SZÍNHÁZ

Hermann István: Gandhi gondolatvilága Németh László gondolatvilágában • Almási Miklós: Ibsen és Miller kortárs drámája Szinetár értelmezésében • Szeredás András: Egy iskoladráma iskolapéldája • Koltai Tamás: A realizmus fortélya • Nánay István: Kőműves Kelemen • Pór Anna: Béjart-balettek az Operaházban • Földes Anna: A Sirálytól a Cseresznyéskertig • Boldizsár Iván: Három este Párizsban

1974
Május

SZÍNHÁZ

A SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

VII. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1974. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN
FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthory u. 10
Telefon: 316-308, 116-650

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlapirodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 144,- Ft, fél évre 72,-- Ft
Példányonkénti ár: 12,- Ft
Külföldön terjeszti a
„Kultúra" Könyv- és Hírlap Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest. Postafiók 149

Indexszám: 25.797

74.0494 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató
A címlapon:
A Stockmann család Ibsen-Miller A nép ellensége
című drámájában: Kállai Ferenc, Mészáros Ági,
Velez Olívia f.h., Kalmár Péter és Dénes Gábor
(Katona József Színház) (Ikládv László felv.)

A hátsó borítón:
Tímár Béla (Ábel) és Koltai Róbert (Káin) a
Teophania televíziós változatában (Nádaski
Hermin felv.)

TARTALOM

BOLDIZSÁR IVÁN
A színpadi újjáteremtés (1)
(Három este Párizsban)

játékszín

Thália útjai

HERMANN ISTVÁN
Gandhi gondolatvilága
Németh László gondolatvilága tükrében (5)

TARJÁN TAMÁS
Kazimir és Ungvári fecsegő Diderot-ja (7)

ALMÁSI MIKLÓS
Ibsen és Miller kortárs drámája
Szinetár értelmezésében (10)

MIHÁLYI GÁBOR
A rettenet házhoz jön (13)

SZILÁDI JÁNOS
Aki júniusban született (16)

SZEREDÁS ANDRÁS
Egy iskoladráma iskolapéldája (18)

NÁNAY ISTVÁN
Kőműves Kelemen (20)

KOLTAI TAMÁS
A realizmus fortélya (24)

BÁNYAI GÁBOR
Szolnoki esték (26)

PÓR ANNA
Béjart-balettek az Operaházban (29)

négyszemközt

FÖLDES ANNA
A Sirálytól a Cseresznyéskertig (34)

RÓNA KATALIN
Metaforák színpada (38)

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS
Egy stílustöredék igazsága (40)

BERKES **ERZSÉBET**
Bodrogi, avagy a beszédes némajáték (42)

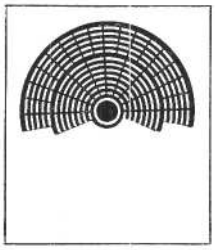
világszínház

FÖLDES ANNA
Amerikai útinapló II. (44)

BOLDIZSÁR IVÁN

A színpadi újjáteremtés

Három este Párizsban



Magyar utasembernek Párizsban nem-csak azért bajos színházba menni, mert a jegy méregdrága, hanem azért is, mert a jó darabokhoz gyakorlatilag nem is kapható. Szerencsémre az UNESCO mellett működő Nemzetközi Színházi Intézet, a színházkörökben sokat emlegetett ITI, ami akár egy lenge párizsi táncosnő becéző neve is lehetne, meg-szánja a színpadra szomjas vendégeket, és „egy--egy szárnyat, combot nyújt a kicsinyeknek". Én ezúttal két combot és egy szárnyat kaptam, hála Darcante mester, a főtitkár magyarbarátságának.

Amikor kézhez vettem, nagyot rikoltottam örömömben; elfelejtettem, hogy Párizs nagyétkű kannibál. Az ülésezés, a közlekedés, a - sajnos és szerencsére - csodás hivatalos és baráti ebédek estére ízekre tépik az embert. Ma este olyan fáradt vagyok, hogy ha pénzért vettem volna jegyet, *nem* mennék el. De Darcante barátommal ezt egyrészt illetlenség volna megtenni, másrészt az ITI-nél könyvet vezetnek klienseikről, és ha a színház azt jelenti vissza, hogy a jegyet nem vették igénybe, beírnak egy fekete pontot. Legközelebb nem-csak hiába kér az ember, de Jean Darcante, egykori jó színészhez méltóan, Aranyszájú Szent János szerepéből menny-dörgő Ézsaiás prófétává változik át, és ezt mint színészi teljesítményt élvezem ugyan, de néhány hónappal ezelőtt, ami-kor zsebemben hagytam a Madeleine színházba szóló jegyeket, célpontként *nem* szerettem.

Az első este: Turandot és a negyven törpe

Egész Párizs erről beszél. *Már* a repülőtérről bejövet ezt ajánlotta barátom. *Turandot?* Puccini operája *vagy* Gozzi mesejátéka? Ez is, az is, nézze meg. Egy percre csak akkor riadtam vissza, amikor egy másik barátom azt mondta, hogy a *La grande bouffe* film óta ilyen jól nem szórakozott. Ez *A nagy zabálás* a leggyomorfelfordítóbb mű, amit valaha nagy mű-vész létrehozott; az ember minden, de igazán minden biológiai folyamatát képszerűen ábrázolja, és igaz ugyan, hogy elítéli, de közben élvezi is. Indulás előtt mindenesetre feloldottam egy pohár vízben egy Alka-seltzert, és felhajtottam. Nem volt rá szükség.

Turandot hercegnőt tulajdonképpen a TNP, a Théâtre National Populaire, a Chaillot-palotabeli Nemzeti Népszín-ház játssza, csakhogy a Chaillot-t éppen átépítik, és ezért a társulat áttelepült a nagy boulevard-ra, a Gaîté-Lyrique Színházba. Természetesen az utolsó percben érkeztem, a nézőtér zsúfolva, és egyszerre atyának, sőt szinte nagyapónak éreztem magam. Csupa-csupa farmernadrágos, pulóveres, bőr-zekés mindkét nembeli fiatal és nem csekély meglepetésemre sok a gyerek. Igaz, hogy a színlap mesejátéknak hirdeti a *Turandot-ot.* A színpadon le van eresztve egy könnyű, félig átlátszó előfüggöny, mögötte furcsa fények villannak fel, előtte baloldalt szökőkút, nagy, kerek medencével, közepén vas-kos női aktszobor, előtte magas sugárban csobog a víz. Csobog, csobog, csobog, és hosszú percekig nem történik semmi. Pesten már nyugtalankodnának, pisszentenének, figyelmeztetőt tapsolnának a nézők. De itt várnak, várunk, és élvezzük azt, hogy ilyen semmi eszközökkel is lehet feszültséget teremteni. Jobbról hirtelen megjelenik egy törékeny termetű férfi, elindul a szökőkút felé, megbotlik, nagyot esik, és a földön marad. Ebben a pillanatban a szökőkút nőalakjának bal melléből piros sugár buggyan elő, és a szökőkút vizét vörösre festi.

Fölmegy a függöny, és előttem áll a legkülönösebb díszlet, amelyet valaha színpadon láttam. Gyermekkoromban, bőséges vacsora és Grimm-rémmesék után álmodtam ilyen csodapalotát. Száz ablaka van, ezer ajtaja és benyílója, szögletei, függőfolyosói és titkai, és mindez most a színpadon is olyan bizonytalan, imbolygó a félhomályban és alaktalanságban, mint az álomképekben. A díszlet a színpadot teljesen betölti, föl a zsinórpadlásig és kétoldalt is, egy távol-keleti *vagy* indiai palota belső udvara lehet, de közben eszembe juttatja a melki apátság zsúfolt barokk oltárát és főhajójának homlok-falát. Igen, a barokk a jó szó rá, és örülök is neki egy darabig,, van rá időm, mert a színpadon még mindig nem történik semmi, csak hol itt, hol ott világosodik meg pisla fénnyel egy ablak *vagy* függőfolyosó ajtaja a sötétbarna palotafalon. Barokk a kép zsúfoltsága, a mozgások cikornyái, de mert a szín-pad áll, egyelőre csak az építészet világából merülhetnek fel hasonlatok: egy nagyon régi, a szerelmi élet száz formáját, figuráját és fordulatát bemutató indiai templomfal és *egy* télig modern: Gaudi barcelonai kőcsipke és vakolatbatik székesegyháza.

Eltartott egy ideig, amíg észrevettem, hogy a szín jobb oldalán több emeletnyi magasságban álló, henger alakú galambketrecben nem díszletgalambok ülnek, hanem élők. És milyen elevenek! Rájuk villan egy fénysugár, és ettől mind fölrebben. Van a ketrecben vagy száz galamb, mind hófehér, a fele turbékol, ide-oda röpköd, a hímek kidüllesztett böggyel udvarolnak, a nősténygalambok eltipegnek előlük, de azután megtörténik, aminek történnie kell, nyílt színen, végig az egész előadás alatt. Ivarérett galambok, nem hiszem, hogy külön rendezői instrukciókkal kellett őket ellátni.

Galambok

Még mindig nem történik semmi. A galambok a várakozás feszültségét a nézőtéren helyenként hisztérikus felvihogással váltották fel. Ennek az idejét már kiszámíthatta a rendező, mert ebben a pillanatban elapad a szökőkútszobor melléből a vörösen csobogó sugár, kicsit több fény hull a palotafalra, négy-öt ajtó hátulról is megvilágosodik, és az egész nyújtott félkör alakú díszlet teljes hosszában és magasságában törpék jelennek meg. Férfiak és nők, lányok és fiúk, fiatalok és öregek. Van, amelyik méltóságosan ereszkedik le a színpadra, van, aki rohan vagy szökell, ketten cigánykereket hánynak, mások folyton helyet cserélnek, visszaszaladnak, újak és újak bukkannak fel, a galambok idegesen csapkodnak, most már a rohanás is barokk, de ugyanakkor groteszk is, hiszen a groteszk a komikusnak és a tragikusnak kibogozhatatlan elegye, és a törpék látványa egyszerre szomorú is, vidám is, egy idő-ben gondolattársítja az emberben a cirkuszt, tehát a szabadjá-

ra engedett szórakozást és a viszolygó sajnálkozást: hiszen ezek törpék.

Cselekmény még mindig nincs a színpadon, csak rohangálás, egyetlen szót sem szól a törpehad, csak időnként kísértetiesen felkacag egy természetellenesen vékony női hang, és erre rárröhög egy törpeszájból furcsán ható rekedtes basszus. Ha cselekmény nincs is, de történés bőven, főképpen, ha ezt a szót angolra fordítjuk: a színpad egyetlen folyamatos törpe-happening.

Fura jelenség, hogy a mozdulatlanság nagyobb feszültséget váltott ki a nézőkből, mint ez a látszólag rendezetlen, de most már igen tudatosan megrendezett mozgás, ki-be szaladgálás, feltűnés és eltűnés, összekapaszkodás és a közben-közben fel-hangzó gépi zene, a Puccini-opera nyitánya. Ezt magamtól persze nem ismerem fel, de előttem két rajongó tizenéves fiú boldogan állapítja meg, és továbbadják kortársaiknak. A feszültség először türelmetlenséggé, majd unalommá változik, azután, magam előtt is röstellem, de a törpe férfiak és nők látványa, táncaik, bukfenceik, ölelkezéseik, vigyorgásuk és sírva fakadásuk, főképpen pedig kis testük és nagy fejük öncélú vagy látszólag öncélú mutogatása viszolygást ébreszt bennem. Gyomrom kissé fölemelkedik, megdühödöm. Mi ennek az értelme, és miért kell a nézőt ilyesminek kitenni, a polgárpukkasztást is csak pukkanásnyi ideig kedvelem. Ha nem a sor közepén ülnék, most felkelnék és itthagynám az egészet.

írott szó és rendezői látvány

Rosszul tettem volna. Ez az első estém valami olyasfélét mondott el a színpadról, amit elméleti vitákon mindig hüvelyezgettünk, de a megvalósítás vagy annak kísérlete nélkül se igazán felismerni, se felhasználni, se gazdagodva túllépni rajta nem tudunk. Örök felismerés ez, vagy bennfentesebben azt mondhatnám, szakállas, de mégis ez a mai színház legbonyolultabb leckéje: a valóság és a színpad viszonya, a valóság tükröződésének kérdése, a megváltoztatás lehetősége, az újjáteremtés kínja és gyönyöre. Vagy másként: az írott írói szó és a rendező alkotta látvány, mozgás, zene és csend aránya és elsőbbsége. Erre *a Turandot a* legvégletesebb eszközökkel adott választ: a színpadon Turandot hercegnő kivételével csak törpék jelennek meg; törpe a szerencséjét próbáló idegen herceg, Kalaf is. És ha már a törpéknél tartunk, most először vettem észre, hogy kétfajta van: a nagy fejű, rövid lábú, te-hát aránytalan testű, és az ennél alig néhány centiméterrel nagyobb, de fej, törzs, lábak arányaiban a szokott méretű ember formáját követő törpe. Ilyen volt Kalaf és ilyen egy furcsa, öreg, hisztérikus narrátor, aki hol Gozzi eredeti darabjának szövegét mondta, hol a Puccini-opera áriáit énekelte, függetlenül a sorrendtől és cselekménytől.

Mert amikor a törpetörténés és a díszletvillogtatás már elviselhetetlenné vált, feltápászkodott a színpad előteréből az elején odazuhant szereplő, Kalaf herceg, be akart menni a palotába, tehát a valódi színpadra, de a törpék táncolva, kiáltozva sorfallal zárták el az útját, a palota egyik erkélyéről az ősz hajú, áriázó narrátor-rezonőr óva intette, a herceg leült, és a törpék elkezdték játszani *Turandot hercegnő* meséjét. Megrohamoztak egy eddig nem is látható hatalmas ruhásszekrényt, fölfeszítették, az rájuk zuhant, és egy időre eltemette őket a törpejelmezek színes lavinája. Rohangáló átöltözés kezdődött, a törpék lehányták eddigi, többékevésbé utcai jelmezüket, és a legelképzelhetetlenebb maskarákba bújtak: volt köztük apród, hosszú szoknyás francia királykisasszony, cirkuszi vasgyúró, balerina, légtornász, egyenruhás mesekatona, matrózblúzos leányka, kürtőkalapos úriember. A díszlet közepéről pedig fölemelkedett egy eddig vízszintesen fekvő hatalmas láda, amelynek titkát időnként egy-egy fénycsóva birizgálta. A ládát a törpék függőlegesre állították, és akkor láthattuk, hogy tulajdonképpen ágy, amelyben mozdulatlanul, Csipkerózsika-szerűen összekulcsolt kézzel alussza álmát egy normális termetű nő, Turandot hercegkisasszony. A normális itt udvarias kifejezés, mert Turandotot Andréa Ferréol játssza, és ekkor megértettem, hogy - részben - miért jutott A *nagy zabálás* barátom eszébe. Ennek a vad, zabálós, szeretkező férfifilmnek úgyszólván egyetlen női szereplője Andréa Ferréol. Leginkább az egykori Mae Westre emlékeztet domborulataiban, halmaiban, völgyeiben. A törpék tánccal és rikoltozásokkal életre keltik Turandotot, és ekkor megkezdődik az operából is ismert történet, a görög szfinxmesék egyik változata.

Aki a nézők közül nem úgy jött el a színházba, hogy ismeri a történetet, annak kíváncsisága éhen maradt. A rendezőt - most kapom magam rajta azon, hogy elejétől kezdve a darabrendezésről beszélek, és illetlenül, sőt igazságtalanul, még nem mondtam ki a rendező nevét, pedig szegről-végről Duna-táji atyafiak vagyunk: Lucian Pintilie ugyanis bukaresti, szak-mai körökben nálunk is nagyon jól ismerik és nagyra tartják - Párizs most fedezte fel, és mindjárt ezzel a rendezésével egy-szerre a nagyközönség és a vájtfülűek kedvencévé vált. Talán azért, mert úgy hány fittyet egyszerre mind a kettőnek, hogy ugyanakkor be is hódol ízlésüknek. Például *a Turandot* második részében, ami korántsem jelent második felvonást, mert szünetet nem engedélyez se törpéinek, se nézőinek. A három találós kérdést ugyanis Turandot a Puccini-operából énekli, és ráadásul olasz nyelven. És hogy a rendező önmagát és mondanivalóját még egyszer idézőjelbe tegye, nem is Andréa Ferréol énekel, mert ő prózai színésznő, nincs operahangja, ő csak buzgón tátogat, és közben hangszóróból szól az opera-ária. Ily módon a közönségnek még olaszul tudó része sem ért belőle egy kukkot sem, mert az áriát olyan hangerővel bömböltetik, mint a popzenét néhány évvel ezelőtt. Turandot vér-szomjasan forgatja közben a szemét, legszívesebben megragadná és bekapná Kalaf hercegecskét, mint a Cyclops Odüsszeusz társait. A törpék a kérőnek szurkolnak, némajátékkal, tánccal, groteszk és trágár mozdulatokkal, segítenek neki gondolkozni, de a rejtvény megfejtését nem tudják neki megsúgni, mert ők sem ismerik.

Az incifinci herceg mind a három kérdésre helyesen válaszol, Turandot őrjöng a dühtől, hogy legyőzték, oda kell ma-gát adnia egy férfinak. A jelenet és a darab hallatlan groteszksége és ezzel együtt a törpék szerepeltetése itt nyer értelmet. A varázs megtört, a törpehad nekiugrik a kegyetlen hercegnőnek, letépik, lerántják róla a ruhát, és hogy a színpad hátterében, háromnegyed sötétben, a galambdúc mögött mi mindent csinálnak vele, azt a rendező csak egy-egy mozdulattal és hangorkánnal jelzi, és ezzel a nézők képzeletének szabad csapongást engedélyez.

A méhkirálynő

A végén újra bőségesen folyik a piros lé a szökőkút melléből, az óriás Turandot ölbe kapja a liliputi herceget, a törpesereg visszahúzódik a palota ablakaiba, és egyéb kukucskálóhelyeibe, Turandot és mini férje kényelmesen elhelyezked-

nek a nézőtér közepén. Turandot bőséges idomait csak egy óriási kankalinsárga köpönyeg takarja, e mögé vonja be szerelmesét, babusgatja, ringatja, mint gyermekét, azután Kalaf egyszerre eltűnik Turandot köpenyének redőiben, óriási keblének völgyei közt. A méhkirálynő felfalja a herét. Ha eddig szórakoztatott és lekötött a rendezés két összetevője, a barokk túlburjánzás és a groteszk kegyetlenség, a végső jelenetnél megint kissé emelkedni kezdett a gyomrom, mint a legelején. De ezzel az érzéssel, azt hiszem, magamra maradtam a nézőtéren, mert az ezernyi fiú és lány fölugrott, hurrázott, bravózott, lelkesedett, valósággal önkívületi állapotba estek a gyönyörűségtől. Azóta is töröm a fejem, miért. Két választ fogalmazgatok, de csak tapogatózva, mert tulajdonképpen egy-másnak is ellentmondó. Az egyik: a fiataloknak azért tetszik, mert látványos is, szórakoztató is, kegyetlen is, és mert végül nem mond semmit. A mi magyar hagyományaink és szocialista igényeink egyaránt mondanivalót kívánnak meg egy színdarabtól. Ha ezzel a szemmel nézzük Európa másik felének vagy Észak-Amerikának színházi előadásait, sosem fogjuk megérteni, mi miért tetszik ott. Változatlanul ezt tartom, és nem egy vitám volt erről Európában és Amerikában is, hogy a mi álláspontunk helyes is, igaz is, de nem indul-hatunk ki abból, hogy az övékét egyszerűen félretesszük, Ez a *Turandot* például igazán nem mond semmit, vagy amit a végén mintha „üzenne": a telhetetlen és kielégíthetetlen nős-tény végső győzelmét az őt legyőző hím felett, az nemcsak gusztustalan, de marhaság is.

A másik magyarázatot egy baloldali, sőt balos hetilapban, a *Cbarly-Hebdóban* olvastam: *a Turandot* előadása a mai francia társadalom torzképe. Még szépen szájba is rágják a magyarázatot ifjú balos szerzőkhöz illően, de azt hiszem, ezt az olvasó magától is kitalálja. A törpék természetesen a burzsoá társadalom, az ifjú herceg és narrátormentora a balodali diákok és tanáraik, Turandot pedig a hatalom maga. Püff neki! Ilyen egyszerű volna?

Lehet mégis, hogy a sikerben mindkét ok szerepet játszott. De lehetséges az is, gondoltam, amíg egy nagy csoport hangos és hahotázó fiatallal együtt kisodródtam a mellékutcából a széles Boulevard Sébastopolra, hogy a fiatalok és velük együtt én magam is, a rendező játékosságát és merészségét élveztük. Lehet, hogy Pintilie mesteri nem akart semmit mondani a törpehaddal, csak egyszerűen eszébe jutott, hogy ezek-kel valami mást és újat tud a színpadra vinni. Lehetséges, hogy a rendezői elképzelés következetességét és a megoldás tökélyét élveztük: azt, hogy a színpad öntörvényét megtalálta, elfogadta. és igen magas fokon, megtorpanás nélkül, kevés cselekménnyel és mégis állandó feszültségben végig tudta vinni.

