észlelhető volt nem is kevés akadékoskodó, gyanakvó vélekedés, elmarasztalás, ellenszenv: eleinte (s mindvégig) „jobbról", '68 táján, utóbb „balról"; még később az újabb nemzedékek fenntartásaival, bár a túlzásokkal is elgondolkodtatóan. A (magánköz) ember piszkálgatása persze jócskán érdektelen, a maliciózus pletykák Strehler pózairól, hiúságáról, magamutogatásáról és -kelletéséről, az „értelmiségi" ruhadarabokról, a magas nyakú fekete pulóverekről, a kínosan gondozott kékesezüstös hullámos hajviseletről, mely, mondják, reklámfényképül is szolgált a Piccolo épületével szemközti divatfodrásznak. Komolyabban, mert már szakmába vágón: *a zsarnoki* rendezőről, ki a néha hajnalba nyúló (s gyakorta dicséretesen: nyilvános) próbákon véget nem érő ismétlésekkel állított be minden mozzanatot, s mint egy magiszteri Zuboly játszott elő sztárnak, statisztának. Az egykor oly kívánatos craigi elvet vitte akkor túlzásba, csupán csak afféle „szupermarionettnek" tekintve az élő színészt? De hát a „rendezői színházra" éppen Olaszországban volt nagy szükség; s eme rendezői színháznak jómagunk lelkületi „fénykorát" is köszönhetjük: Strehler és Ronconi, Brook és Bob Wilson, Stein, Grüber és Peymann, Grotowski, Kantor, némely orosz és Mnouchkine meg Patrice Chéreau két gyönyörű évtizedét! De hát Strehler mindig a legnagyobb elismeréssel és hálával beszélt éppen az olasz színészekről, kiknél „spontánabbat" és „kreatívabbat" elképzelni sem lehet (s kikkel, más adottságokkal, a kikezdhetetlen jelenléttel csak az angolok versenyezhetnek); s a Piccolo ötven éve során legalább ezer színész dolgozott véle együtt, sokuk hűségben kitartva, vissza-visszatérve, s emígy kézikönyvekig őrzött nevet is szerezve magának, minta már említettek mellett utóbb: Valentina Fortunato, Sarah Ferrati, Valentina Cortese, Giulia Lazzarini, egy Jancsó-film érzéki jelenése: Pamela Villoresi, Tino Carraro, Tino Buazzelli, Gianfranco Mauri, Franco Graziosi, Renato De Carmine, Enzo Tarascio, mások. Megjegyzendő még hozzá, hogy Strehler persze soha nem dolgozott egyedül, s sohasem valaminő papíron kiagyalt elképzelések zsandáros végrehajtójaként; minden „munkája" afféle „work in progress" volt, napról napra alakuló „munkahipotézisekkel", a jelzettből csak lassan, barkácsoló kézművességgel előálló végső játéktérrel, díszlettel; s ezek a díszletek, vélük a látvány és a hangulat éppúgy köszönhetők a három hűséges munkatársnak, Gianni Ratto után Luciano Damianinak és Ezio Frigeriónak is, a megannyi önálló kísérőzene Fiorenzo Carpinak; a mozgások, gesztusok a háttérben stúdiót irányító nagy mímesmestereknek, a két franciának, Étienne Decroux-nak és Jacques Lecoqnak, az olasz Marise Flachnak is.

Érte rosszallás Strehler darabválasztásait, illetve a Piccolo műsorpolitikáját. Mert míg egyrészt elvakult „brechtizmussal" vádolták, hiányolták másrészt a jelenkori drámairodalom pártolását. Annyi persze igaz: a keresgélés - T. S. Eliot, Wilder, Salacrou, Dürrenmatt - inkább a

korai, arculatában még nem végérvényes szakaszt jellemezte; s Brechttel *szemben* Beckett érdemesen, de valóban jócskán megkésve jött a nyolcvanas években az 0, *azok a szép napok!*-kal; s a gênet-i *A Balkon* sem volt oly „emblematikus" esemény, mint *A hegyek óriásai* (kon)zseniális fölfedezőjétől várni lehetett volna eme másik, politikába is vágó illúziójátékos parabolát. Strehlernek végül is nem volt olyan nevéhez fűződő modern és nemzeti (házi)szerzője, mint Jouvet-nak Giraudoux, Jean-Louis Barrault-nak Claudel, de akár, hajh, Patrice Chéreau-nak Koltés vagy Botho Strauss, hm, a Schaubühne esetében. Éppígy jellegről, alkatról talán még árulkodóbb a másik hiánylista, színfolt hiánya a klasszikus palettáról: az erővel átélt görög tragikum, politikus és pátoszos Shakespeare-jéhez a *Hamlet és* az *Othello is,* sokan az Erzsébet- és Jakab-korból, Racine és Moliére, beszédesen, ha Kleist és Lenz például nem is (elképzelhetetlen tőle *egy Pentheszileia!),* Salzburgban, Bayreuthban, a Scalában Wagner...

Eklekticizmus, klasszicizálás, hagyománytisztelet, „arany középszer": a rendezői modort is érte támadás, főként „modernista", még inkább „balos" részről. Gunyoros, tüskés, lekicsinylő is, de hát Strehler sem válogatta meg mindig idegenkedő, elutasító szarkazmusát. Sokszor és szívesen mondogatta, mennyire rühelli a zsigerekből jövő „Urschrei"-t, az „obszcén" neoexpresszionizmust, mely csak üvöltőbb és ordinárébb változata a kimúlni nem tudó naturalizmusnak; sercintett az „avantgarde *pour* avantgarde"-ra; viszolygott „napjaink pán-erotizmusától" és a „rendezés takonypóc pederasztáitól"; borzongva emlegetett némely „német szörnyűségeket", szőrös óriásmajomnak, King-Kongnak ábrázolt Othellót, leszbikus párnak meg Desdemonát és Emíliát (ki tudja, talán Zadek kicsit hars, de erős hamburgi előadására gondolva). De hát Strehler „klasszicizmusa", akár „hagyományőrzése" azt is jelentette, hogy az utolsó betűig híven tiszteletben tartja a szöveget, s nem enged a dramaturgi újmódinak, a németes „Bearbeitung"-nak: semmi átdolgozás, beletoldás, kiforgatás, legfeljebb, móddal, tömörítés.