Végezetül arra gondoltam, míg leereszkedtem a metró alvilágába, hogy ez az előadás, amely egyszerre cirkusz is, opera is, klasszikus vagy majdnem klasszikus mű mai feldolgozása is, egyformán tetszenék Majornak és Kazimirnak, ha nem is ugyanabból az okból.

A másik két estén egy-egy olyan darabot láttam, amely egymástól is, az elsőtől is szinte végletesen különbözik. Az egyik egy harminc és negyven év közti fiatal színpadi szerzőnek, J. C. Grumbergnek *Dreyfus* című műve, amely látszólag a „jól megcsinált" darabok ma már egyre megvetettebb fajtájához tartozik, a másik Ionesco új darabja, címe A *borzasztó bordélyház,* s ez a már hagyományos abszurd dráma tovább-fejlesztése. Vagy visszafejlesztése? Egyhónapi türelmet kérek

játékszín

Thália útjai

HERMANN ISTVÁN

Gandhi gondolatvilága Németh László gondolatvilága tükrében

A Thália Színház legutóbbi két bemutatója - Németh László: Gandhi és Diderot: Fecsegő ékszerek - látszólag távoli világokba, Indiába, illetve egy képzeletbeli Kongóba utaztat el. Kazimir Károly azonban mindkét előadással a maga következetes útját járja. A történelmi dráma és a frivol mesejáték egyaránt a modern, gondolati revüszínház eszményét képviseli.

A 20. század sok furcsaságot hozott lét-re a szellemi életben *és a* történelemben is. De a szellemi életben megtalálható furcsaságok igen ritkán kapcsolódtak a történelemhez. A történelmi furcsaságok pedig inkább szellemi degradációt szültek, mintsem felemelkedést. Van azonban kivétel is, ez Gandhi esete. Soha a modern kultúrával ily mély kontaktust tartó ember nem lépett fel addig Indiában és általában keleten, míg Gandhi nem vált jelenséggé. Jelenség volta már eléggé korán megragadta az olyan európai szellemeket, mint amilyen Romain Rolland volt, aki Wagner és más jelen-tős művészrajzai, miniatűrjei mellett Gandhi portréját is megrajzolta. Nem-csak azért, mert Gandhi valóban az európai műveltségű indiai entellektüelek közé tartozott, hanem azért sem, mert már Romain Rolland megérezte benne: ő a sors embere. Éhséggel, passzív ellen-állással tiltakozik a gyarmatosítás ellen, felfogásában egyesíti Buddhát Jézus Krisztussal, Allahhal és az indiai risik magatartásával.

Németh László Gandhi-képe persze korántsem azonos indítékú Romain Rollandéval. Németh vallatóra fog egy ideológiát, egy passzív rezisztenciát, egy ellentmondásokban, sőt, néha egészen groteszk magatartásokban és helyzetekben élő gondolatot. De teszi ezt azért, mert rendkívül érdekli: van-e valami az általános emberszeretet mögött, ami egy függetlenségi harc tartalmává válhat. Van-e valami olyan mozzanat az aszkézis mögött, ami adott esetben történelmi erő? Pedig ez az aszkézis, ez a szegénység igen sokba kerül Gandhi barátainak. Ez az emberszeretet annyit jelent, hogy Gandhi egész családjának, sőt szélesebb környezetének is teljességgel Gandhit kell szolgálnia. Rabszolgává, mégpedig szellemi és testi értelemben rabszolgává alacsonyít embereket az, hogy Gandhi aszkéta lehessen. Külön orvosnak kell foglalkoznia vele, állandóan elkísérnie, hogy éhségsztrájkokat folytathasson, lánnyai, unokái nem élhetik saját életüket, hogy Gandhi élhessen - az emberiségért.

Mindezt a groteszkséget Németh László látja, valószínűleg át is élte, és mindenképpen átgondolta. S az eredmény? Az állandó kudarcok, az újra és újra fellángoló gyűlölködés, a vallásháborúk, valamint az, hogy mindezt Gandhinak nem sikerül elfojtania, csak éppen ott, ahol van. Ha Kalkuttában eredményt ér el, legott föllángol a gyilkolás Delhiben; más szóval Gandhinak siketült kidolgoznia egy eszmét, amely nagyon tiszteletreméltó, nagyon hathatós, de teljes egészében személyhez kötött, s mindaddig, amíg Gandhi van, az adott helyen értelmezhető. Ám amint Gandhi nincs, már csak a politika, Nehru és a többiek politikája őriz vagy nem őriz meg belőle valamit.

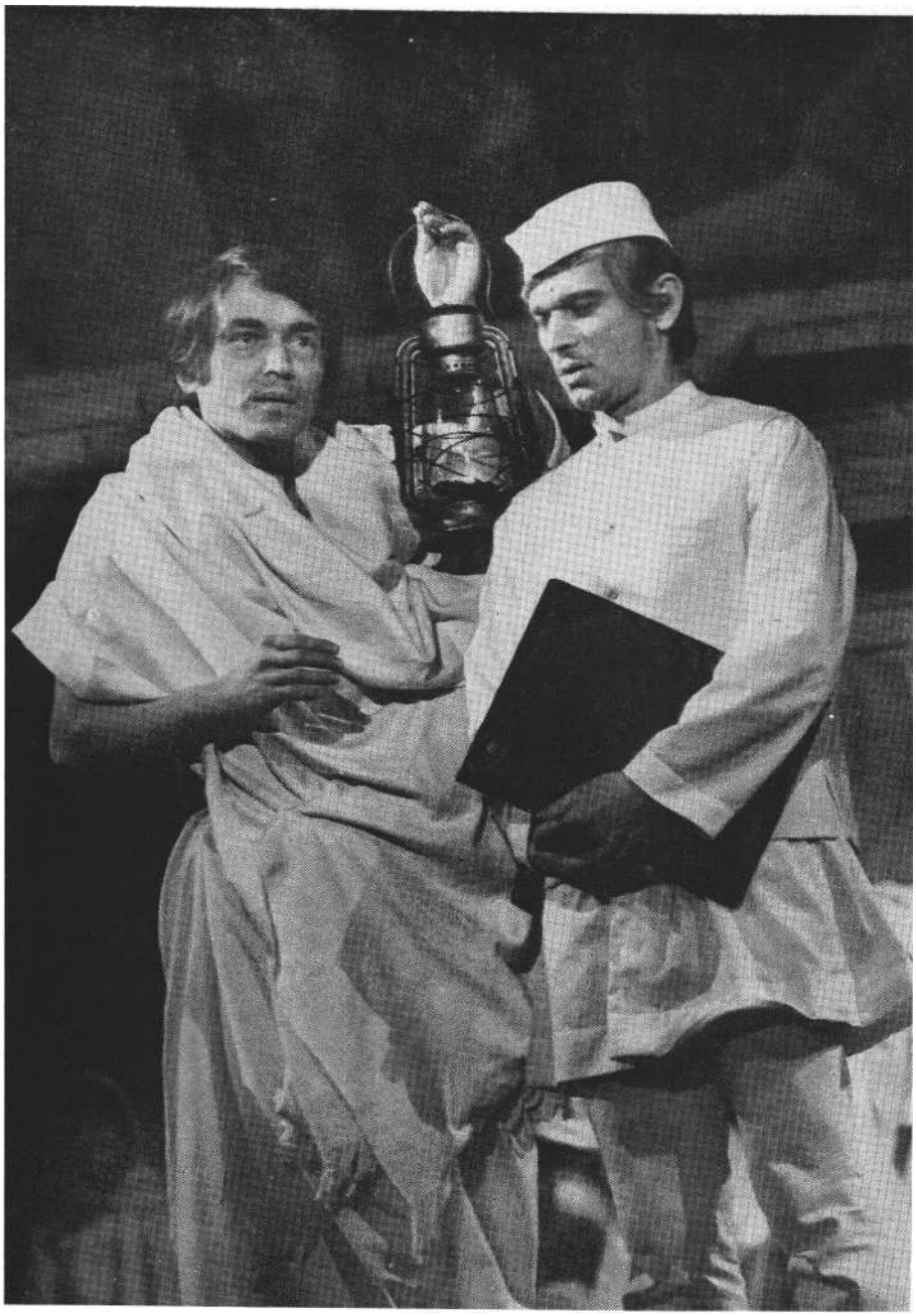
Érthető dolog, hogy Németh László olyan szenvedélyesen fordul Gandhi felé. Valószínűleg nem lenne Gandhi alakjában sok érdekes, ha Gandhi Európában élt volna. Európában a passzív rezisztencia, a „ne állj ellent a gonosznak" tolsztojánus formáját öltötte, s ennek politikai értelemben semmiféle igazi hala-dó tartalma nem volt. A passzív rezisztencia, az önsanyargatás, a példamutatás senkit sem hatott meg az európai politikában, a nem volt mozgósító ereje, különösképpen nem tömegmozgósító ereje. Mindez másképpen történt Indiában. Elsősorban azért, mert India valóban olvasztótégely. Különböző nemzetiségek, nyelvek, a legfantasztikusabb vallások, az európai és ősi hitek keveredésének olvasztótégelye. Itt vagy senkinek nem lehet igaza vagy mindenkinek. Ez az összebékülés alapja. Itt nem lehet hierarchiát teremteni hitek, vallások, nyelvek, kultuszok között, hanem mindegyiket cl kell fogadni, hacsak nem akarják szétrobbantani és szétroppantani Indiát. Mert hiába van meg a különállás, a gyarmatosítás egy sajátos gazdasági egységet teremtett különböző területek között, és a gazdasági fejlődés nem bírja cl a száz darabra szakítottságot.

Ez volt annak az általános talajnak az egyik jellemzője, ahol még a passzív rezisztenciának is értelme van. Itt csak tűrni lehet a másikat, eltűrni az ellenkezőt, mert a közös érdek szükségképpen erősebbnek bizonyul, mint az ellentét. Ezt látta be Gandhi. De Németh László *a Gandhi* megírásával egyúttal azt is tükrözi, hogy az ilyenfajta ideológia, melynek egyes elemei a harmincas években a népies gondolatvilágban is fel-fel--merültek, csakis az ilyen speciális feltételek között funkcionál pozitívan.

Ne feledjük azonban, hogy volt még egy nagyon fontos feltétel, ami Európában nem létezett. A különböző kultikus elemek - ezek legtöbbször népi, vallási formájúak - együtt létezése, erős és hathatós volta a negyvenes évek Indiájában. Ezek a kultikus elemek lehetővé tették, hogy Gandhi maga is kultusszá váljék, kultikus lénnyé emelkedjék széles tömegek szemében, akik össze tudták egyeztetni saját kultikus világukat és a passzív rezisztenciát, az aszkézist a nagy lélekről szőtt ábrándokat. Így vált mindenféle olyan elmélet ellenére, mely a kultikus motívumok erejét képtelen volt értékelni, Gandhi mégis hatóerővé. Európai szemmel tehát Gandhi nevetséges csodabogár volt, és az indiai tömegek mégis őt igazolták. Akár a legfejletlenebb európai gazdaság és kultúra képtelen lett volna történelmi hatóerővé emelni a Mahatma gondolatát, de az indiai tömegek történelmi hatóerőt láttak benne, és ezeknek a tömegeknek igazuk volt. Egy kultikus elméletnek is lehet helyiértéke, még akkor is, ha látszólag nincs értéke a racionális megfontolások szerint. Sokan Európában is érezték ezt, de hiába próbálták meg Gandhi embertelen emberbarátságának útját járni, a történelem túladott rajtuk, míg Gandhit felemelte.

Ez van tehát a Gandhi-dráma mélyén. Távolról átcsillan rajta Németh László személyes drámája is, gondolati drámája is, gondolkodásának belső kritikája és öniróniája. S az életutat Németh úgy vezeti végig, hogy tulajdonképpen csak a függetlenségi dráma kerül színpadra. Az a dráma, amikor már túl vagyunk a passzív ellenálláson, már a politikáé a

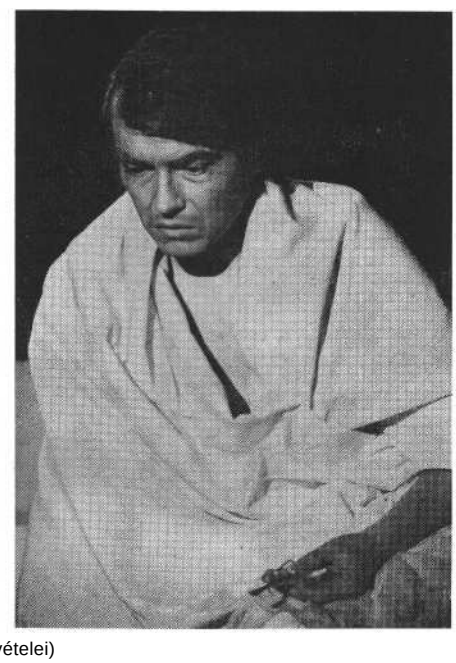
Kozák András a **Gandhi címszerepében (Thália Színház)**

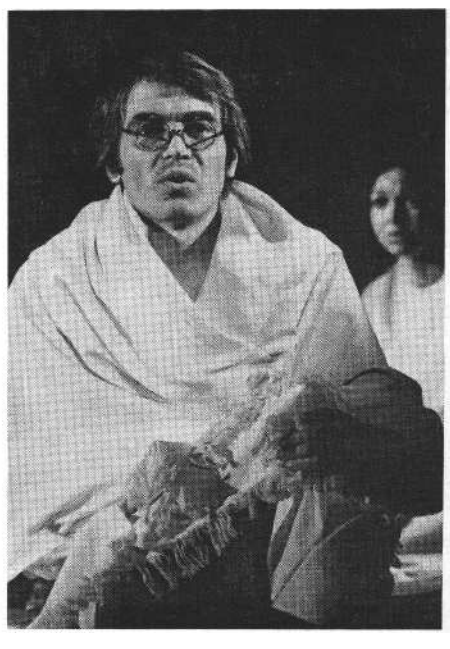


Németh László: Gandhi (Thália Színház). Az aszkéta Gandhi (Kozák András) és a reálpolitikus Nehru (Harsányi Gábor)

szó, de Gandhira még mindig szükség van, sőt, nagyobb szükség van, mint előbb, mert az ő kultusza segédeszköz a politika kezében. Másfelől pedig Gandhi képtelen lenne a politikát maga csinálni és irányítani. Könnyebb bizonyos szempontból aszkétának lenni, éhségsztrájkokat folytatni, önfeláldozóan a merényletek elé állni, mint politizálni. Könnyebb hirdetni az emberiességet, a vallások egységét, a hitek azonosságát, mint olyan szabályozókat bevezetni, melyek az ellentmondások összeütközését a haladás medrében tartják. Mindenki joggal gúnyolja tehát Gandhit, de azért Gandhi-ra szükség van; többen mondják, hogy a könnyebb oldalát vállalja a dolgok-nak, de a kultikus ideológiai vonzóerő mégiscsak politikai tényező, mellyel számolni kell. Így tehát középpontba kerül a muzulmán-hindu ellentét, a politika és az ideológia ellentéte. Az előbbit hosszú távon le lehet küzdeni, az utóbbit azonban csak a maga ellentmondásosságában lehet felfogni.

S ez újabb nagy eredmény. Eszméket közvetlenül áttenni a politikába anélkül, hogy az eszmék tisztasága csorbát szenvedjen -- lehetetlen. De a politikának mégis szüksége lehet ideológiára, melyből újra és újra irányt és tartalmakat kap. Gandhi ideológiájára pedig az adott helyzetben, a kultikus közegben feltétlenül szükség volt. A másik kérdés pillanatnyilag aktuálisabbnak tűnik. Nemrég zajlott le az indiai szubkontinens háborúja, a pakisztáni-indiai há-





Gandhi három arca (Kozák András) (Iklády László felvételei)

ború, és újra felfakadtak azok a sebek, amelyeket Gandhi ideológiája óhajtott gyógyítani. Ilyen értelemben világpolitikai aktualitása van a drámának, de még-sem hiszem, hogy ez az időszerűség len-ne a lényege. Az igazi mély tartalom az ideológus belső elkeseredésének kimondása, a kívülállás, de ugyanakkor a baráti kívülállás fenntartása, és az a tudat, hogy más a világkép és mások a politikai szükségletek. Ezért kerül a színpadra Gandhi mellett a „rabszolga"-had (családja, orvosa stb.) a nép, akár muzulmán, akár hindu és a kongresszuspárt vezetősége is. A színpad persze elidegenítő, szinte a brechti értelemben. Gandhi képét vetítik a színpadra, és közben ettől a képtől teljesen függetlenül Kozák András Gandhi gondolatait mondja valami csökönyös elmélyedéssel, de ugyanakkor naiv rácsodálkozással minden jelenségre. Azt hiszem e nélkül az effektus nélkül egyszerűen tönkrement volna a dráma, mert problémája ilyen értelemben személytelen, viszont nagyon is történeti beágyazottságú. Az átélésnek valójában nyoma sincs a színpadon. Kazimir Károly mint rendező mindent ki akart hozni a darabból, ami politikailag benne van. Tehát csaknem piscatori színpadtelepítéssel, rendkívül kevés mozgással és igen jól megválasztott hangsúlyokkal dolgozik. A díszlet alig jelez valamit, nincsen semmiféle valódi vagy álegzotikum; az, hogy a darab Indiában játszódik, főként a szavakból derül ki és nagyon élesen emelődik ki minden utalás, ami az indiai szubkontinens máig is tartó ellentéteire vonatkozik. Ezen kívül csak Gandhira rendezte az előadást; a többiek mind alárendeltjei.

Még a Nehruval (Harsányi Gábor) folytatott szópárbaj is úgy van beállítva, hogy Kozák Gandhijára figyeljünk. S külön érdeme az, hogy ez a figyelem nem lankad, bár egy-egy pillanatra megtörik; hogy a narrátor is elvész, pedig szerepel, és végül megértjük: mi rejlik a nagy emberi önfeláldozás és a passzív rezisztencia gondolatai mögött.

Németh László: Gandhi (Thália Színház)

Rendezte: Kazimir Károly, *díszlet:* Rajkai György, *jelmez:* Márk Tivadar.

Szereplők: Kozák András, Harsányi Gábor, Nagy Attila, Inke László, Rátonyi Róbert, Drahota Andrea, Buss Gyula, Benkő Péter, Kautzky József, Sáfár Anikó, Tándor Lajos, Gór-Nagy Mária, Kovács Edit, Horváth Teri, S. Tóth József, Vallai Péter, Lengyel Erzsi, Verebes Károly, Fellegi István, Végvári Tamás, Ruttkai Ottó, Kollár Béla, Gálvölgyi János.

TARJÁN TAMÁS

Kazimir és Ungvári fecsegő Diderot-ja

1.

Miért írta meg Denis Diderot, a francia felvilágosodás kiemelkedő alakja a Lés bijoux indiscrets *(Fecsegő ékszerek)* című - munkái javához mérten meglehetősen léha, nem is túl eredeti - kisregényét? Nos, erre a kérdésre könnyű válaszolnunk. A langres-i késesmester Párizsba költözött fia sokáig élt igen nyomorúságos körülmények között; egyszer, huszonnyolc éves korában az éhségtől ájultan találtak rá padlásszobájában. Egy vagyontalan és hutácska cukrászlánnyal kötött házassága, amelyből négy gyermek származott, nem javított anyagi helyzetén. 1746 után a nagy mű, *az Enciklopédia* írásáért-szerkesztéséért már viszonylag tisztességes honorárium-ban részesült, ez az összeg azonban hiánytalanul a családi kasszába vándorolt. Ám valamiből a szükségszerűen színre lépő szeretők gyakori ajándékigényeit is ki kellett elégítenie. Madame de Puisieux, aki tíz éven át játszott fontos szerepet az író életében, különös tehetséget mutatott a pénzszórásban. Elsősorban e „gazdasági kényszer" hatására, kiadója tanácsára csapta össze 1748-ban, alig két hét alatt szellemes, szatirikus, malackodó kisregényét, *a Fecsegő ékszereket.*

(Az olvasó további tájékoztatása végett; azok a bijou-k, melyek Diderot regényében fecsegnek, s melyeket magyarra fordítottak már „kedves fecsegőkre" „csecsebecsékre" - korántsem ékszerek. Ezért is találóbb cím lett volna a „Fecsegő csecsebecsék".)

A képzelet- és jövőbeli Kongóban, de jellegzetesen francia (és franciás) környezetben játszódik a történet. Mangogul, az unatkozó szultán - Kukufa varázsló révén - csodálatos hatalmú gyűrű birtokába jut, melynek segítségével az emberek legrejtettebb gondolatait is megtudhatja. Mangogul a varázsló tanácsára, meg kíváncsiságától is hajtva az asszonyokat fogja vallatóra. Udvarhölgyei helyett azok csecsebecséi szólalnak meg, a férjek, főurak és talpnyalók füle hallatára panaszolva vagy dicsekedve el magánéletük titkait. Az intim gyónások az egész udvar, sőt az ország romlottságáról, képmutatásáról rántják le a leplet. Nagy kavarodás nem támad ebből: egy-két hitvesi pofon vagy óvintézkedés helyreállítja a látszatrendet, látszattekintélyt aztán minden folytatódik ugyanúgy. Ítélkezni senkinek sincs joga, hiszen vaj van a fején az inastól a szultánig valamennyiüknek. Mangogul komolyan alig vehető szigora csupán a hölgyek véd- és dacszövetségét váltja ki, ennek eredménye pedig a férfinem fokozatos „elsorvadása".

A nekibúsult szultán végül - fogadalma ellenére - saját szerelmén, Mirzozán is kipróbálja a gyűrű hatalmát - s talál így egy tiszta és hűséges asszonyt. Ahol pedig csak egyetlen makulátlan nő akad, ott lehetséges az őszinte szerelem, s ahol csupán egy boldog pár van, ott követhetik és bizonyára követik is példájukat a többiek. Ez a kiegyensúlyozott családi élet biztos alapja a fejlődő és igazságos társadalomnak ...

E szatirikus tanulság mellett lírai bölcsesség is sugárzik a műből. „Az igazságnak nincs titka" - így summázza Mirzoza a jól hangzó, de valljuk meg, soványka mondanivalót.

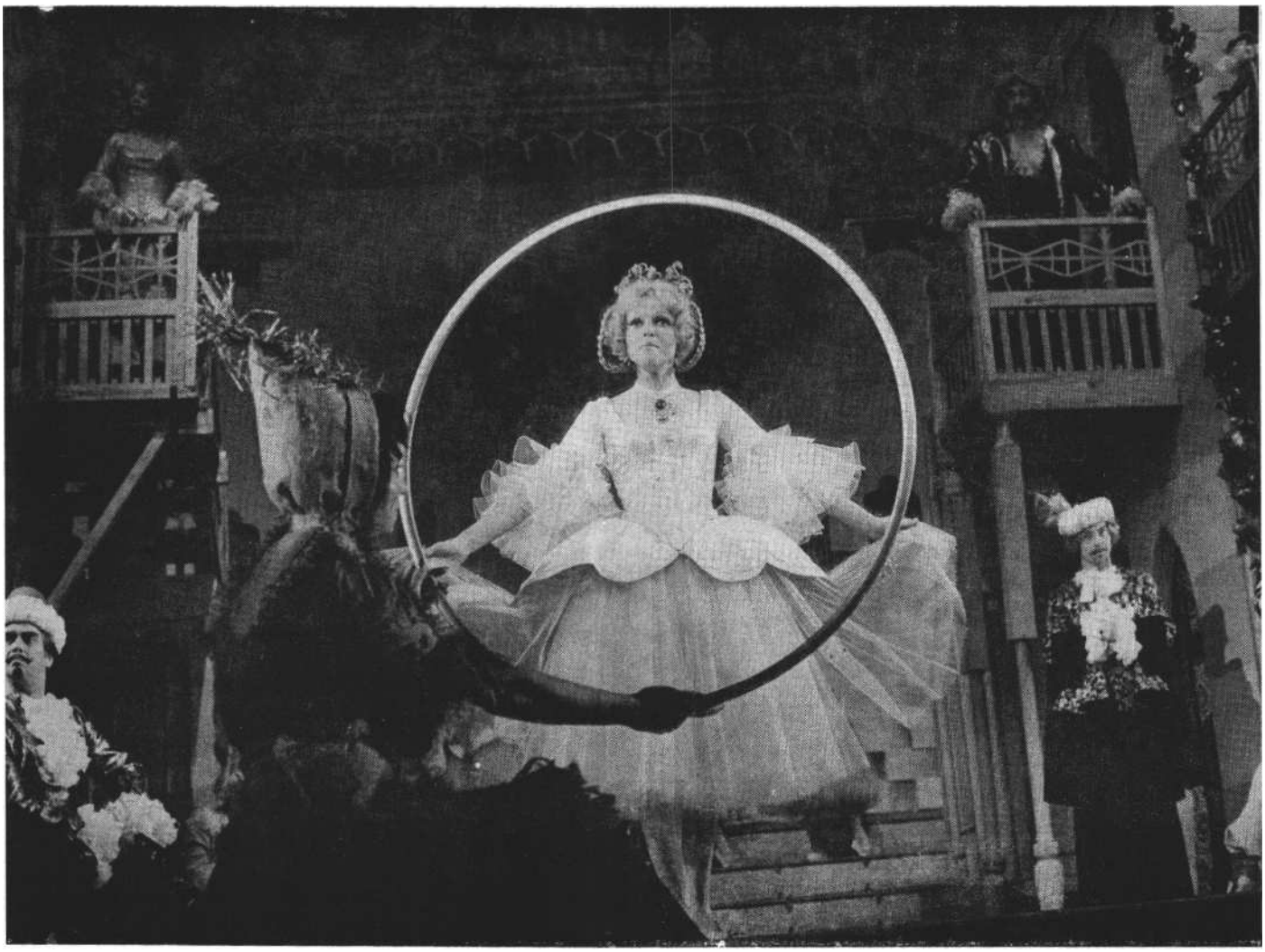
Nem szabad túl nagy jelentőséget, értéket tulajdonítani Diderot művének, mert aligha is több annál, mint aminek a szerző szánta: fecsegés, csiklandós vallomássorozat, csecsebecsék seregszem-léje. S bár igen szellemes a sikerültebb részekben, mégsem egészen eredeti : Rabelais *Gargantuájá*ra is emlékeztet, főképpen pedig boccacciói ihletésű ez a kisregény.

2.

Miért mutatta be a Thália Színház a *Fecsegő ékszereket?* Ez már fogasabb kérdés.

A színpadi változatot készítő Kazimir Károly és Ungvári Tamás nyesegettek, alakítgattak, aktuális célzásokat, kiszólásokat építettek a darabba - de jó érzékkel csupán fölvillantották a párhuzamokat, s nem igyekeztek modellnek láttatni a mesebeli Kongót. Akinek van füle, hallja és érti az anyagiasságra, a pénz értékére, a népesedésre utaló élceket, s épp azért nevet jól, mert szájbarágás nélkül nevethet.

Kazimir Károly ezúttal nem újabb mondandójához keresett képlékeny alapanyagot; maga idomult, alkalmazkodott jókedvvel a darab nagyon is egyértelmű követeléseihez. Úgy tűnik tehát, hogy a „harcos pihenőjéről" van szó: Kazimir most valóban csak szórakoztatni akart, szórakoztatva és szabadjára engedve színészeit és fantáziáját.



Diderot: Fecsegő ékszerek (Thália Színház)
Fanny (Gór-Nagy Mária) a varázsgyűrű hatalmában

Ez az „alkotói pihenő" csak ott sikerült (csak ott sikerülhetett) igazán pihentetőre, ahol a novellisztikus szerkezetű, színpadi változatában is rengeteg epizódra széteső kisregény valóban drámai - azaz komédiai - szituációkat kínál.

Az első jelenetek kissé hosszadalmasak, sőt a művet nem ismerő néző számára talán zavarosak is - ebből azonban semmi baj nem származik. A színlap parancsa szerint „csak tizennyolc éven felüli", ám mégis „gyarló" publikum a várható pikantériára, pajzán társalgásra hegyezi fülét, és épp ezekben az első percekben derül és örvendezik a leghálásabban egy-egy csiklandós és körmön-font kifejezés hallatán.

Az indítás epikus nehézkességét az első rész egy-két kitűnő jelenetének maradéktalanul sikerül feledtetnie. Így például roppant mulatságos az általdósok, sarlatánok vetélkedése; Kazimir itt kedvtelve használja föl a technikai lehetőségek, a koreográfia, a pantomim nyújtotta együttes eszköztárat.

A „színház a színházban" motívum megrendezése, eljátszása általában mindig igen hálás feladat. A kongói udvari társulat operaelőadásait Kazimir is nagy élvezettel állítja színpadra, s ezek a produkciók nemcsak vaskos humorúak, malackodóak és mulatságosak, de többet is jelentenek önmaguknál. Kazimir megvető fölénnyel szemléli, s ugyanakkor múlhatatlan szerelemmel is dédelgeti a színházat (és a színháztörténetet is). „Udvari színészei" a leghíresebb művek szállóigévé vált sorait skandálják-sóhajtják el; s a rendező egyszerre mutatja fölemelően nagyszerűnek és lomtárba valóan nevetségesnek a régi görögöktől Beckettig ívelő drámatörténetet. A szükségszerű szakítás és a kötelező továbbépítés, a beidegződések-sablonok rombolása és a termékeny hagyományőrzés kettősségét érezteti e töredékekben, s ezzel - remélem, nem beleolvasás - a maga ars poeticáját is megfogalmazza. Öntudatos iróniával mondat néhány célzást saját munkásságáról, színházáról. Dicsérve gúnyol, gúnyolva is dicsér. Kipellengérezi szerzők, színészek és egyéb komédiások féltékenységét, acsarkodásait, bohóckodásait, dicsőségvágyát - de a belülálló bölcs megértésével kezeli őket. Mangogul átlát színészein; néha haragra gerjed, de ítéletei többnyire szelídek - alighanem azért, mert tudja: színészei is átlátnak rajta, ismerik őt.

A „színház a színházban" másik vetülete kevésbé szerencsés, illetve kevésbé indokolt. Kazimir ezt megelőzően Németh László *Gandhi*jának megrendezésével - ha lazán is - folytatni kívánta a *Ramajana* gondolatsorát. Ez az igen logikus, eszmeileg is szép törekvése az el-térő játékstílus, *a Gandhi* esetében rosszul funkcionáló közös díszletek és más okok miatt nem bontakozhatott ki maradéktalanul. Most *a Fecsegő ékszerek*ben sokkal erőszakoltabb Kazimir „korábbi színházának", *a* Karagöznek a föl-idézése: a mesebeli kongói-francia világ törökösítése. A karagöz-figura - igaz, nem nyomasztó, nem is túl hosszú - jelenlétét az sem indokolja kellőképpen, hogy ez a török árnyjáték is igen trágár volt. Főként azért fölösleges a párhuzam, mert így a „pihenő" Kazimir akarva-akaratlanul is kénytelen magára venni egyet-kettőt korábbi rendezéseinek fogásai, sőt sallangjai közül. Részben talán innen adódik a színpad gyakori és általában szükségtelen kitágítása, a szereplők sétálgattatása a nézőtéren, átfurakodása a széksorok közt stb. ; talán ezért

Frenicol (Szabó **Gyula)** erényöveket árul a fecsegő **hölgyeknek** (Jani Ildikó, Sáfár Anikó, Hámori Ildikó, **Esztergályos** Cecília, Thirring Viola és Polónyi **Gyöngyi) (Iklády** László felvételei)

osztogatja Frenicol mester, a csecsebecsék elhallgattatásának tudora a névjegyét.

A második rész: visszaesés. Az alapötlet most már nem köti le figyelmünket, előre tudjuk, mit fog mondani a bűvös drágakő sugarába került hölgy. Most áll „bosszút" a dramatizált, de színpadi játékká nem lett kisregény: a könyvet becsukhatnánk, eltéve másnapra az előzőekre nagyon hasonlító újabb novellákat - a darabban azonban tovább kell követnünk Mangogult igazságkereső útján. Az udvari színészek jelenetét nem számítva nem eléggé érdekes a második rész. Pillanatnyi föllángolást, igazán derűs közjátékot csak a magukra maradt, bánatos férfiak gyertyás-gyászlobogós bevonulása jelent - hogy azután lapos happy enddel érjen véget az előadás. A hosszú percek bizony üres fecsegéséért, az önismétlésért nem hibáztathatjuk az adaptálókat, s „nem bűnös" Ungvári Tamás szellemes, szójátékos, ironikus fordítása sem. Kazimir és Ungvári szigorúbban rostáló, feszesebben szerkesztő munkával sem igen küszöbölhették volna ki a kisregényben rejlő - prózában bocsánatos, sőt, néha kellemes, de színpadon bosszantó és fárasztó - fecsegést. Ez a tény az egész átdolgozás értelmét kérdőjelezi meg: négy-öt remek és vidám jelenetért háromszor annyi fecsegés meghallgatása a fizetség.

3.

Kazimir Károly előzetes nyilatkozata egy szakmai indokát is adta *a Fecsegő ékszerek* műsorra tűzésének: „Németh László *Gandhija* kifejezetten férfidarab és a Thália hangulatának belső egyen-súlyához is szükségesnek látszott ez a mostani produkció. Köztudott, hogy milyen nagy gondot okoz a társulatok nő-tagjainak szerepekkel való ellátása. A *Gandhi* kifejezetten sötét tónusú hangulata után rendkívül fontos a jó munka-helyi szellem és a közönség vonzása miatt ez a vidám hangulatú francia szellemességű játék." Józan és átgondolt színházvezetői koncepcióról tanúskodnak ezek a sorok. *A Fecsegő* ékszerekben valóban sok nő *szerepel* - de erősen kérdéses, közülük hánynak jut jó és hálás *szerep.*

A legsikeresebb, legemlékezetesebb alakítás Esztergályos Cecíliáé. Nem a semmiből nőtt ki - tudatos továbbépíté se korábbi szerepeinek. Szeretnivaló vihogását, hancúrozását, ugrifülességét már számos darabban fogadhattuk örömmel; szerepei követelményei szerint általában könnyű erkölcsűnek is kell mutatkoznia. Ebből a beskatulyázással is fenyegető alaphangból bontotta ki az *Akar-e ön író lenni?* lefegyverzően butácska tanulólányát, majd - ellenkező végletként - *az Isten füle* Tildájának megrázó emberi drámáját. *A Fecsegő ékszerek* hölgykoszorújában talán Zelmaide figurája kínálja a legtöbb, legszínesebb lehetőséget, s Esztergályos Cecília remekül él is szerepében. Egyéniségének középpontjában a szerelmi szenvedély áll; örömét, bánatát, ravaszkodását, korlátoltságát, dacosságát ez határozza meg. Esztergályos Cecília úgy fecseg, sivalkodik, visít és pityereg, hogy miközben tökéletesen eljátssza a szerelemmel megvert-megáldott Zelmaidet mindjárt karikírozza, kineveti és kinevetteti is őt.

Az okos, Mangogullal mindvégig perlekedő Mirzozát Drahota Andrea játssza. Eszességével, fürge női logikájával és persze hűséges tisztaságával kissé fölébe emelkedik az egész udvarnak, ma-

gának a szultánnak is. Ő biztosítja a föllélegeztető boldog befejezést, hiszen a gyűrű bűvköréhen is ugyanazt mondja, mint a valóságban. Drahota Andrea ki-tűnő alakításában azonban mindvégig úgy bujkál az említett eszesség és fölül-emelkedés, hogy azt is hihetjük: talán a teljhatalmú gyűrűt is sikerült becsapnia...

Komlós Jucinak a Nagyszultána szerepében többnyire értetlenül kell figyelnie az udvar eseményeit. Az összeesküvő hölgyeknek „erkölcsi támasz" és példa-kép - de a gyűrű róla is kideríti, hogy húszhuszonöt éve igazán otthon érezte volna magát a fecsegő forgatagban.

Az udvar hölgyeinek kevés a lehetőségük a figurateremtésre. Polónyi Gyöngyi (Ismene), Hámori Ildikó (Fatme), Thirring Viola (Monima) inkább csak szépségükkel, folyamatos kacérságukkal van-nak jelen. Jani Ildikó (Zaide) a legalább szeretőjéhez hűséges nő érzelmeit, Gór-Nagy Mária (Fanny) a céltudatos és követelődző butaságot villantja föl szemléletesen. A Sophie-t játszó Sáfár Anikó jó bizonyítási alkalmat szalasztott el: a gyűrűnek elsőként áldozatul eső, egyéb-ként is mindenben főkolompos fiatal-asszonyt több egyénítő erővel, gazdagabb vonásokkal formálhatta volna meg. Hacser Józsának viszont Fulvia néhány mondatos szerepe is elegendő volt a karakteres, érett és számító nő megteremtésére. Álszent hadiözvegyként Lengyel Erzsi és főleg Temessy Hédi tud pillanatok alatt is egy egész életutat varázsolni a színpadra.

A Fecsegő ékszerek „nő-darab", ennek ellenére több benne a férfiszerep. Az emírek és törvényhozók ugyan csupán az asszisztenciát biztosítják a fecsegéshez, ám a fontosabb figurák érdekes és szórakoztató feladatot jelentenek a színészek számára. A színlap élén álló Nagy Attilának Mangogul szultánt sikerül életre keltenie. A gyűrű adta hatalomtól kissé megrészegülve, de egyre ki-alvóbb kíváncsisággal nyomozza a kis női titkokat. Szívét megüli a félelem : hátha az ő Mirzozája sem kivétel... Föltétlenül dicséretes, hogy Nagy Attila mindvégig komolyan veszi szerepét - hiszen csak így nem válik a fecsegés valóban üres fecsegéssé, aminek senki sem tulajdonít jelentőséget.

Inke László jóságos télapó-Salimja mögött a cinikus bölcsességű államférfi fedezhető föl; egyforma természetességgel viseli a szerelemre kész férfi és a csirkefogó ízületű aggastyán álarcát is.

Harsányi Gábor mértéktartó eszközök-kel teszi nevetségessé a hatökör Orcotome doktort, föltárva az általdósok jellemrajzát. Az ő szervezői és kikiáltói képességét dicséri elsősorban a kitűnő „iskolajelenet" és a különféle asszonytípusok bemutatása is.

Kozák András és Buss Gyula, az udvari színház igazgatója és hegemóniáját féltő háziszerzője látható élvezettel „alakítanak" és komédiáznak. A „Nagy Far-fúró" című, rezzenetlen arccal előadott s az operai sablonokat is kigúnyoló zene-darabjuk az előadás legmulatságosabb perceit szerzi. Ügyelnek arra is, hogy ez a talán legvaskosabb tréfa ne tévedjen ízléstelenségbe. Pillanatok alatt maszkot, véleményt és világnézetet cserélni képes hajlékonyságuk minden csecsebecsei fecsegésnél hatékonyabb leleplezése e képzeletbeli Kongó erkölcseinek.

Az előadás igen alkalmas terét Rajkai György rokokó csipkésségű díszletei, dekorativitását Márk Tivadar pompázatos. ügyesen stilizált és kellően dekoltált jelmezei biztosították.

Denis Diderot: Fecsegő ékszerek (Thália Színház.)

Fordította: Ungvári Tamás, *rendezte:* Kazimir Károly, *díszlet:* Rajkai György, *jelmez:* Márk Tivadar.

Szereplők: Nagy Attila, Drahota Andrea, Inke László, Komlós Juci, Szabó Gyula, Kozák András, Buss Gyula, Harsányi Gábor, Vallai Péter, Gálvölgyi János, Esztergályos Cecília, Hacser Józsa, Polónyi Gyöngyi, Hámori Ildikó, Thirring Viola, Jani Ildikó, Sáfár Anikó, Gór-Nagy Mária, Kautzky József, Benkő Péter, S. Tóth József, Végvári Tamás, Lengyel Erzsi, Temessy Hédi, Kollár Béla, Verebes Károly, Tándor Lajos, Tichy József.

ALMÁSI MIKLÓS

Ibsen és Miller kortárs drámája Szinetár értelmezésében

A nép ellensége

1.

Megrendítően szép színházi élményt kínál Szinetár Miklós vendégrendezése : régen éreztünk már ilyen hőfokú Ibsen-felújítást. S főként olyan „drámaiatlannak" elkönyvelt mű esetében, mint amilyennek *A nép ellenségét* hitte a szakmai közvélemény.