Strehler ugyanígy ragaszkodott a színész méltó fizikai jelenlétéhez, testi integritásához; olaszosan mindennek mértékéhez: a dimenzióban élő testhez; a film talán azért sem érdekelte különösebben, mert nem óhajtott „árnyképeket" produkálni; s persze ezért is a kőszínházhoz, benne a keretezett, rivaldás, függönyös, úgynevezett „olasz színpadhoz", kordivatnak fittyet hányva a sokak szájában pedig szinte becsmérlően hangzó „dobozszínházhoz", a nézőtér és a színpad, a nézők és a színészek hiánytalan elválasztásához.

Ezt elsősorban azért, hogy a valóságról és a színházról világosan, egyenlő érvénnyel s egymást erősítve szólhasson; mindkettőhöz ragaszkodva, kettős kötéssel és célzatossággal vezethesse a „Világ" és a „Művészet" kettős regiszterét; a közöst és a megkülönböztetőt tartva a hitelesség és pontosság föltételének. A valóság ugyanis szerinte (meg a fentebb idézett Roland Barthes szerint) csak „valóságeffektus" lehet a színen; így kívánja az alkotói becsület, ilyennek a titkos vágy is: jelnek, jelzésnek, időállónak, idő romlásának ellenállónak; a gondterhelt ember: narcizmusával; a köz-ember: múlttal szólni a jobbítandó jövőhöz. S a jelnek tisztaságát, biztonságát a múlt szavatolja, formáját a stílus erősíti, az esztétikum szépsége. Vagyis Strehler dehogy volt „reakciós", s még kevésbé „széplélek", amúgy magyari módra: rengeteg kulturális, főleg zenei és képzőművészeti hivatkozása nem kérdés, hanem megerősítés; „olaszossága" is így, népi mítosszal, stilizációba emelt élettormákkal, latin fölvilágosultsággal, világi katolicizmussal, világ világával: hűvösen brechti, szenzuálisan oldalazó fénnyel, mit oly sokan eltanultak, kölcsönöztek tőle, nem csupán legméltóbb tanítványai, érdemes követői, Planchon, Chéreau, Vincent, Grüber. Trieszti Mitteleuropából északolasz iparvárosban déli bölcs volt, apollói inkább, mint dionüszoszi; Mozart jegyében kezdhettünk, a titkos tanácsos úrával fejezzük be, elmenve a Piccolo mellett, *„vorbei":* monumentum romosan, torzónak pátoszosabb, sajgatóbb, Strehler az ő álmodott Faustjával igazában már nem készülhetett el.

SUMMARY

Klári Tolnay, great old lady of the Hungarian theatre, last survivor of a glorious generation died at the age of 85. Our leading article is also related to this sad event: we publish an introductory essay written in 1943 by an important and tragically fated director, Árpád Horváth - an essay about the deeper meaning of the word „crisis" as applied to the theatre and highly topical in its own right - to a book where several leading actors and actresses of the early forties exposed their convictions about acting and theatre. The young and ravishing Klári Tolnay, already leading *ingénue* of the time, was one of the contributors, and thus we are able to offer her early, astonishingly mature and pertinent thoughts to her present mourners. We also publish the text of the funeral oration of director Ottó Ádám, former manager of Klári Tolnay's last and lasting artistic home, the Madách Theatre.

Reviews of the month, by Sándor Lajos, Tamás Tarján, Judit Csáki, István Sándor L., Balázs Urbán, Andrea Stuber, Tamás Tarján once more and Tamás Koltai acquaint the reader with productions of Zoltán Egressy's *The Portuguese* (the Chamber), *Iphigenia in Aulis by* Euripides (Radnóti Theatre), Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra* (Szeged), two plays by Harold Pinter *(The Betrayal* at the Pest Theatre and *The Birthday Parry* in Pécs), György Schwajda's *The Boy Mother* of Rátót (Szolnok), Géza Bereményi's *The Price of Gold* (Zalaegerszeg), 24, *St. Stephen's Boulevard* by Gábor Presser and András Kern (Comedy Theatre) and Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (Theatre in the Space).

The following interview by Tamara Török as well as the essay by Magdolna Jákfalvi are both concerned with the interesting and controversial personality of Eszter Novák, a young director who has already established a solid fame and an enthusiastic circle of followers.

Pál Albert, a native Hungarian living in Paris, who has seen more productions than most of us can boast of by Giorgio Strehler, one of the founding fathers of modern directors' theatre deceased one year ago, devotes a long essay to the lile, the work and the claim to lasting fame of the Italian maestro.

Playtext of the month is György Schwajda's *The Boy Mother of Rátót,* reviewed in this issue.

Luigi Ciminaghi: A vihar

Giorgio Strehler egyik leghíresebb előadása Shakespeare színműve, A vihar volt. A kép az előadás egyik csodálatos pillanatát rögzíti: Prospero és Ariel bensőséges kapcsolatát, egymásrautaltságát, a fekete és a fehér ellentétét és összekapcsolódását.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

ÍPHIGÉNEIA

Ára: 192 Ft