Ibsen mellé ezúttal Arthur Miller társul, az ő átdolgozásában fogalmazódik át az ibseni világ és főként a társadalmi cselekvésről szóló filozófia. Legalábbis a darab második részének néhány jelenetében. A többihez Millernek hozzá sem kellett nyúlnia: az eredeti mű ön-magáért szólt. Miller szövegkezelése révén viszont az ibseni mondanivalóhoz társulnak azok a dialógusrészletek, fel-hangok és utalások, melyek az azóta el-telt idők tapasztalatait idézik fel: a fasizmusét, az amerikai hétköznapok gyilkos konformizmusát, a manipuláció módszereit -- mindazt, ami Millert A *bűnbeesés után* című drámája óta izgat-ja, s amire *ott* szkeptikus válaszokat fogalmazott. Szinetár tehát nem egy hagyományos Ibsen-tablót szerkeszt a színpadra, hanem vállalja a kihívást, a megújított dráma élességét. Anélkül, hogy tanmesét keresne a történetben: csak kiemeli Ibsen világának legmélyebb rétegeit, s ezeket továbbgondolja. Azt a keserű, mármár az anarchizmussal rokon individualizmust, mellyel Ibsen még megoldhatónak vélte a polgári társadalom korrupciójának, tisztességtelenségének kijavítását, ha nem is elsöprését: az egyedülálló hős, a magányos reformer talán még tehet valamit - mert csak ne-ki adatik meg, hogy előre lásson, hogy a társadalom jövőjéről mondjon valamit. Igaz, őt, az egyedül maradt prófétát viszont arra ítéli a történelem, hogy *csak lásson,* és tehetetlen maradjon.

Ibsen első nagy alkotókorszakának reményei omlanak lassan össze a darab írásának idején - és A *nép ellensége* ennek a belső válságnak első darabja. A *Brand* és *a Peer Gynt* idején még hisz a forradalmi ideálok megvalósíthatóságában : ha vannak olyan emberek, akik

kellő következetességgel képviselik ezeket az eszményeket, úgy a polgári társa-dalom még reformálható. *A nép ellensége* az első nagy megrendülést foglalja össze: a belső javítgatás nem vihető keresztül, mert a társadalom egésze fordul a forradalmi ideálok ellen, s a következetes hősöknek már nem nyit többé cselekvési lehetőséget. A Brand típusú hősök be vannak falazva a társadalom cementtengerébe. Két évvel később még tovább megy a kiábrándulásban, s A *vadkacsában* már azt mutatja ki, hogy a társadalomjavítás lehetetlenségének nem is annyira a polgári jelen az oka, mint inkább a polgári ideálok hazugsága. A hajdani eszmék elvesztették minden történelmi tartalmukat, és nevetséges ködösítéssé változtak. *A vadkacsa* ezzel a leleplezéssel zárja első nagy kor-szakának társadalomelemző szenvedélyét.

A nép ellensége pesszimizmusa természetesen még nem tart itt - ebben a darabban még tartja magát az ibseni *remény,* ha világosan látja is a polgári rendszer kijavításának kudarcát, azt, hogy jószándékú hősei eleve pusztulásra vannak ítélve. Az ibseni társadalomfilozófia itt még egy rezignált remény kifejezője, a „hátha" gesztusának megfogalmazása.

2.

Miller nem véletlenül találja tehát éppen ebben a drámában saját művészi-világnézeti válságának kifejezését. A *bűnbeesés* utánban ugyanis azt írta meg, miképp verték szét a haladó mozgalmakat Amerikában, miképp vált lehetetlen-né a mozgalom - s ennek következtében miképp lett gyökértelenné az az értelmiség, mely még akart valamit tenni a haladás, az emberiség vagy éppen egy baloldali alternatíva ügyében. *A bűnbe-esés után* a teljes kiürülést vitte színre, az ibseni világ azonban valahogy a gyógyulás lehetőségét kínálta: talán mégis van remény a társadalmi tettre, ha másképp nem, az elszigetelt reformerek példázatában. Mert *A bűnbeesés után* diagnózisa végül is nem volt pontos: meg-írásával majdnem egyidőben indult meg egy újabb, igazi értelmiségi reformmozgalom, bontakozott ki az egyetemek lázadó generációja, a négerfelszabadítást következetesebben követelő polgárjogi mozgalom. Persze ez a pezsgés is elült, de legalább alkalmat adott Miller számára, hogy az ibseni rezignált reménységben valami történelmi igazságot fedezzen fel : mindig vannak olyanok, akik

Ibsen-Miller: **A** nép ellensége (Katona József Színház). Morten Kiil (Rajz János) **látogatóban** a **Stockmann** házaspárnál (Mészáros Ági és Kállai Ferenc)

továbbviszik a fáklyát, a teljes sötétség éppoly elvont fikció, mint az egy csapás-ra mindent megváltoztató társadalmi csoda. Maradt néhány író - mondja Miller -, aki még megpróbálja folytatni a harcot: most már természetesen egyedül, mert őket is ki fogják közösíteni. De legalább nem kell a teljes nihilbe tekinteniük, valami elvont reménysugár azért mutatkozik a történelem példáiból. Keserű ez a vallomás, talán ezért is mondja el álruhában: Ibsen szavaival és a 19. század bútorai között.

Ibsen társadalomfilozófiájában ez az individualista reformkép még valami mással is párosul: a világ megjavítását az erkölcs és a tudás arisztokratái hajt-hatják csak végre. A tiszta emberek, a megközelíthetetlenek. Arisztokraták, mert kívül állnak a tömegen, kívül a koncért folyó tülekedésen: nem akarnak meggazdagodni, nem kívánnak karriert maguknak. Csak így tudnak magasabb rendű követelményeket megfogalmazni környezetükkel szemben - és ezért viselkednek aszkétikus kíméletlenséggel önmaguk iránt. Ugyanakkor ők a *gondolat emberei,* azok a reformerek, akik eleve nem törődnek egy-egy felfedezés, elv vagy követelmény megvalósulásának módozataival, következményeivel. Az már egy más szakma dolga legyen - mondják -, az övék csak a felfedezés és az ehhez ragaszkodó erkölcsi következetesség.

Ebből következik továbbá, hogy ezek a figurák valami utópisztikus elvontsággal élnek a színpadon, mintegy a valóság, a polgári realitás ideális ellenképe-ként. Mert ezek a hősök csak így tudnak szembefordulni a polgári rend tény-leges játékszabályaival, a korrupcióval,

Billing (Benedek Miklós) és Hovstad (Sztankay István) szerkesztők visszautasítják Dr. Stockmann (Kállai Ferenc) cikkének közlését (Iklády László felvételei)

és csak így tudnak harcolni valami tisztább eszményért. Miller is ezt az utópisztikus mozzanatot emeli ki Stockmann doktor sorsából. Csakhogy ezzel az értelmezéssel Miller még jobban aláhúzza az ibseni társadalomfilozófia sajátságát: az arisztokratizmus hangsúlyozását. A világ megváltását csak az erkölcs atlétái hajthatják végre, azok, akik nem a tömegember módján viselkednek, hanem akik a legnehezebb körülmények között is kitartanak ideális követelményeik mellett. Az ibseni gondolat lényege a darabbeli „népgyűlésen" válik szinte kézzelfoghatóvá: a követelményeket a néppel, a többséggel szemben is érvényesíteni kell - ha kell, egyedül maradva is. Ibsen csak egyetlen figurát állít mellé, Horster hajóskapitányt; Miller a népgyűlésen fellépő részeget is, aki bódultan ugyan, de megmondja az igazat - Stockmann doktor mellett voksolva. Ez azonban csak még jobban kiélezi az ibseni ítélet keserűségét.

Igaz, végletes, rezignált optimizmusát is: legalább egyetlen ember akad, aki kitart, aki meg akarja várni, amíg kellemesebb lesz a morális klíma, amíg mellé áll majd az a bizonyos többség.

3.

Ez tehát az egykor A népgyűlölőként emlegetett, drámaiatlan, „poros" Ibsen-dráma. Szinetár Miklós rendezésében viszont az évad egyik legizgalmasabb, leginkább színházi - mert társadalmi feszültségekkel teli - produkciójaként hat. A néző nem tud felállni helyéről: olyan szuggesztív, gondolatébresztő, mellbe vágó, sőt felemelő ez a bemutató. A poros Ibsen helyett egy kortárs dráma és elő-adás.

Pedig, mint a fentiekből is látható, Szinetárnak jelentős gondolati problémacsokorral kellett megküzdenie, hogy a játék egyértelműen szólhasson a mához. Az első feladata az volt, hogy a fő alakot a fellegekből a földre hozza, hogy ideáltípusból valóságos figurává változtassa vissza. Szinetár bravúros megoldással végzi el ezt az átalakítást, Kállai Ferenc önmagát újjászülő alakítása segítségével. Ibsennél ez a Stockmann csupán az ideális követelmények megtestesítője, elvont és pusztán eszmékből álló, világon kívüli figura. Szinetárnál egy szobatudós naivitása és az életet nem is-merő ember tisztasága keveredik figurájában: ezzel a naivitásával és zöldfülűségével válik valószerűvé. Ő a Nagy Balek, aki meg akarja váltani a világot, és elhiszi a hozzá csapódó társaknak - az újságíró Hovstadnak, a nyomdatulajdonos Aslaksennek, hogy ők majd a társadalom többségét fogják mellé állítani, s természetesen a bajban is ki fognak tartani. Ezzel a naivitással természetesen csak addig juthat el, amíg első végzetes csapások nem érik: utána viszont már vállalnia kell ezt a saját maga által vállalt szerepet. Kállai Ferenc csendes, kezdetben tutyimutyi, tétova gesztusaiban kitűnő partnerre talált ez a koncepció. A naiv tisztaság, a világon kívüli megváltói indulat és a mindenkiben megbízó balekság együtt formálja elhihetővé Stockmann figuráját.

Ezzel azonban még csak a játék kerete született meg: a főalak is visszaváltozott a társadalom élő tagjává; elvont követelményből - valóságos figurává.

Nagyobb gond marad a figura és vele a dráma mai jelentésének felkutatása: hogyan lehet értelmessé és társadalomfilozófiai értelemben is elfogadhatóvá tenni az ibseni individualizmust? Szinetár azzal vágja ki magát, hogy kockáztatni mer. Vannak olyan pillanatok a történelemben, egy társadalom életében, mikor valóban csak néhány ember tud előre látni, mikor csak kevesen őrzik meg tisztaságukat, és bár a társadalom többsége őket tartja őrülteknek vagy megkövezendőknek, mégis ők fogják előbbre vinni a fejlődést. A gondolat, melyet Szinetár előadása vállal, nem ellentmondásmentes - de éppen ez az ellentmondásos tartalom teszi izgalmassá produkcióját. A játék jelentésének *felszínén az* a vita jelenik meg, melyet a korrupció általánossá váló tünetével folytat: ebben a norvég városkában is általánossá nőtte ki magát a korrupció, és aki ezzel szembefordul, azt először bolondnak tartják, majd mikor sokat okvetetlenkedik, meg akarják kövezni. Szinetár itt jelen társadalmi fejlődésünk egyik veszélyét támadja, azzal a drámai túlzással természetesen, melyet Ibsen „egyoldalú" kérdésfeltevése kínál.

Ehhez a felszíni értelmezéshez azonban csatlakozik egy másik, történelmibb jelentés. A történelmi asszociációt Beethoven IX. szimfóniájának ismételt, egyre vadabb bejátszatása kelti a nézőben. Mikor az első felvonás végén az ujjongó Stockmann család táncra perdül, kicsit meg is hökkenünk: vajon nem tévedés ez, beethoveni zene tragikus-fenséges dallamára táncot koreografálni? Aztán mikor minden felvonás végén, egyre fenyegetőbben, egyre vadabbul tér vissza ez a motívum, lassanként megértjük a motívum jelentését. 1956-ot, az ellenforradalom napjait idézi ez a zene, szinte visszahalljuk a rádióból bömbölő komor zenét - az Egmont-nyitányt -, és máris érteni kezdjük a Stockmann-figura történelmi jelentését. Akkor is csak néhány ember maradt, aki tudta, mit kell tenni a szocializmus megmentéséhez, s azt a néhány embert is megkövezéssel fenyegették a megtévesztettek - és még inkább az ellenséges indulatok, a ropogó fegyverek. Szinetár tehát egy valóságos történelmi szituációra utal, és így veszi fel a vitát azzal az egyszerűsítéssel, mely a nép és a politika állandó és *közvetlen* egységében tud csak gondolkozni, és nem tudja elképzelni az esetleges ellentmondásokat, az olyan szituációkat, mikor a helyes politika a

közvetlen néphangulat ellenében érvényesül, s mikor annak, aki tisztában lé-vén a helyzet hosszú távú jelentésével - kénytelen is ezt a tudását a közvetlen többséggel szemben érvényesíteni.

Említettük, hogy ez a gondolati réteg nem ellentmondásmentes. Hiszen a darab individualizmusa a polgári renden belül játszódó reformkísérletek tragédiájáról szól - Szinetár felhangjai viszont a közelmúlt történelmére utalnak. S mint minden utalás - elvont és többféleképp értelmezhető. Itt is fel-felsejlenek olyan értelmezési lehetőségek, melyek az ellenzéki hős felé tolnák az előadás jelentését, vagy éppen fordítva, a manipulációk leleplezését tartanák az előadás lényegének. Nyíltan kell erről az értelmezési lehetőségkörről szólnunk, mert Szinetár maximális tisztasággal és tisztességgel hozza ki végeredményét, az elvhű politikus helytállását egy történelmi határhelyzetben. De kétségtelen mellékzöngeként ott zsibognak egyéb jelentéstöredékek is - legalábbis a néző fantáziájában, hiszen politikai drámáról és politizáló előadásról van szó. Hogy végső soron Szinetár értelmezése győz, az annak köszönhető, hogy az előadás ezeket a gondolati rétegeket ugyan felébreszti a nézőben - de le is bántja, s a végső megoldásban megnyugtató vég-eredményt kínál. Az előadás azért olyan izgalmas, mert ezt a művészi kockázatot vállalta, az egyértelmű megoldást meg tudta teremteni.

Ezzel a magatartásával, az ellentmondásos feladat vállalásával pezsdítette fel a színház gárdáját is. Kállai Ferenc például olyan teljesítményre lett képes, melyre ritkán látunk példát az ő kimagasló kategóriájában: egész eddigi színészi habitusát, „kállais" manírrendszerét hagyta maga mögött, és egy csendesebb, finomabb eszközökkel dolgozó színészt látunk helyette, akinek intellektuális hatása mégis felerősödött, egy-egy halk gesztusa jelentősebbé változott. Az ő Stockmannja a darab végén markáns és határozott - már nem naiv és világon kívüli, hanem evilági és kemény. Őze Lajos (a polgármestert alakítja) eddig is aprólékosan kidolgozott figurákat hozott a színpadra, de ezek csupán néhány jelenet erejéig tartották meg egységüket, aztán valahogy eljelentéktelenedtek. Most viszont az egész teljes hosszmetszetét uralni képes, félelmetes jelensége fokozatosan bontakozik ki valami leheletnyi komikumhól indítva a groteszk nagyságig. Azt is képes érzékeltetni, hogy ez a magatartás tulajdonképpen gyengeség elleplezésére épül, ingerültségét, agresszivitását ez a belső gyengeség és külső támadhatóság táplálja. Sztankay István az újságíró Hovstad alakjában mindaddig nagyszerű, amíg nem kell elhitetnie önmagáról, hogy tisztességtelen, cinikus fickó: ez már kevésbé sikerül, minden kétértelmű gesztusán átsüt egyéniségének vonzóereje, márpedig rokonszenves tisztességtelenség - ebben a műfajban - nemigen meggyőző. Említsük meg Egri István, Mészáros Ági és Rajz János nevét az előadás
egyetlen percre sem kihagyó, elektromos áramköréből Csányi Árpád díszletei az
ibseni kort idézik, s nem akarnak parabolisztikus keretet kínálni. Fura módon ez a tisztes múltbeliség jobban szolgálja az előadás maiságát, mint ha ki akart volna kacsintani - már a keretekkel is - a jelen felé. Vajda Miklós fordítása izzó drámai szöveget kínál a színészeknek.

Henrik. Ibsen: A nép ellensége (Katona József Színház)

Színpadra alkalmazta: Arthur Miller, *fordította:* Vajda Miklós. *rendezte:* Szinetár Miklós, *díszlet:* Csányi Árpád, *jelmez:* Vágó Nelly.

Szereplők: Rajz János. Benedek Miklós. Mészáros Ági, Őze Lajos. Sztankay István, Kállai Ferenc. Kalmár Péter. Dénes Gábor. Egri István, Velez Olívia, Horváth József Pathó István.

KÖVETKEZÖ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL:

Boldizsár Iván:
A színpadi újjáteremtés II.

Szalontag Mihály:
Illés Endre színháza

Földes Anna:
Beszélgetés Kállai Ferenccel

Nánay István:
Színház- munkásoknak

Péreli Gabriella:
Színházbajáró,
színházat értő gyerekekért

Gábor István:
Egy évad
a Budapesti Gyermekszínházban

Spiró György :
Krleža Golgotája Szegeden

.*Szántó Erika:* Szép
Heléna bájai

MIHÁLYI GÁBOR

A rettenet házhoz jön

David Rabe: Bot és gitár
a Pesti Színházban

Több éve tart az amerikai drámairoda-lom apálya. A tegnapi „nagyok" - Thornton Wilder, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee - élnek és alkotnak, de egy ideje egyikük sem jelentkezett olyan drámai alkotással, amely korábbi, nagy alkotó periódusának műveihez mérhető. A nagyok nyomában egy sor fiatal is feliratkozott az amerikai drámaírók listájára: John Guare. Claude van Itallie, Arthur Kopit, Jason Miller, David Rabe, Sam Shepard, Michael Weller, Lanford Wilson -- hogy csak néhánynak a nevét említsem. Azonban kiemelkedőt, maradandóan jelentőset még egyikük sem alkotott. Illetve, fogalmazzunk óvatosabban - most még így látjuk. Egyelőre a mai amerikai valóságot bátran, okosan elemző, gondosan szerkesztett, jól megírt drámák szerzőinek vallhatják magukat, akik elsajátították, megtanulták mindazt,
ami mestereiktől Ibsentől, Csehovtól, Gorkijtól, O'Neilltől és Arthur Millertől, illetve Brechttől - megtanulható, át-vehető.

Ma még elég nehéz megítélni, vajon az előbbi névsorból éppen David Rabe lesz-e az, aki holnapra megírja az új *Az ügynök halálát,* de az kétségtelen, hogy pályatársai közül neki van a legnagyobb sajtója. Ezt elsősorban Joseph Pappnak, az amerikai színház új menedzser-cézárának köszönheti, aki írópártfogoltjai közül őt tekinti a legtöbbet ígérő tehetségnek. Papp nemrég vette át New York új kulturális központjának két prózai színházát, s a nagy termet Rabe legújabb darabjával, a lefordíthatatlan című *Boom Boom* Roommal nyitotta meg. A tartózkodó kritikák szinte kivétel nélkül megjegyezték, hogy az új darab elmarad a szerző legjobb műve, a *Sticks and Bones* (Botok és csontok, magyar címén *Bot és gitár)* mögött. Azt hiszem, nemcsak az angol és amerikai kritikára jellemző, hogy Catherine Hughes a londoni Plays and Playersben, *a Bot és gitár* New York-i premierjéről tudósítva, nyilvánvalóan az ottani kritikai fogadtatásra támaszkodva, sajnálkozva állapítja meg, hogy Rabe új *da-*

rabja nem olyan jó, mint első műve, a *The Basic Training of Pavlo Hummel* (Pavlo Hummel katonai kiképzése).

A Bot és gitár az író úgynevezett vietnami trilógiájának közbülső darabja. Az első a fent említett *Pavlo Hummel katonai kiképzése,* míg a harmadik egy számomra ismeretlen *Orphan* (Árva) című dráma, amelynek végső szövegváltozatát - mint hírlik - Rabe nemrég készítette el a bemutató és a kritikai vissz-hang tanulságai alapján. *A Bot és gitár*nak is volt egy 1969-es *Bones* (Csontok) című változata. Tiszteletre méltó ez a nyitottság és igényesség, amellyel az író a kapott bírálatok alapján tovább dolgozik művén.

A Bot és gitár 1968-ban játszódik, abban az időszakban, amikor amerikai csapatok harcoltak Vietnamban, és ez a háború az amerikai közélet óriási viharokat, elkeseredett szenvedélyeket fel-kavaró problémája volt. A dráma érdeme, hogy a mű a változott körülmények ellenére sem vált történelmi darabbá, sőt mi több, véres aktualitását még a magyar közönség számára is megőrizte. S a dráma maiságát az sem szünteti meg, hogy a szerző a felvonások elejére állított, régi családi fotókat felvillantó jeleneteivel történelmi idézőjelek közé teszi a soron következő cselekményt.

David Rabe színműve ugyanis azt vizsgálja, mi történik akkor, ha a tévében látott, újságban olvasott rettenet, amely odáig távolinak, mások ügyének tűnt, egyszerre csak betör a derék polgár lakásába, felborítja eddigi megszokott életvitelét, szétkuszálja, kérdésessé teszi eddig elfogadott, helyesnek vélt értékrendjét, egyre fenyegetőbbé válik, olyannyira, hogy végül már nemcsak illúzióit, hanem őt magát is meg akarja semmisíteni.

Ozzie, Harriet és két fiuk, David és Rick, derék texasi átlagpolgárok. Derekak és átlagosak, amennyiben belső igényük, hogy környezetük erkölcsi rendje, konvenciói szerint éljenek, s mert olyanok, mint mindenki más, ez nem is esik nehezükre. (Csak íróilag válik problematikussá az átlagfigurák egyénítése, ez az adott esetben nem is sikerül maradéktalanul.) Davidet a történelem kiszakítja a védett családi otthonból, elkerül Vietnamba, ahonnan egész lényét felkavaró, megrázó élmények után vakon - azaz, a drámai konvenciók szerint igazán látón - kerül haza. Tele a szülői ház iránti gyűlölettel, apját, anyját, testvérét - azaz a személyükben megtestesülő rendet - okolja elszenvedett tragédiájáért, valóságos és képletes vakságáért, a szennyes háborúért, amelyben részt kellett vennie, ahol maga is borzalmak részese és felelőse lett. Őket hibáztatja, hogy nem volt bátorsága szakítani a szülői házból hozott előítéletekkel, s nem merte vállalni vietnami szerelmét, Zungot, akit feltehetően ő taszított prostituált sorba.

A dráma konfliktusa, hogy David bosszút akar állni, ő szeretne apja helyé-be lépni, s apját akarja a maga sorsába kényszeríteni. (Rabe, mint annyian Amerikában, buzgó olvasója Freudnak.) Ozzie, az apa már-már össze is roppan - az O'Neill- és Miller-hősökhöz hasonlóan ő is felismeri élete ürességét, tartalmatlanságát, személyének jelentéktelenségét. Az idegösszeroppanás határán hajlandó is lenne a szerepcserére, amikor a kisebbik fiú, aki eddig szinte bántó közönnyel kivonta magát az előtte zajló családi drámából, megelégelve szülei megalázását, gitárjával (ez is freudista szimbólum) leüti bátyját. A család, David beleegyezésével, vérét veszi a lázadó fiúnak, s helyreáll a rend.

A zavaróan előtérbe tolakodó, freudista jelképek az egészséges ösztönű kozönséget egyszer-kétszer a jelenet drámaisága ellenére is nevetésre késztetik. A freudista hatás Rabe mestereinél, O'Neillnél és Millernél is, erősen érződik, legjobb alkotásaikban azonban a szimbólumok belesimulnak a képrend-szer egészébe.

A mérce mindig viszonylagos. Napjaink átlagterméséhez képest *a Bot és gitár* kiemelkedő alkotás. Roppant feszültséget sugárzó, erőteljes, felkavaró írás. Bravúros a cselekmény és a dialógusok kettős vonalvezetése - két síkon játszódik a dráma, egyszer a mindennapok közegében, amit az író a mindennapi élet apró mozzanatainak és semmit-mondó beszélgetéseinek pontos rögzítésével érzékeltet -, másodszor a lélek terében, ahol a ki nem mondott, végig nem gondolt, tudat alá fojtott gondola-tok, vágyak kavarognak. Ebben a darabban a szereplők a néha maguknak sem bevallott gondolatokat is hangosan kimondják - nehéz feladat elé állítva a rendezőt, a színészeket, akiknek valamilyen módon érzékeltetniük kell, hogy amit az általuk megelevenített alakok így. önmaguk ellenére is megvallanak, az a mindennapi valóság és a tudatalati köztes mezején hangzik el. Tudatosul bennük, és a többiek is tudomásul veszik, de mégis úgy tesznek, mintha nem hallották volna az elmondottakat. Illetve, mintha a másik nem mondott volna semmit, de ő a szeme pillantásából, gesztusaiból mégis kiolvasta rejtett gondolatait. Felismeréseit azonban nyíltan nem kellett beismernie. Csehovval ellen-tétben - ahol mindenki mondja a magáét, anélkül, hogy panaszait bárki is meghallaná - itt, legalábbis a tudatalatti síkján, tökéletesen funkcionál a kommunikáció, csak éppen a hősök egymás iránti gyűlöletét közvetíti.

Kapás Dezső rendezése egy félkész szobor érzetét kelti. Mintha itt még simítani kellene, ott meg még hiányozna valami. A rendezés érzékeli a dialógusok kettős síkját - de nem munkálta ki eléggé tisztán az elválasztó határokat, a különbséget érzékeltető színészi játékot, világítási effektusokat. Baj van a szavak, mondatok, beállítások hangsúlyával, a rendezés nem árasztja magából azt a biztonságot, azt a meggyőző erőt, hogy amit a színpadon látunk, hallunk, az csak így lehet hiteles, csak így mondható, csak így játszható el. A mű-vészi hitelesség hiánya pedig az egész darab sikerét veszélyezteti. Ha a drámai alakok furcsának tetsző őszintesége a groteszkül kiélezett helyzetek következtében elvész, az előadás azonnal komikumba fullad. Kétségtelen érdeme Kapás Dezsőnek, hogy ha a játékvezetés hitelessége nem is volt igazán meggyőző, egy-két pillanatnyi kisiklástól eltekintve (amelyben a darab említett freudista túlzásai is közrejátszottak), a rendezés meg tudta őrizni a dráma feszültségét, több-kevesebb sikerrel közvetíteni tudta a látottak értelmét. Egyetlen vonatkozásban éreztük, hogy a közvetítés - módosítást is jelent. Abban a rendezői szándékban, amely igyekezett tompítani a dráma jellegzetesen amerikai brutalitását. Így is messzebbre ment az előadás, mint amihez szokva vagyunk. Ezt nem rosszallóan, bírálatként mondom - hiszen a rendezés nem tekinthet el a hazai és az amerikai akusztika különbségétől. Ami ott dobütésnek hangzik, az nálunk ágyú-szóként robbanna.

A tompítás, enyhítés - vagy nevezzük akár finomításnak - már a fordításnál kezdődött. Az amerikai színpadokon szabadon mondható illetlen szavak nálunk szalonképes szinonimáikkal helyettesítődtek - nem mindig szerencsésen. Egyszer-másszor érződik, hogy a „lába

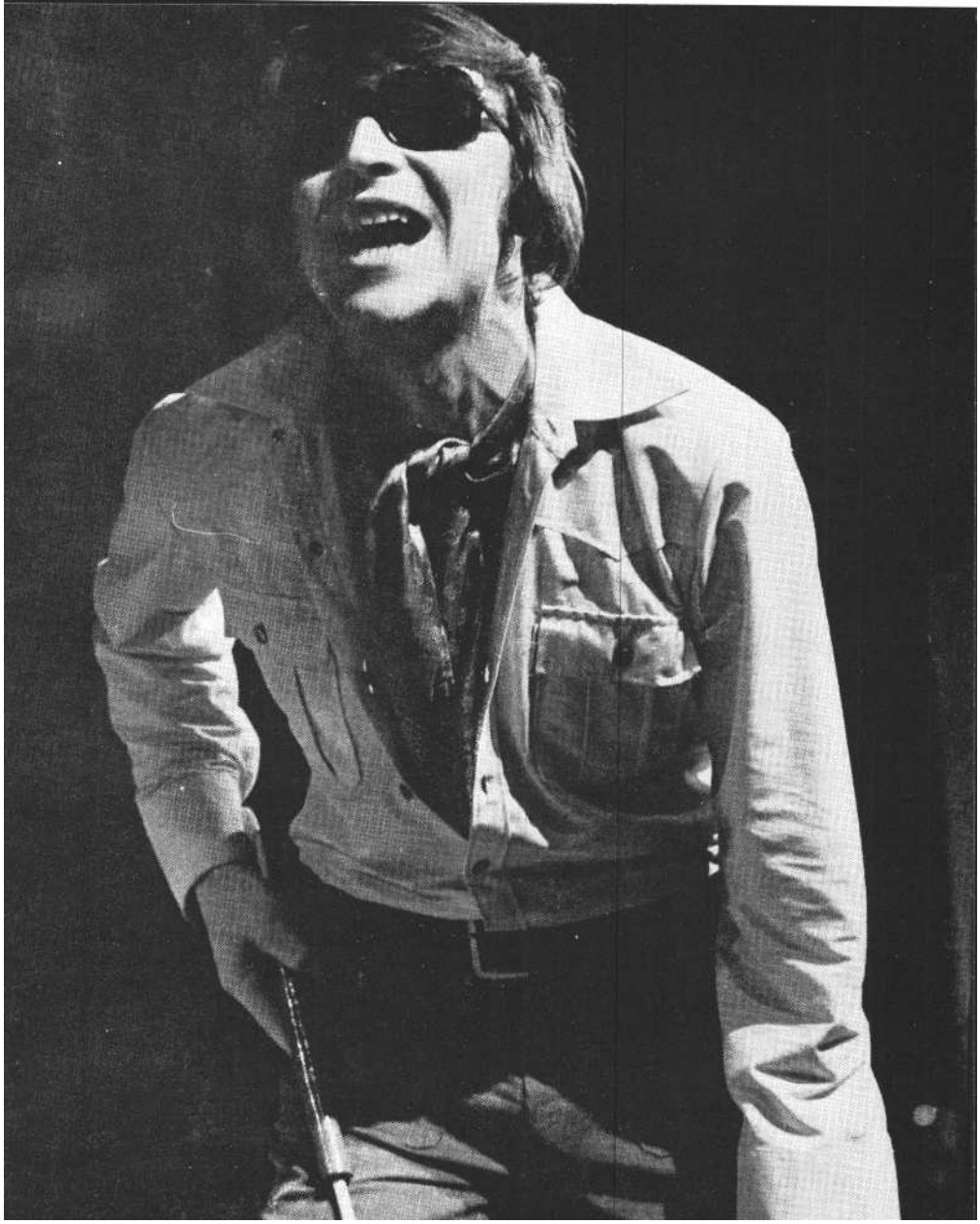
köze" vagy az „istenfáját" helyett még nálunk is mást mondanak az emberek az adott helyzetben.

A fordítónak, Bátki Mihálynak nem mindig sikerült megtalálnia az amerikai kedélyeskedés, túláradó szívélyesség hazai megfelelőjét. Amerikában járva egy ideig eltartott, amíg felfogtam, hogy a túláradó kedvességgel elmondott „mennyire örülök, hogy találkozhattam Önnel!" a mi hangsúlytalanul közölt „jó napot-unknak felel meg. De ebben a túlhangsúlyozásban a színészek játéka is ludas. Néha már azt sem sikerül min dennapos természetességgel elmondaniuk, hogy „jó napot", azonnal „jóó napot kívánok! lesz belőle.) Ezektől a döccenőktől eltekintve, Bátki fordítása hitelesen tolmácsolja a minden-napok nyelvét.

David szerepében Lukács Sándor nyújtja az előadás legkiegyensúlyozottabb teljesítményét. Hitelesen érzékelte ti kiábrándult hősének keserűségét, ha-ragját, félelmeit, önvádját. Ő mozog a legbiztosabban a játék két síkján - affektálság nélkül, természetes hangon kér egy pohár vizet, s drámai erővel süvíti vádjait. Nem rajta múlik, hanem a rendezői értelmezésen, hogy alakja több árnyalattal rokonszenvesebbé vált, mint a drámában megírt, megkeseredett, bosszúra vágyó figura, akit a szennyes háború ugyancsak meghempergetett a szennyben, és aki maga is bűnös.

Mádi Szabó Gábor és Tábori Nóra tudja ugyan, hogy Ozzie és Harriet tipikus amerikai állampolgár, mégis időn-ként a kelleténél bugyutábbnak és ellen-szenvesebbnek ábrázolják, azonnal és állandóan le akarják leplezni őket. Ezért nem sikerül nézeteik megrendülését, emberi összeomlásukat, jóságba burkolt kegyetlenségüket olyan megrázó erővel ábrázolni, mint ahogy szerepük megengedné.

Színészeink gyakori hibája, hogy nem hiszik el: elég azt eljátszani, amit az író megírt, nem kell minden mondatra, gesztusra a hatás kedvéért még rájátszani. Lehet, hogy ezt a túldimenzionált játékot a hátsó sorokban megtapsolják - mint Kozák Lászlót, aki a művelt, modern pszichoanalízisben jártas, kitűnő társasági érzékkel bíró, többnyire világi ruhában járó Donald atya helyett valami bohózatból idetévedt figurát elevenít meg a színpadon. Azonban végül is az olcsó sikerért alakításuk hitelével fizetnek. Sokszor zavaró a rájátszás a



David **Rabe: Bot és gitár (Pesti Színház). A vietnami háborúból vakon hazatért David (Lukács Sándor) (Iklády László felvétele)**

Ricket alakító Kern András esetében is, aki fiatal kora ellenére, úgy látszik, már elfelejtette, hogy viselkedik egy mai diák.

Fonyó József, az őrmester néhány mondatos szerepében szemmel láthatóan zavarban van. Nem tudja eldönteni, mit kezdjen a realitás és irrealitás közt mozgó alakkal. Szerencsi Éva főiskolai hallgató mintha vietnami lánynak született volna - vonzóan tölti he nem is olyan könnyű álomkép szerepét. Fábri Zoltán díszlete pontosan megfelel a szerzői utasitásnak, hogy egy a hirdetésekből is-mert amerikai otthont kell magunk előtt látnunk, és ugyanakkor játéktérnek is ki-váló. Jánoskúti Mártát a jelmezek nem állították különösebben nehéz feladat elé, az egyes alakokat koruknak, jellemüknek megfelelően ízlésesen, modernül öltözteti. A női nézők körében különösen Harriet bőrmellénye aratott meg-érdemelt sikert.

Még egy utólagos megjegyzés. Kapás Dezső - akinek vetített portréját harsány gaudiummal fogadta a felvillantott családi fotók között a beavatott premierközönség - még nem olyan kiváló és híres rendező, hogy a reneszánsz nagy mestereihez hasonlóan odafesthesse port-réját az általa festett kép egyik sarkába. Még ha ez filmrendezőknél okkal vagy ok nélkül divatba jött is. Tőle egyelőre inkább azt várjuk, hogy kimunkált, jó előadásokkal rajzolja, fesse tovább a maga rendezői arcképét: ne arcvonásaival, hanem alkotásaival hódítsa meg a közönséget.

David Rabe: Bot és gitár (Pesti Színház)

Fordította: Bátki Mihály, *rendezte:* Kapás Dezső, *díszlet:* Fábri Zoltán, *jelmez:* János-kúti Márta.

Szereplők.: Mádi Szabó Gábor, Tábori Nóra, Lukács Sándor, Kern András, Kozák László, Fonyó József, Szerencsi Éva,

SZILÁDI JÁNOS

Aki júniusban született

O'Casey Juno és a páva című drámája a József Attila Színházban

„Az élet csak a regényekben és a rossz darabokban engedelmeskedik a jó modor és az udvariasság szabályainak, csak azokban lehet kiszámítani útjait. De az, amit ezekben látsz, olyan messzire van az igazi élettől, mint az igazi élet ezektől a színdaraboktól." Nem kétséges, aki e sorokat írta, az életét tette arra, hogy műveiben „az igazi életet" ábrázolja. És Sean O'Casey - hisz ő írta e mondatot - valóban erre törekedett: tudatosan, művészi programként vállalva és hirdetve hazája emberi, társadalmi valóságának hűséges ábrázolását.

A vállalt program, „az élet" meglelésének művészi elkötelezettsége jellemzi a témaválasztást is: O'Casey darabjai az ír kisember életét ábrázolják, egyszerű, látszólag semmitmondó történetekben villantva föl Írország viharos hétköznapjait. Ez a „tükörtartás" a kor és a kortársak elé már önmagában kihívhatta volna a szenvedélyeket O'Casey művészete ellen. De O'Casey ennél többet, fontosabbat is tett: nem csupán ábrázolta, de szenvedélyesen és könyörtelenül *minősítette is* azt a világot, amelyben élt és alkotott. Akárcsak a nagy pályatárs, a szintén ír G. B. Shaw, az angliai viszonyokról írva, ő sem fékezte indulatait, ha az ír átlagember közönyét, önös nemtörődömségét ábrázolta, és nem csitította a pénzemberek elleni dühét, haragját sem.

A válasz, természetesen, nem maradt el. O'Casey drámaíró-művészetének csúcsa az úgynevezett dublini trilógia. A trilógia első darabját, az 1923-ban írt *Árnyékpartizánt* még a sikeres visszhang jellemezte. Egy évvel később, *a Juno és a páva* bemutatója a dublini Abbey Theaterben már viharokat kavart. 1926-ban *Az eke és a csillagok* premierjén pedig a felviharzó szenvedélyek - még a fordulatokban bővelkedő színháztörténetben is ritka esemény ez! - nyílt tömegverekedésbe torkolltak.

S ez volt az utolsó csepp a pohárban: O'Casey helyzete tarthatatlanná vált Írországban. Támadást támadásra szerveztek ellene, azzal vádolták, *hogy* művei sértik az ír nemzeti becsületet, önérzetet. O'Casey Angliába utazott, és haláláig (1964) ott is élt, de műveit továbbra is hazájáról, Írországról írta.

Vihart, botrányt kavarni nem nehéz, de az idő a művet magát teszi próbára, s bármilyen magasra csaptak is egykor a szenvedélyek az alkotás körül, ha a mű esztétikai értéke nem igazolódik - a feledés lesz a sorsa. Sean O'Casey művészete kiállta a próbát. Sőt, az, amit O'Casey a dublini trilógiában a húszas évek Írországáról ír, a hetvenes években is megfontolást érdemlő. Arra gondolunk, amit a világsajtó „írországi tragédia" címmel tárgyal évek óta. A katolikusok és protestánsok érthető és érthetetlen háborújára, melyet kétkedve és nemegyszer hitetlenkedve figyelünk. Erre a torz, egyházi zászlók mögé rejtőző háborúra, melynek egykori harcairól O'Casey művészete oly elemi erővel tudósít a dublini trilógia középső darabjában, *a Juno és a pávában* is.

A történet Dublin egyik külvárosi bérkaszárnyájában játszódik, 1922-ben, ahol a Boyle család éli életét. A család-fő a részeges, munkakerülő Jack Boyle, a hiú, berzenkedő, értéktelen „páva", aki tengerészkapitánynak hazudja ma-gát, s aki társával, a senkiember Joxer Dalyval egyik kocsmából a másikba tántorogva tölti napjait. Felesége, Juno - a név a júniusi születésre utal - a tényleges családfenntartó: ő dolgozik, ő tartja el a családot, s az ő gondoskodó szeretete óvja meg a széthullástól is.

Egy nap váratlan esemény tör be a család életébe. Kiderül, hogy egy távoli rokon tetemes örökséget hagyott rájuk. Pénzt ugyan még nem kapnak, de megnyílik előttük a kölcsönadók tárcája. Bútort, új ruhát, lemezjátszót vesznek. Jack Boyle, a kapitány pedig kapitány módra él: sok evéssel, ivással, hangos mulatozással. Úgy tűnik, minden rendbe jön. Lányának, Marynek a jó hírt hozó ügyvéd udvarol. Fia, Johnny abban reménykedik, hogy elköltöznek, oda, ahol senki se ismeri őket. Johnnynak oka van a költözésre. Részt vett az 19 i 6-os húsvéti felkelésben, csípőjét átlőtték, egyik karját bomba tépte le. Áldozata, melyet hazájáért hozott, nem minden-napi, de most mégis fél. Fél, mert a mozgalom árulással vádolja, és Johnny úgy érzi, nem tudja tisztázni magát.

Az elköltözés talán megmentené, de nem tudnak elköltözni. Az örökség nagy reménye egyszerre szertefoszlik: az ügyvéd rosszul fogalmazta meg a végrendeletet, A hitelezők megrohanják a családot, és mindent elvisznek. Az ügyvéd is eltűnik, magára hagyva a terhes Maryt. Johnnyt a mozgalom bűnösnek találja, és kivégzik. Csak Juno nem törik meg a csapások alatt: elhatározza, hogy elválik férjétől és a lányáról fog gondoskodni.

Jack Boyle pedig óriási mulatozást csap a maradék pénzből, és a részegek bambaságával nyilatkoztatja ki nagy megállapítását az üres lakásban, hogy a világ „káosz".

A dráma elemzői már régebben felfigyeltek arra, hogy a *Juno és a páva* nem kevés rokonvonást mutat Gorkij *Kispolgárok* című művével. Mindkét dráma egy család széthullását ábrázolja, és mindkettő egy család sorsába sűríti kora és társadalma fő kérdéseit. Gorkij a kispolgári életforma széthullását, O'Casey az írországi nyomor, elnyomottság emberrontó erejét. A hasonlóság mellett azonban a különbségek is jelentősek. Gorkij egy forradalmat érző, rejtő társadalom, osztály reményét lopja Nyil figurájába. O'Casey-t pedig egy bukott forradalom - az 1916-os, úgynevezett húsvéti felkelés, melyet az elnyomó Angliával szemben vívtak Írország függetlenségéért; leverték - utáni keserűség, kétség és vád hatja át.

A rendezés

O'Casey drámáiban - így a Magyarországon most először játszott *Juno és a pávában* is - egyszerre jelentkezik a szentimentalizmus és a vaskos humor, illetve a vaskos humorba rejtett keserű drámaiság. O'Casey műveinek e sajátossága - és ezért is emeljük ki elsőként - a rendező talán legnehezebb feladatát jelenti a darabok színpadi újrateremtésekor. Eltúlozni bármelyik elemet egyet jelent a dráma belső arányainak megsértésével. A humor kiemelése a történet drámaiságát gyengítené, az utóbbi túlhangsúlyozása színeitől fosztaná meg a játékot, unalmat, oktalan didaktikusságot árasztva a nézőre.

Berényi Gábor rendezése mindkét kísértést kivédi, s ha apróbb hangsúlyeltolódásokat érzünk is, lényegében összhangot teremt az eltérő hangulatú rétegek között. Komédiát játszik, de egy percig sem engedi, hogy a komédia ön-célúvá váljon - és arra is ügyel, hogy a drámaiság ne nyomja el a komikus mozzanatokat.

Természetes, hogy ebben az arányokat vigyázó összhangteremtésben a dráma gondos értelmezése a legfőbb segítő.

Berényi Gábor rendezői művészetének mindig is egyik legerősebb vonása volt a mű részletekig ható elemzése. Lehet, s olykor kikerülhetetlen, vitázni egy-egy jelenet rendezői felfogásával, de ennek a vitának az alapja a szituáció más eredményű elemzése. Az, hogy egy-egy jelenet spontán módon alakulna olyanná, amilyennek a nézők látják, Berényi rendezéseiben szinte elképzelhetetlen.

A rendezői értelmezés, bármily következetes és mély is, könnyen megrekedhet a szándéknál. Az értelmezést színpadi szituációkban és jellemekben kell közvetíteni, hogy eljusson a nézőkhöz. A *Juno és a páva* előadásán ennek egyik eszköze a produkció ritmusképletének rendezői kidolgozása. Pergő, sodró ritmus jellemzi az egész előadást, emlék-ként is ez marad meg bennünk elsősor ban. Ha azonban részletesen végiggondoljuk a látottakat, hamarosan rájövünk, hogy az alapvető gyors tempón belül lassítások (majdnem leállások) és gyorsítások váltakoznak a játék során. És a ritmusváltások rendezői szervezése az aránytartást segíti, erősíti. A tisztább komikum túlzásait óvják a gyorsulások, és a drámaiság kiemelését segítik a lassúbb pillanatok.

A ritmusváltások azonban önmagukban nem mindig hatásosak. A színház-művészet abban az értelemben is komplex művészet, hogy egyetlen részhatást is sokféle eszközzel lehet és kell elérni, létrehozni. Berényi Gábor szívesen alkalmaz többféle eszközt egyetlen hatáselem kibontására. *A Juno és a páva* előadásában például nemcsak a ritmusképlet következetes kidolgozásával teremti meg a mű belső arányainak összhangját, de azzal is, hogy a komikus mozzanatok figurajellemző, leleplező erejét maximálisan igyekszik kihasználni. Boyle és Joxer igazi kapcsolatának bemutatására építi fel például a reggelizési jelenetet: Boyle szokott üres szónoklatainak egyikét harsogja bele a levegőbe, miközben az elszántan lelkesedő Joxer szorgalmasan lopkodja ki a serpenyőből a kolbászszeleteket. Komikus szituáció? Az. De a komikum mögött ott a komolyabb tartalom is: a két barát parádés, hangzatos önleleplezése.

Jó, a drámát értő, értékeit a színpadi újrateremtésben hiánytalanul fölmutató rendezés Berényi Gáboré. Nem történelmi tabló, nem kosztümös dráma a századelőről, de nem is szükségtelenül aktualizált. Játék, melynek emberi vonat-

Sean O'Casey: Juno és a páva (József Attila **Színház). A Boyle** család háziünnepséget rendez a nem várt örökség hírére (Szemes Mari, **Szabó** Éva, Örkényi Éva, Horváth Sándor és Soós Lajos) (Ikládv László felvétele)

kozásait, sajnos, sok mindenben nem sorolhatjuk a múlt emlékei közé.

A Juno és a páva rendezésében Berényi már hatásosan szervezi a színpadi teret. A lecsupaszított színházi technika riasztó kopárságát egyezteti a dublini bérkaszárnya komor, embertelen világával. (A díszletet Csinády István tervez-te.) És ebben a térben játszatja el a történetet, Nem csupán a történetet, de a *kint* és *bent* világát is; azt a sajátos szín-padi helyzetet, amikor az ajtón, a lakáson kívüli világot is látjuk. Ez a kitágítás pedig nem egyszerűen a rendezői térkezelés biztonságát jelzi, hanem gondolatilag is erősíti, gazdagítja a műben ábrázoltak általános igazságát. Gazdagítja, mert a Boyle család lakása csak a szegénységet jelezné, a külső, komor, embertelen világ rendezői bemutatása viszont tágabb összefüggéseket érzékeltet - azt a társadalmi közeget, amelyben a Boyle család éli életét.

Berényi Gábor rendezésének halványabb mozzanataként említendő a fia temetésére induló Tancredné jelenetének kibontása. Berényi rendezése szimbólumként értékeli a jelenetet, de sem színészvezetésben, sem a szituáció szín-padi kibontásában nem tudja megteremteni azt a művészi többletet, mely valóban szimbolikus érvényűvé formálná a jelenetet. Így viszont az üresebb teátralitás ízei lopóznak be, ha csak pillanatokra is - az előadásba.

A színészi játék

Az est kimagasló színészi játéka Szemes Mari Juno-alakítása. Tiszta, igaz ember áll elénk, boldogságot, szeretetet érdem-lő. Nem az idő, a munka, a gond húzott árkokat arcába, s ha szépsége már a múlté is, valami mély, emberi báj ragyogja be minden mozdulatát. Juno boldog akar lenni. Helyzete szinte reménytelen. Iszákos, senkiházi férje, szerencsétlen sorsú fia, kevés reményű lánya nehezíti sorsát, de ő nem enged. Mosollyal, vidám nevetéssel viseli sorsát, pedig csak önmagából meríthet erőt. Próbák, nehéz tragédiák sorát járatja meg vele O'Casey, és Juno töretlen marad. Nem hull bele a váratlan örökség emberveszejtő csapdájába, nem roppan-hat össze fia halála hírén, mert erősnek kell lennie, hogy lánya, Mary tragédiáját kivédhesse.

Szemes Mari ismeri ezt az asszonyt. Nem mostanról, régről. Alakítások, szerepek egész sorában dolgozta fel emberi, színészi élményként a munkásasszony világát. És most a megérdemelt gazdagság okos bőkezűségével építi bele játé-kába mindezt; megejtő hitelességgel és a színészi tudatosság állandó kontrolljával.

A két senkiember, Jack Boyle és joxer Daly megjelenítője Soós Lajos és Horváth Sándor. Ingyenélők, paraziták mindketten. Emberi céljuk, ha volt is valaha, már rég elveszett: maguk sem emlékeznek rá. Hazugságból fonnak hálót önmaguk köré, hogy a valóságról ne kelljen tudomást venniük. Barátok, de csak az ivásban. Egyetlen pillanat kijátssza őket egymás ellen. Lumpenproletárok - egy mára nálunk már ismeretlen jelenség élő illusztrációi. Soós Lajos és Horváth Sándor jól szervezett színészi játékkal bontják ki figurájukat. Kerülik a komédiai túlzásokat, a rájátszások kínálkozó alkalmait. S ha egy-egy epizódban - az ablak mögül visszamászó Joxer jelenete például vagy a nagy mulatozás éneklései - érzünk is némi túlmozgatást, játékuk általában fegyelmezett.

A jobb sorsra érdemes Mary (Szabó Éva) és a kikerülhetetlen halált rettegve váró Johnny (Maros Gábor) mellett az est kisebb szerepeit Kránitz Lajos (Jerry Devin), Örkényi Éva (Maisie Madigan), Fülöp Zsigmond (Charlie Bentham) és Szilágyi Eta (Tancredné) alakította.

Kemenes Fanni jó hatású jelmezeket tervezett, csak Joxeré egy árnyalattal komikusabb a kelleténél.

O'Casey sajátos világát híven megőrizte Nagy Péter árnyalt, jól mondható fordítása.

Sean O'Casey: Juno és a páva (József Attila Színház)

Fordította: Nagy Péter, *rendezte:* Berényi Gábor, *díszlet:* Csinády István, *jelmez:* Kemenes Fanni.

Szereplők: Soós Lajos, Szemes Mari, Szabó Éva, Maros Gábor, Horváth Sándor, Loránd Hanna, Örkényi Éva, Turgonyi Pál, Kránitz Lajos, Fülöp Zsigmond, Tóth Judit, Szilágyi Eta, Zoltay Miklós, Újréti László, Szendrő Iván, Makay Sándor, Vígh Imre.

SZEREDÁS ANDRÁS

Egy iskoladráma iskolapéldája

Teophania-előadás a televízióban

400 éves iskoladráma

Érdekes és kedvet ébresztő volt a televízió Teophania-előadása, Gyárfás Miklós színháztörténeti kalandozásainak második állomása. Úgy adott képet egy XVI. századi műfaj : a moralitás dráma-históriai helyéről, *hogy* a pedagógiai célzat (a sorozat ismeretterjesztő s a darab erkölecsnemesítő szándéka is) a bölcs humor áttételein keresztül érvényesült. Azért érdemes - még a sorozat össze-foglaló méltatása előtt - feljegyezni ezt, mert nem puszta bemutatás, illusztráció, hanem önálló előadás kerekedett belőle.

A Szegedi Lőrinc nevéhez fűződő, egy híján 400 éves iskoladráma nem jeleskedik éppen szembetűnő erényekkel. Ízes és a mai fülnek kedvesen, gyerekesen botladozó párbeszédei helyenként körülményeskedőek, terjengősek, s azt a kevés drámai izzást, amit a moralitásra oly jellemző, egymással szembefordított szentenciák tarthatnának ébren, a szerző olykor maga oltja ki (például Ádám és Éva jelenetében) türelmet és megbékélést hirdetve.

Efféle darabokat - melyek végső soron a misztériumokból nőttek ki, s a bibliából, a legendákból variálgatták témáikat a szűkebb közösségek, egyház-községek és iskolák okulására - tucatjával gyártottak Szegedi Lőrinc korában. *A Teophania* még csak azzal sem tűnhetne ki közülük, hogy önálló szerzemény - hiszen egy lipcsei lelkész, Selneccerus latin nyelvű munkájának fordítása.

Mégis eredetinek és tagadhatatlanul elragadónak érezzük. Ennek oka az, hogy Szegedi Lőrinc a fordítás közben megpróbálta - és nem is tehetségtelenül - saját (egyébként alighanem csak el-képzelt) közönségéhez idomítani az eredetit. Teletűzdelte *a Teophaniát* anakronizmusokkal, szándékos pontatlanságokkal. Nemcsak abban ludas, hogy Budára és a solti borra hivatkoznak a bibliai személyek, hanem nyilván abban is, hogy a példázat hátterében, a szöveg mögött egy 16. századi falu hétköznapi élete rajzolódik ki.

A Teophania (az Isten emberi megje-

lenése) tulajdonképpen összpróba az utolsó ítéletből. De a magyar szerzőnél az emberek sáfárkodását ellenőrző Úr mintha egy alföldi parasztház udvarára toppanna be, ahol Ádám gazda, gereblyével a vállán, az imént osztotta ki házanépének a munkát; a nagyra nőtt kamaszfiaival perlekedő Éva a sürgő-forgó gazdasszonyok aggodalmaskodásával. Ábel ünnepélyesen kimosakodva, Káin meg afféle nyakas duhaj módjára boglyas fejjel fogadja az égi vendéget.

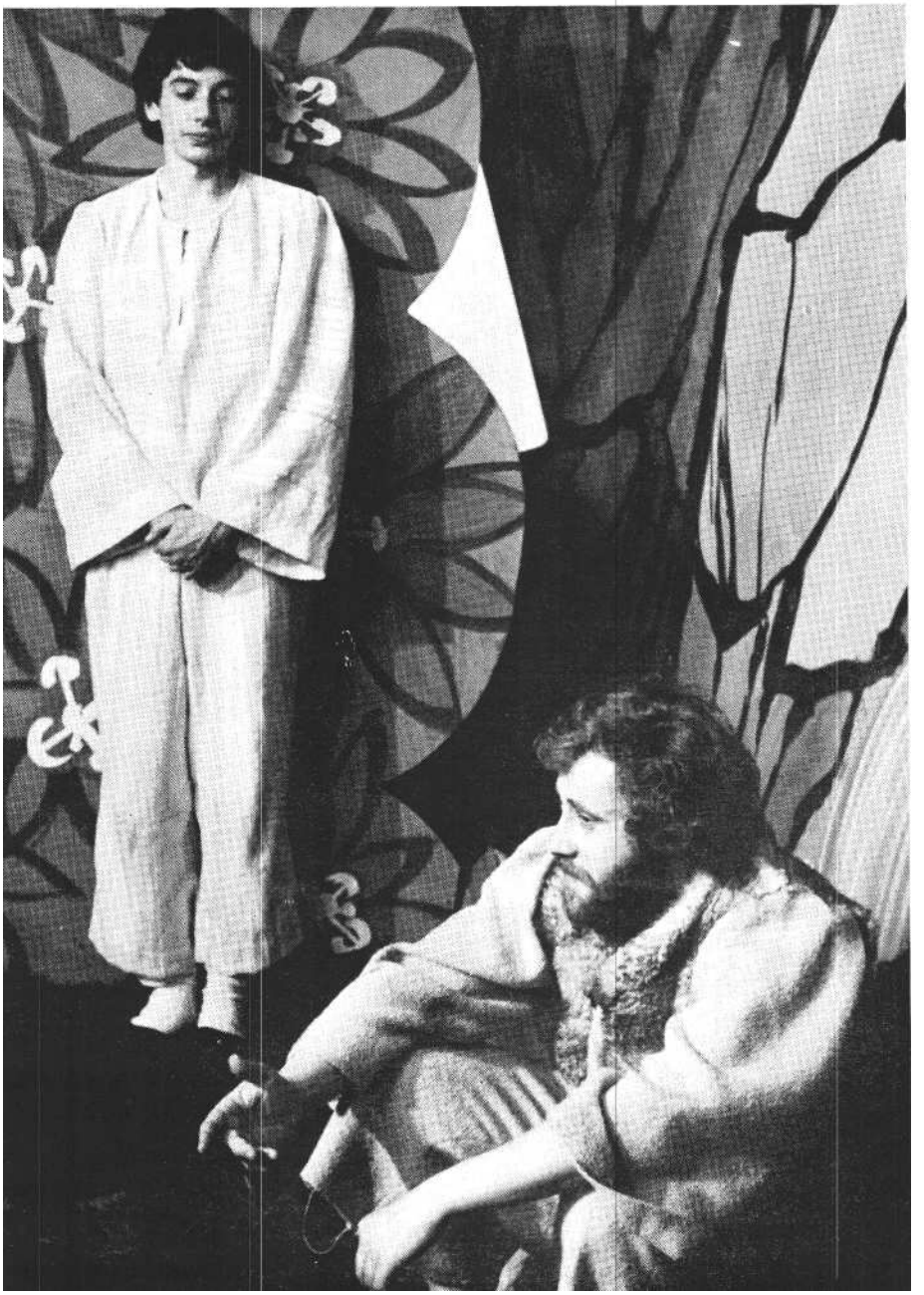
De nemcsak azzal férkőzik közel szívünkhöz az író, hogy a korhűség tekintetében ügyetlenkedik, hanem azzal is, hogy közben-közben mintha elfeledkezne a darab erkölcsi célzatáról is. Olyan közvetlenül és érzékletesen ecsetelgeti az eredendő bűnbe eső Éva bűnbánatát, hogy már-már egy házassága előtt meg-esett, együgyű lány története bontakozik ki előttünk, akit a jámbor Ádám vett nagylelkűen magához. És annyi életszerű érvet sorakoztat fel a szenteskedő családtól megcsömörlött, és a sok korholástól konokká lett Káin magyarázatára is, hogy azután az Úristen is bajosan tudna már - az eredeti tervnek megfelelően - közmegelégedésre ítélkezni.

Szegedi Lőrinc fordítása - különös véletlen! - éppen ennél a pontnál - az egyértelmű tanulságot ígérő befejezés előtt - szakad meg. Nem kétséges - az előszó alapján -, megleckézteti az Úr Káint; öccseinek szolgájává teszi. Mégis hitelesnek érezzük azt a lezárást, amit feltehetően Gyárfás eszelt ki. Az Úr-isten sommás ítéletet hoz: egyformán szolgálatára szólítja fel az erényekre s engedelmességre kész Évát és Ábelt, s a rút bűnöst, a „versönes" Káint.

A csattanós befejezés kettős feladatot old meg. Egyfelől hűséges marad az eredeti morálhoz: hiszen tudnivaló, hogy Ábelnak öröm a szolgálat, Káinnak pedig büntetés; másfelől eleget tesz mai „fejlettebb" igazságérzetünknek: amennyiben ezzel az ítélettel Ábel, a túlbuzgó stréber se viszi többre, mint az ügyeletes undok.

A rendező

A félreértések elkerülésére most már hozzá kell tenni: mindezeket természete-



Szegedi Lőrinc: Teophania (Magyar Televízió). (Koltai Róbert: Káin; Márton **András: Ham;** és Gyulai Károly: **Esua**

Ábel (Tímár Béla) megfeddi az engedetlen Káint (Koltai Róbert)

sen nem mi, a nézők olvastuk ki előzőleg a darabból, hanem Babarczy; nem a mi látóhatárunk volt ilyen tág a moralitásdráma műfajával kapcsolatban, ha-nem a kitűnő rendezésé. Csupán azt kellene még tisztázni, hogyan történt ez. Mert Babarczy módszere cseppet sem látványos, stílusa szinte kínosan tárgyilagos. Eljárása nagyon is kontárnak tűnhet, ha elvárjuk, hogy egy iskoladráma csupán az iskolai színjátszás eszközeivel mutatható be. Vaskos bolondozással, műkedvelő nyerseséggel, fekete-fehér erkölcsi tanulsággal. Babarczy - mint talán 400 évvel ezelőtt Szegedi Lőrinc is - szándékosan félreértette a feladatát, *s karaktert* merészelt adni az allegorikus figuráknak. „Ősszüleink állapattyát" valamiféle naiv társadalmi drámává körvonalazza. De vajon végig összeegyeztethető ez az alapanyag könnyed hangvételével? A rendező nem is törek-szik erre, s az előadás végén szinte észrevétlenül lépünk be az iskola világába. Ami eddig történt, csak előkészület volt: a vizsgára. Megjelenik az Úr (Horváth József képében) : mint kissé fásult, ki-ábrándult iskolamester, és kitől-kitől számon kéri a katekizmust, imádságot, hitvallást és erkölcsöket. És az isteni feleltetésnél Éva éppolyan nebulóvá változik, mint fiai: Ábel és Káin.

A szereplők

A rendező elképzelései legelevenebben Molnár Piroska és Koltai Róbert alakításaiban kapnak formát.

Kézenfekvő lett volna, hogy Molnár Piroska a sopánkodó, jajpanaszos Évát üres litániázással jelenítse meg. Ő azonban a retorikai mutatvány helyett hallatlan egyszerűséggel szólaltatja ki a szövegből egy parasztasszony csodálkozó alázatosságát, együgyű jámborságát. Játéka emberséggel és finom megfigyelésekkel teli. Aggódik a fiáért, aki „igen ritkán van itthon", rossz társaságba, „sült" barátok közé keveredett, és büszkélkedik a másikkal, aki miközben szépen fújja a leckét, ő szája néma mozgásával követi, fel-felcsillan a tekintete; s aztán tátott szájjal álmélkodik el a talányos istenítéleten.

Koltai Róbert Káinja szenzációs jellemrajz. A tagadó szerepe mindig is hálás a moralizáló színpadon, hiszen az erkölcsi világrendet csak meggyőző érvekkel lehet kétségbe vonni. Koltai azonban nem a Káin-szereppel azonosulva, a gonoszságból és a megátalkodottságból kovácsol fegyvert - hanem a káini szereppel, az eleve elrendelt mihasznasággal perlekedve.

„Nem jobb jámbor volt apám is minálunknál, miért *hogy* most ilyen nagy szent?" - méltatlankodik, és nemcsak szavakkal, hanem lomha járásával, sunyi, de rezignált tekintetével, darabosságával - mint a csődpedagógia megtestesülése.

Horváth József Deusa is szokatlan alakban jelent meg. Nemcsak a magasztosság és a kenetteljesség hiánya, hanem öniróniája miatt is. Úgy tett, mint akinek terhére van, hogy beskatulyázzák (az egek ura) szerepébe. Félrebillent fejjel, röstelkedve, ásítozva és legyintgetve fogadta az emberek dagályos hódolatát.

Tímár Béla Ábelje (és e szerepbe olvadtak Seth szövegei is) kissé háttérbe szorult kivédhetetlen egysíkúságával, bár Tímár ügyesen egyensúlyozta az „engedelmes", a „jó erkölcsű" magatartás rokonszenves és fennhéjázóan, fontoskodóan ellenszenves vonásait.

Vajda László Ádám rövid szerepében komótos mozgásával és nyomatékosító beszédmodorával mulatságosan idézte elénk a bút-baját férfiasan elfojtó, asszonynevelő patriarkális családfőt. És ugyanilyen villanásnyi időre teremtett figurát Gyulai Károly a zavartalan hedonista Esuával, és Márton András, aki Hamban a henyélést, naplopást a maga relativisztikus ideológiájával igazolja.

A Teophania felfedezése

A történethez tartozik az is, hogy a *Teophaniát* a rádió bemutatója indította útjára. Nyerges Andrásnak az eredeti szövegre támaszkodó kiegészítései és Marton Frigyes rendezése azonban egy merőben más jellegű iskoladrámát szólaltattak meg. Nyersebben és rámenősebben komédiázót, amely úgy nevettetett, hogy komolyan vette a moralitás (már Szegedi Lőrincnél is kétséges) morálját.

Harsányi Gábor Káinja léha és gonoszkodó fafej, akit Úristen (Makláry János) méltán büntet úgy, ahogy azt a Prológus megígérte. A rádióbeli *Teophania*, ha úgy tetszik, korhűbb volt, mint a tévébeli. A rádióváltozatban ezzel együtt csak Szegedi Lőrinc színháza támadt fel, míg Babarczy rendezéséből magának a műfajnak az életképessége derült ki.

NÁNAY ISTVÁN

Kőműves Kelemen

Sarkadi Imre drámatöredékének előadásai

Aligha van olyan magyar anyanyelvű ember, aki ne ismerné a Kőműves Kelemen népballadának legalább egy változatát. Nemcsak azért, mert tanítják az általános iskolában, hanem azért is, mert ez a ballada népünk kollektív tudatának élő része, s mint ilyen, évszázadok óta hagyományozódik.

Mivel mindaz, ami a kollektív tudatba tartozik, általánosan ismertnek tekinthető, egy-egy elemét a művészek adottnak veszik, és anélkül, hogy az eredetit lényegében megmásítanák, úgy dolgozzák fel, hogy a közismert változat új, más többlettartalommal gazdagodik. Sarkadi Imre is így gazdagította a Kőműves Kelemen népballadát.

Novella és dráma

Sarkadi Imre kétszer fordult a balladához. Először novellát írt a tizenkét kőművesről, majd drámát, pontosabban: drámatöredéket. 1947-ben szüle-tett a novella, amely egyik kiemelkedő darabja az 1945-48 közötti, első, jelen-tős alkotó korszakának.

A Kőműves Kelemen című novella főszereplője nem Kelemen, annak ellenére, hogy ő meséli el a történteket. Az események irányítója egy másik kőműves, Boldizsár, aki már-már emberfölötti, ördögi figura. Cl találja ki az asszony befalazását, ő készíti elő az egyezséget, ő vezeti a falazást. Kelemen csak elfogadja az egyezséget, és eltűri Anna feláldozását. Nem szereti Boldizsárt, de mert ő az egyetlen konstruktív ember, követi, akár a többiek. Nincs testi-lelki ereje, hogy szembeszálljon a Boldizsár által befolyásolt, manipulált többséggel. Megmozdul valami ellenkezésféle benne, de a közösség szorítása, húzóereje erősebb, mint egyéni fájdalma, és nem ellenkezik. Rossz szájízzel, bűntudattal vállalja az áldozatot, és mindazt, ami ebből következik: az építést, a munkát, a félelmet, a kiszolgáltatottságot.

1949 után Sarkadi művészetében váltás következik be. Míg a „fordulat éve" előtti áttételes novelláiban a helyét keresi, szellemi-erkölcsi helyzetét igyekszik tisztázni, 1949 után néhány évig szépprózájában is szinte kizárólag a pa-

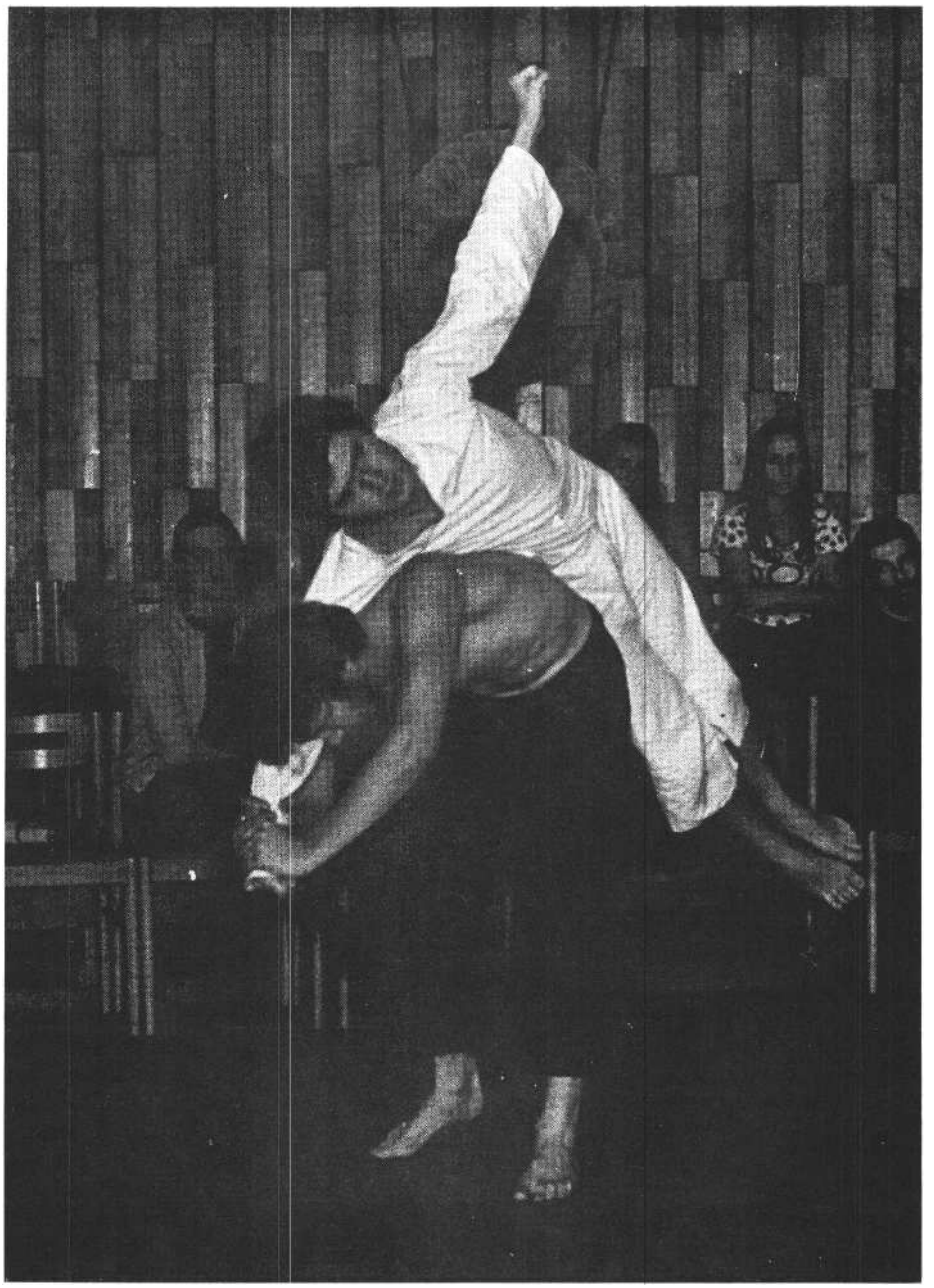
raszti életforma megváltozását követi nyomon.

A két periódus határán, 1948-49 körül írta meg Sarkadi - a mű publikálójának, Siklós Olgának közlése szerint – a *Kőműves* Kelemen-dráma részleteit. 1943-ban már írt drámát Sarkadi – *A prófétát* -, ám 1945-49 között csak négy drámatöredéke született. (Három – *Lukrécia, Elektra, Hannibál* - a görög tragédiák hatása alatt, a negyedik a magyar népköltészetből, illetve saját el-beszéléséből született.)

Vajon miért nem fejezte be ezeket a drámákat? Csak stílusgyakorlatnak, önmaga előtt is sikertelen műfajpróbálkozásoknak tekintette őket? A sokféle lehetséges ok között a politikai helyzet, légkör változása, a kül- és belpolitikai események és az azokat követő, az élet minden területén érezhető fordulat minden bizonnyal szerepet játszott abban, *hogy* a *Kőműves Kelemen* torzó maradt. Torzó formájában is jelentős mű, az el-beszélés és a dráma között - túl az el-térő műfaji sajátosságokon - alapvető különbségek vannak.

Mindenekelőtt a dráma főhőse maga Kelemen. Ő kerül konfliktusba önmagával és társaival. Kelemen - alkotó ember. Hittel, tudással, akarattal és fanatikusan épít, alkot. Élete a munka. Nem a lealjasító robot, hanem az embert a maga teljességében kibontó, meg-valósító tevékenység, aminek az eredménye a vár, a Mű. Amiért érdemes - esetenként kell is - áldozatokat hozni. Társai tucatemberek, kisszerűek, a maguk hasznát lesők, a más áldozatát el-fogadók, nem a távoli céllal, hanem az azonnali feladattal és a közeli bérrel törődők. Egy közülük: a legokosabb, a legközönyösebb, a legcinikusabb - Boldizsár - Kelemen ellenpontja. Kelemen hitet, akaratot, lelket kíván a szaktudás mellé, Boldizsár csak munkáját, testi erejét adja - önmagát, a lelkét kívülállóként tisztán akarja meg-őrizni. Kettejük között feszül a dráma, a többiek e két pólus között, a vita pillanatnyi állásának megfelelően botorkálnak.

Sajátos konfliktus ez: az egy ügyért tenni készek között jön létre az ellentét. (Mint ahogy erre a mű több méltatója, így például Siklós Olga és Sziládi János is felhívja a figyelmet.) Kelemennel szemben nem a vár építését gáncsoló „ellenség" áll, hanem társa az építésben. Egy ügyet szolgálnak mind a ketten, mind a tizenketten, még sincs kö



Jelenet a Kőműves Kelemen előadásából (Szegedi Egyetemi **Színpad)** (Vági László felvétele)

zöttük összhang, sőt alapvető kérdésekben eltérő az állásfoglalásuk. A Művet létrehozó folyamat belső ellentmondásossága ölt testet a konfliktusban.

Sarkadi majd minden akkori művének központi problémája az áldozatvállalás, az áldozathozatal. Ebben a drámában különösen élesen fogalmazza meg az ezzel kapcsolatos kételyeit. Kelemen - Boldizsár manipulációjára - belekényszerül a csoda hozó áldozati egyezségbe, s ő, aki váltig azt hajtogatja, hogy semmilyen áldozat nem drága a Műért, kénytelen a legnagyobb áldozatra: minden emberi kötődést elveszít, feleségét befalazták, anyja kitagadja, gyereke meghal, faluja kiközösíti, s társai is elfordulnak tőle. Hol a ha-tár az áldozathozatalban? Lehet-e, szabad-e embert áldozni az ügyért, a Mű-ért? Kelemen egy helyen azt válaszolja arra a kérdésre, hogy megéri-e a vár egy asszony életét: „Nem a vár éri meg, hanem sokszor megköveteli a vár, a munka. Nemcsak az asszonyt, hanem az embert is." Ezzel szemben a darab végén az öreg vándor így szól: „Drága vár... Szép vár, jó vár... Csak én azt mondom, kár ezért embernek meghalni. Szegény Annád ott a falban ... évszázadok múlva is ... akkor is, amikor már nem is tudja a vár ura, hogy egy asszonyt azért falaztak be elevenen, hogy ő jó sok vámot szedhessen az itt szekerező parasztoktól ..."

Az ellentét a drámában nincs feloldva. Jó lenne, ha nem kellene a Műhöz emberáldozat, s jó lenne, ha a Mű nem követelne újabb áldozatokat - halljuk ki ma a darabból.

A novella és a dráma Kelemenje Sarkadi politikai-etikai-közemberi gondolkodásának változását is tükrözi. A novellában - mint akkoriban több más

elbeszélésében - leszámol sok olyan eszménnyel, tanult, felvett, megélt gondolattal, nézettel, benyomással, amit mint értelmiségi, magával hozott. A történelmi sorsforduló reálissá tette, hogy vállalja - áldozatokkal, régi énjének részleges feladásával, ugyanakkor fenn-tartásokkal - az újat, a népet, a többség akaratát.

A drámában nem a helyét kereső, hanem a valóságot alakítani, jobbítani akaró Sarkadi képe rajzolódik ki. Az a Sarkadi, aki meggyőződéssel hisz a társadalmi átalakulásban, ugyanakkor lát-ja a torzulásokat is; aki felismeri, hogy a szocializmust lehet egyéni vágyakkal, önzőn és lehet aszkétikusan akarni, s aki ez utóbbit vallja követendőnek; akinek rá kellett döbbennie az ember-áldozat (a konstrukciós perek idején születik a dráma!) embertelenségére, végső soron hiábavalóságára, valamint a legnemesebb eszmék visszájára fordulásának veszélyére. Filozófiai és lelkiismereti dráma *a Kőműves Kelemen*, Boldizsár és Kelemen vitája Sarkadi belső vívódása. S mint ilyen, azokban az években - ma már ez jobban érthető - nem volt könnyen lezárható. Talán ez is egyik oka annak, hogy a dráma félbemaradt.

Az előadások

A Kőműves Kelement egymást követően bemutatta a Szegedi Egyetemi Színpad (a SZÍNHÁZ 1974. februári számában írtunk róla) és a veszprémi Petőfi Színház. A három felvonásra tervezett dráma jelenetvariációiból egységes szerkezetű darabot állított össze Siklós Olga, ezt közölte a Tiszatáj 1973 szeptemberében. Szegeden Paál István a töredékekből az együttes sajátosságainak megfelelő drámát alkotott, Veszprémben Osztovits Levente erőteljesebb dramaturgiai beavatkozással készítette elő a szövegkönyvet. A három változat dramaturgiailag eltérő, de a lényeget tekintve azonos, mindegyik - a lehetőségek és a vállalt koncepció keretei között - Sarkadi mondandójának tiszteletben tartására törekedett.

Mindig érdekes, ha ugyanazt a művet egyidőben több előadásban láthatjuk. A kor hangulata, légköre nagyban meghatározza a mű kiválasztását, színpadra állítását. Mégis, a különböző alkotó közösségek mást találnak fontosnak, kiemelendőnek a műből, és a különbségek igen figyelemreméltóak lehetnek. Külön érdekesség, hogy egy kiváló, magas színvonalú amatőr együttes és egy hivatásos színház produkció-ját hasonlíthatjuk össze, így a kétfajta, egymástól eltérő játékmód összevetésére is lehetőség kínálkozik.

A töredékek arra vallanak, hogy Sarkadi a drámaszerkesztés számára új formáival is próbálkozott. Láthatóan a görög dráma zártsága foglalkoztatta, az emberben lezajló tragédia ábrázolása. *A Kőműves Kelemen* esetében pedig a balladai és a hagyományos építkezésű, lélektani-realista színműforma perlekedik egymással. A szegedi előadás a balladai, a veszprémi a pszichológiai réteget erősíti fel. Szegeden a vár építéséről csak szó van, a filozófiai tartalom az elsődleges, Veszprémben a vár építését jelenítik meg, s az általánosabb érvényű mondandó csak ebből kibontva, másodlagosan érvényesül.

A Szegedi Egyetemi Színpad - Paál István rendezésében - a „szegény színház" eszközeivel, eszköztelenségével játssza a drámát. A nézők körbeülik a csupasz játékteret. A kőművesek félmeztelenül, mezítlábasan, egy szál fekete nadrágban vannak, Kelemen és Boldizsár ezenkívül fekete köpenyt is hord. Nincs díszlet, nincs épülő és leomló fal, nincsenek kövek, fák. Az elvont, semleges környezetben elvont, az általánosság szintjére emelt játék folyik. Boldizsár és Kelemen egyetlen személy két énje: az előadás kezdetekor „válnak ketté", de minden olyan pillanatban, amikor nem vitázik a két én, amikor Kelemennek dönteni, cselekedni kell, amikor teljes emberre van szükség, Boldizsár és Kelemen ismét összefonódik. Ez egyértelművé teszi, hogy az előadás az író belső vívódását kívánta megjeleníteni, te-hát mindenekelőtt a filozófiai-politikai-erkölcsi rétegeket.

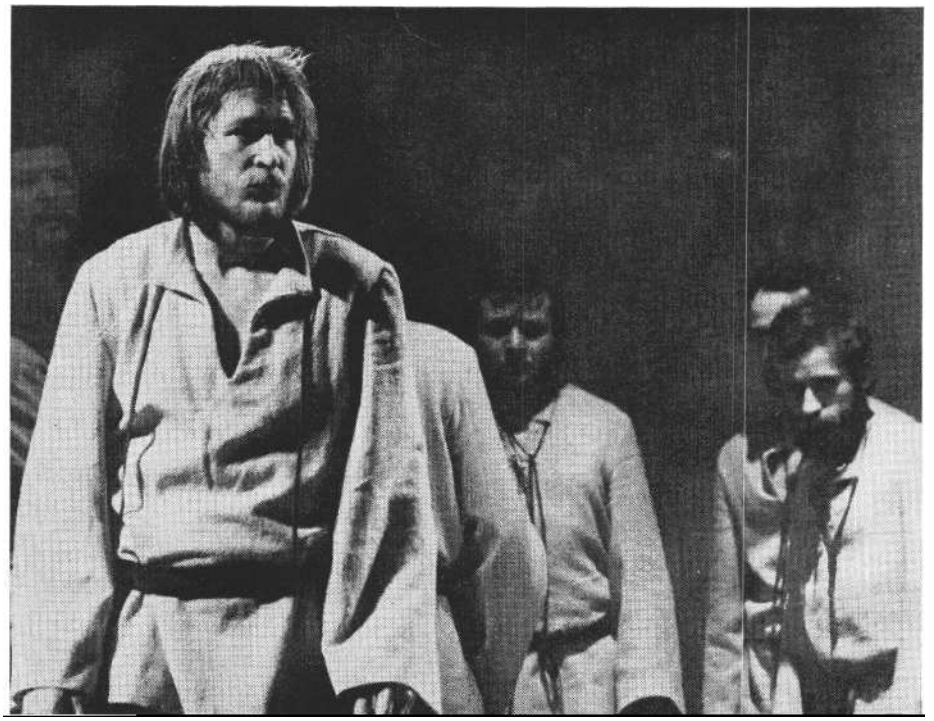
A semleges tér, a megkettőzött én mellett a mozgásra, az emberi test kifejezőeszközére épített ábrázolás teszi még általánosabbá az előadást. A kőművesek félelmét nem a félelem pontos, egyénített pszichológiai rajzával mutatják meg, hanem egy űzött, hajtott csorda vad rohanásával, amelyet Kelemen csak a kőművesek „betörésével" tud lecsillapítani. A vad, kavargó rohanás, a nyüszítő hangok a testközelben ülő nézőben is felkeltik a félelmet. Ilyen eszközökkel a néző és a játékos között felfokozott, különösen érzékeny és intenzív lelki-gondolati kapcsolat jön létre. Nem lehetséges, hogy a közönség a közömbös kívül-állás szerepében maradjon. Együtt kell lélegezni, szenvedni, gondolkodni a fizikailag-lelkileg a dráma teljességét élő, gyötrődő Kelemennel, Boldizsárral, Benedekkel és a többiekkel.

A mozgások, a képi kompozíciók mindig tartalmat is hordoznak. Anna befalazásakor a kőművesek gyűrűjében áll Kelemen, vállán az asszony. Kelemen a kőművesek némán is követelőző szorításában felmutatja az áldozatot, majd Anna becsúszik a feltartott kezű kőművesek falába, eltűnik, és földre nyomja Kelement. Az áldozat nagysága, súlya leteperi a nagyformátumú Kelement is. Maga az áldozatfelmutatás, akárcsak az előadás más részei. Európa közös kultúrkincséből, a katolikus vallás mitológiájából is táplálkozik. Kinek ne jutna eszébe a képzőművészetből oly jól ismert kép - Jézus kiűzi a templomból a kufárokat -, amikor Kelemen fekete köpenyével űzi-hajtja a maguk pecsenyéjét sütögetni készülő társait; vagy Krisztus keresztútja, ami-kor Kelemen a Vándor keresztjét, a ki-taszító külvilág keresztjét a vállára veszi, hogy megváltsa társait az emberibb, tartalmasabb élet számára. Ezeknek a képeknek az adja a feszültségét, aktivizáló hatását, hogy az ismert régi formák új tartalmak kifejezésére szolgálnak, s a nézőnek ütköztetnie kell a régit és az újat, a formát és a tartalmat.

A dráma megszületése óta eltelt csaknem harminc év tapasztalataira utalva, a szegedi előadás a nézőt alkotótárssá avatja: a balladai történet keretében mai problémáinkról szól a játék. Arról, hogyan építjük mi a Várat, mit áldoztunk és áldozunk a Műért, érvényes lehet-e az a magatartás - ezzel egész élet-művében hadakozott Sarkadi -, hogy a „lelket" megőrizve, kívülről szemléljük mások küszködését, áldozatát.

Veszprémben az előadást Valló Péter rendezte. Lényegében ugyanazok a gondolatok foglalkoztatták, mint a szegedieket. S hogy mégsem érvényesültek, nem bomlottak ki teljes gazdagságukban ezek a gondolatok, annak legfőbb oka az a színházi forma, az a tiszteletben tar-tandó és tartott színpadi hagyomány, amely ma általában meghatározza a darabok színházi életét. (Ez a veszprémi színház és a közönség miatt szükségszerű is volt.)

Osztovits Levente a drámatöredék variációit *úgy* igyekezett összeállítani, kiegészíteni, hogy folyamatosan következő, lineáris felépítésű előadás legyen, és



Sarkadi Imre: Kőműves Kelemen (Veszprémi Petőfi Színház).
Kelemen (Cserhalmi **György)** a kőművesek sorfala előtt várja közeledő feleségét

Kelemen és a Vándor (Kenderesi Tibor)
(Ikládv László felvételei)

egyéníthető, a színészi normák szerint körvonalazható szerepek adódjanak. Így Veszprémben a lélektani dráma, a szituációk minden indítékát, motiváltságát kibogozó és kibontó részletező színműtípus felé tolódott cl az előadás. Hogy mégsem lett színpadi mű a drámából, az két dologgal magyarázható: maga az alapanyag állt ennek ellen, másrészt a rendező a vállalt keretek között talált egy olyan játékstílust, amely „megemelte" a konkrét cselekmény ér-vényét.

Valló Péter - ismerve Sarkadi érdeklődését a görög drámaszerkezet iránt, és felismerve *a Kőműves Kelemen* szerkezeti rokonságát az író többi, görög inspirációjú töredékével - szigorú, zárt és egyben stilizált játékformát alakított ki. Ezt a játékstílust a visszafogottság, a le-fojtott érzelmek és indulatok, a lefojtottságból felfelszakadó hirtelen kitörések, a lassított, koreografált mozgás, a színpadképek kiegyensúlyozott komponálása, a párviadalok, viták erőterének térbeli széthúzása, a csoportok antik kórusok mintájára történő mozgatása, a kivételesen magas színvonalú, csiszolt beszéd, a kimért tempó és ezen belül a pontos ritmus jellemzi.

Egyetlen jelenet ennek érzékeltetésére: az egyezség megtörtént. Kelemen a színpad bal oldalán ül egy kőkockán, jobb oldalon áll Boldizsár. Kettejük között az egyezség értelméről folyik a vita, amikor megjelenik Benedek, bejelentve, ő nem tartja az egyezséget. A két főhős közé érve, a színpad egész szélességére kiterjesztett erőtér hirtelen egy pontba sűrűsödik, mindketten Benedek mellé állnak, és így faggatják a megrémült embert. Beszivárognak a színre a többiek is, és amikor Kelemen az egyezség semmissé nyilvánításáról szól, egyre szorosabbra tömörülnek a kőművesek, és újból különáll Kelemen és Boldizsár. Mindaddig, míg fel nem tűnik az asszonyt hozó szekér. Ekkor Boldizsár is az élő falként álló kőművesek egyike lesz, és velük szemben csak Kelemen marad magára, hogy aztán szűkölve hátráljon a többiek falának. Nincs menekülés, egyik oldalról a társak, a másikról Anna. Kelemen saját drámája kezdődik, amelynek így teremtődött meg a képi, mozgásban megnyilvánuló kerete is.

Néhány jelentős tényező viszont el-lene dolgozott a vázolt játékstílusnak. Mindenekelőtt a díszlet: fantáziátlan, rossz játéklehetőséget biztosító kulissza. Sem a Déva vári építkezés felidézését, sem az általános tartalomra való képi asszociációt nem segíti. A habkönnyű „kőkockák" pedig külsőségessé, komolytalanná teszik a játékot. A nehéz kövek cipelését csak rossz értelemben véve lehet imitálni, és különösen a reális és a szigorú stílizálás határán mozgó stílusban lesz hiteltelen, komikus egy másfajta mozgás, cselekedet, erőkifejtés jelzése. A díszlet, a kövek és a terített asztal (Az utolsó vacsorát idéző kép!) erősen leszűkíti a dráma érvényességét a várépítés cselekményszálára.

A második felvonás teátrális zárójelenete, az asszony befalazása dramaturgiailag-rendezőileg elhibázott. A kulisszafalhoz állított asszony köré egyre magasabbra rakják a kőművesek a köveket, már csaknem kész a piramis, csupán a csúcsa: az utolsó, a zárókő hiányzik. Ezt Kelemen rakja fel, s ezzel aktív részese lesz a befalazásnak, az áldozatnak. Ha ez így van, akkor nincs joga, erkölcsi alapja ahhoz, hogy a harmadik felvonásban társainak tegyen szemrehányást Anna megöléséért. Nem beszélhet úgy, mint aki nem vett részt az asszony feláldozásában, márpedig úgy beszél. S ez, különösen a darab általánosabb, ha úgy tetszik politikai tartalma szempontjából fontos momentum. Mert az önvizsgálat lehetősége, tisztasága válik kérdésessé.

Mindezek ellenérc színházi életünkben ritka egységes, alázatos együttesjátékon alaptiló, következetesen megvalósított előadás a veszprémi. Azon túl, hogy folytatják a magyar drámák bemutatásának hagyományát, a színházi formanyelv tágítására, transzponálására, megújítására is lehetőséget kínált ez az előadás. E lehetőséggel lényegében jól élt a színház.

A veszprémi színház előadása a mesében, a külső formai jegyekben, a szegedieké szellemében áll közelebb a nép-balladához S ez - érdekes módon - egyben a Sarkadihoz való lényegi hűség fokát is jelzi.

Sarkadi Imre: Kőműves Kelemen (Veszprémi Petőfi Színház)

Rendezte:' Valló Péter, *díszlet:* Bartha László, *jelmez:* Hruby Mária.

Szereplők: Cserhalmi György, Dobák Lajos, Tánczos Tibor, Áron László, Nagy Zoltán, Harkányi János, Horváth László, Kenderesi Tibor , Meszléry Judit.

*

Szegedi Egyetemi Színpad (Paál István rendezésében)

KOLTAI TAMÁS

A realizmus fortélya

A Pillantás a hídról Győrben

Manapság, amikor egyre divatosabbá válik koncepciót követelni a rendezőtől, és elvárni tőle, *hogy* színpadi látványban, drámaértelmezésben, a színész fizikumának kihasználásában egyaránt eredetit nyújtson, sokan bizonyára hajlamosak kijelenteni, hogy Arthur Miller *Pillantás a hídról* című drámáját nem is lehet rosszul eljátszani. Ebből annyi igaz, hogy ha *a Pillantás a hídról* előadása valóban jó, akkor természetesnek látszik, hogy *így* játsszák el és nem másképp. De hát *ez minden* jó színházi előadásról elmondható. *A Pillantás* esetében annyival több joggal, hogy minden attrakció, a rendezői önmutogatás, eredetieskedés árt a darabnak. *A Pillantás a hídról* előadását nem kell kitalálni. Ez a dráma önmagában is rendezőpéldány. Belső drámaisága kikényszeríti a lehető legpuritánabb megoldásokat.

De mindez aligha jelenti azt, hogy nem lehet rosszul eljátszani.

A Győri Kisfaludy Színház előadása Meczner János rendezésében jó. Annyira jó, hogy gondolatokat ébreszt a realista színjátszásról.

Naturalizmus?

Gyakran illetjük színházi előadásainkat a naturalizmus vádjával. A vád érvényes - akkor is, ha mostanában megszaporodtak a kitörési kísérletek, főként az ötletesség irányában. A naturalizmus vádja valójában nem stíluskérdéseket érint, hanem szemléletieket. Az előadás akkor naturalista, ha a gondolata földhözragadt. Ha a világlátása költőietlen. Ha céljában semmitmondó. Ami a stílust illeti. gyakran éppen az előbbi ér-telemben naturalista előadásokon figyelhető meg, hogy a színészek kijelentő mondatokat „fentebb stílben" szólaltatnak meg, hogy mozdulataik kiszámítottak és természetellenesek - vagyis, hogy az egész előadás merev és feszélyezett.

Sokszor jellemző még színjátszásunkra *a koturnusosság.* Ez leginkább mai drámák előadásain követhető nyomon. Érdekes, hogy míg a klasszikusoknál, például Shakespeare-fölújítások alkalmával egyre általánosabb a mai viselkedésformák visszavetítése a múltba (lezser öltözködés, szobahang stb.), addig a „mai viseletű" darabok színpadán, éppen megfordítva, túlburjánzik a „történelmi" stilizáció : a megemelt hang, a díszmagyarba öltöztetett mozgás, az ünnepélyes dagályosság - amely „magyar színpadi stílushagyományokból" maradt ránk.

Úgy látszik, könnyebb régi korok hőseibe rejteni mai arcunkat, mint pőrén megmutatni. Könnyebb krinolint vagy tógát viselni, mint kétsoros öltönyt. Színészeink gyakran hamarabb birkóznak meg egy Shakespeare-monológgal, mint egy természetes jó napottal. Ahhoz az oroszul tanuló diákhoz hasonlítanak, akik folyékonyan beszélnek, mondjuk, a fölösleges ember típusáról az orosz irodalomban, de nem tudnak oroszul egy pohár vizet kérni.

Az elmúlt hónapokban például a *Rokonok* nemzeti színházi előadásával kapcsolatban vetődött föl ez a probléma, de megmutatkozott némileg O'Casey *Juno és a páva* című drámájának József Attila színházi bemutatóján is. Ez a sok szempontból sikeres előadás példázza, hogy még egy klasszikusan naturalista dráma színpadra vitelét is megnehezíti, ha a színészek egy részének nehézséget okoz a természetes színpadi létezés.* A közelmúlt legjelentősebb be-mutatójának azért tartom Ibsen A *nép ellensége* című (Arthur Miller átdolgozásában játszott) darabját, mert Szinetár Miklós rendező vissza tudta helyezni jogaiba a természetes színpadi létezést, és éppen egy naturalista-realista drámában. Shakespeare-előadásokon ez, érdekes módon, már korábban is sikerült. Úgy látszik, rendezőink egy része - hogy elkerülje a naturalizmus vádját - a naturalista fogantatású műveknél kísérletezik stilizálással, a szerves színpadi élet megteremtésének rovására. Szinetár fölényes, fölszárnyaló fantáziával csinál realista színházat.

A realizmus igényét ugyanis nem a színpadi látomások megfékezése, a rendezői fantázia lebéklyózása céljából kell hangoztatni, hanem azért, hogy kötelező gyakorlattá váljék a természetes színpadi létezés mesterségbeli minimuma: a beszéd és a mozgás lazasága.

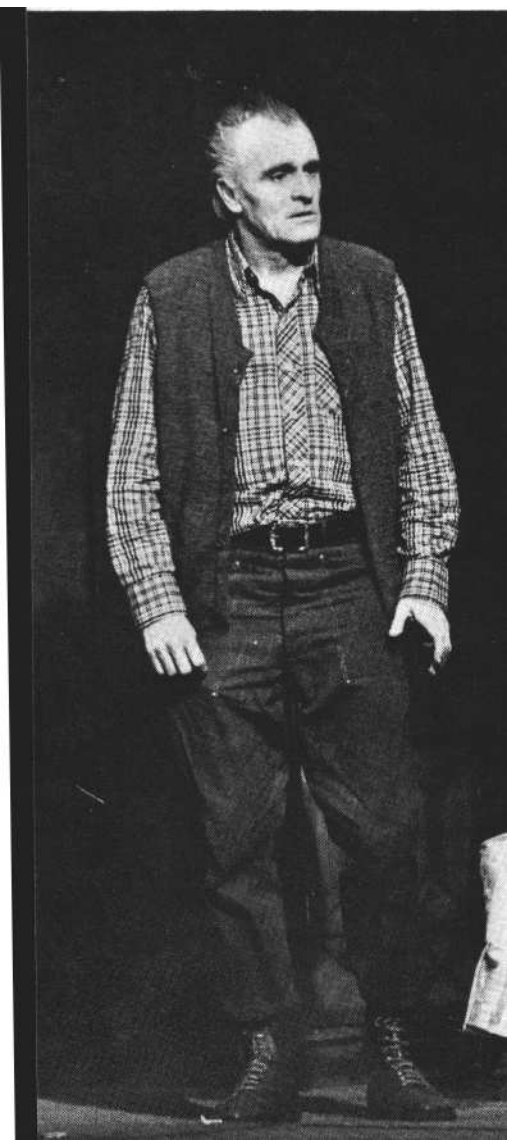
Mert ez mindenekelőtt *szakmai* kérdés.

Modern végzetdráma

E rövid kitérő után a folytatás, úgy hiszem, nyilvánvaló. A győri *Pillantás a hídról* azért jó, mert ilyen értelemben realista előadás.

Millernek ezt a drámáját szeretem legjobban. Ez magánügy, miként az is, hogy az Ádám Ottó rendezte előadás a Madách Színházban, 1960-ban, legnagyobb színházi élményeim egyike volt. A közben eltelt csaknem másfél évtized nemcsak engem változtatott meg, hanem részben a közönséget is. Felnőtt egy új színházba járó generáció. (Jellemző apróság: *az akkori* bemutató idejének diákközönsége aligha nevetett volna azon, amin a *mai:* hogy az „álmok országába", Amerikába érkező Rodolpho legnagyobb, csaknem elérhetetlennek látszó álma - egy motorkerékpár.)

* Lapunk más helyén Sziládi János cikke ettől eltérő véleményt fogalmaz meg. *(A szerk.)*



Arthur **Miller: Pillantása hídról (Győri Kisfaludy Színház) Eddie Carbone: Mester János**

Mai szemmel, az abszurd dráma lecsitult hullámai után és a színpadi idő- és térfelbontás újdonságvarázsának múltával, alighanem még jobban tudjuk érté-kelni *a Pillantás a hídról* klasszikus tömörségét, a görög drámákéra emlékezte-tő szerkezeti zártságát (amit nem zavar meg a narrátor sem, hiszen létét régóta nem érezzük formabontásnak, itt meg mintha az antik kórusra utalna). Nem véletlen, hogy a darabot a görög sors-tragédiákkal szokták kapcsolatba hozni: valóban végzetdrámaszerű. (Első változatát egyfelvonásosnak írta meg Miller, ezzel is éreztetve a konfliktus „görögös" sűrítettségét.)

Eddie Carbone úgy sodródik ellen-állhatatlanul végzete felé, hogy sorsában törvényszerűen fonódik össze saját tragédiája a társadaloméval. A „szenvedély túlsúlya", ami a dráma kétezerötszáz éves története során annyiszor vált drámai vétséggé, itt nem más, mint Eddie szerelme leányaként nevelt unoka-húga, Catherine iránt. Ez a szenvedély azonban önmagában kevés volna a tragédiához, elsősorban azért, mert Eddie tisztességes ember. *A viszonyok* tisztességtelenek, ami nem menti fel Eddie-t az alól, hogy végül maga is tisztességtelenül cselekedett, de kétségkívül megosztja a felelősséget. A társadalmi viszonyok ugyanis formálják (vagy deformálják) az egyén gondolkodását, és hiába működik a belső, morális törvény, ha a társadalmi törvények ezzel szembekerülnek. Eddie Carbone egyszerre bűnös és áldozat. Ezért mondhatja Alfieri ügyvéd, hogy emlékét némi nyugtalansággal gyászolja.

Mindennapos és fölfokozott realizmus

„Becsülettel megmaradtam a szokványos realizmus mellett ..." - írja összegyűjtött drámáihoz készült tanulmányában Miller. Majd valamivel később így folytatja: „A realizmus, akár felfokozott, akár mindennapos, így is, úgy is: fortély, a költői jelképrendszer egyik formája, éppúgy, mint a többi forma."

Miller realizmusára talán éppen a *Pillantás a hídról* esetében legjellemzőbb, hogy *egyszerre* felfokozott és min-dennapos. Nem lehet szenvedélytelenül játszani, de épp olyan veszélyes a másik véglet is: az „.általános" drámázás. Meczner ezt a két végletet kerülte el szerencsésen. A mindennapos realizmusból szárnyaltatja föl a felfokozott realizmust. Az első rész drámai izzásban kétségkívül a második alatt marad, de ez a darab hangulati építkezéséből természetesen következik. Meczner itt arra törekedett, hogy megteremtse a szociológiai környezetet, amit Miller olyan fontosnak tartott. (A lényegében bukásnak számító New York-i bemutatót az átírt változat londoni sikerétől többek között az különbözteti meg, hogy Londonban kitágult a dráma *négy* fal közé zárt világa, és a lakás beágyazódott a brooklyni bérkaszárnyák zsúfolt, soklépcsős, életteli környezetébe.)

A győri színház színpada túl kicsi ah-hoz, hogy Csikós Attila díszlete tökéletesen betöltse funkcióját. Mégis helyeselhetjük, hogy a tervező és a rendező nem kötöttek kompromisszumot, és a lehetőségekhez képest behozták a színpadra a környezetet. „A gondolat lényege az volt, hogy a szomszédságnak bele kell kapcsolódnia a cselekmény sodrába" - írja Miller a londoni elő-adásról. A győri díszlet mostoha körülmények között is betölti ezt a feladatát. A lépcsők, vészlejárók, függőfolyosók inkább csak jelzésekként vannak jelen (egyszerűen nincs hely többre), de azzal, hogy a lakás falai áttörtek és átvilágít-hatók, lényegében elérhető a kívánt hatás. A játéktér leszűkítése nélkül nem is lett volna lehetséges más megoldás. (Meg kell mondanunk, hogy színészileg már nem sikerült ilyen jól a szomszédság behozatala. Ennek Marcóék el-hurcolásakor lett volna fontos szerepe: amikor Eddie „nevének becsületét" védi a többiek előtt.)

Mester János játssza Eddie-t. Alakítása valószínűleg pályájának egyik legfontosabb állomásává válik. Férfiasan vonzó Eddie, és ez sarkköve a szerepnek, éppen a Catherine-hoz való viszonya miatt, ami e nélkül a férfiasság nélkül torzzá és feszélvezővé válna. Mester gondos pszichológiával tudja ábrázolni az erkölcsi ember fokozatos szétesését, a rögeszme visszafordíthatatlan elhatalmasodását és azt a kettősséget, hogy Eddie a „drámai vétség" elkövetése után bűntudata növekedésével egyenes arányban, mániákusan követeli, hogy ismerjék cl ártatlanságát. Sőt, azt is érzékelteti (talán egy kicsit halványabban a lehetségesnél), hogy az indulatok paroxizmusával öntudatlanul, de törvényszerűen saját bűnhődését is kikényszeríti.

Beatricét, Eddie feleségét Spányik Éva játssza, főként a második részben kitűnően, amikor az egyre megtörtebb, reménytelenebb asszony tehetetlen kiszolgáltatottságát mutatja meg. Éreztet-ni tudja, hogy ez a még mindig vonzó, olasz asszony (az olaszos hajviselet te-litalálat!) talán a számára idegen környezet miatt, megkeményedett, nőietlen-né vált, s ez érthetővé teszi, hogy férje miért fordult el tőle.

A tehetséges Vennes Emmy, Catherine alakítója, bájos, kellemes jelenség, és a drámai pillanatokat őszintén, át-élten, hitelesen közvetíti. Semleges helyzetekben azonban túl sokat „alakít", szobahangjai még nem elég természetesek. Szűcs István Rodolphójának megvan az alapfigurája, de helyenként ő is rájátszik; ugyanakkor a mókás, mindenkit elbűvölő tréfálkozóval adós marad. Rodolpho' persze kényes szerep:

Catherine: Vennes Emmy (Ikládv László felvételei)

fiús báj kell hozzá, de Eddie gyanúsításainak egy pillanatra sem szabad hitelt adnunk. Ebből a szempontból Szűcs játéka megfelelő. Jelesül kimunkált, nagy erejű alakítás Patassy Tibor Marcója; egyben arra mutat példát, hogy halk szóval, óvatosra fogott léptekkel, csupán a lélek mélyéről is ábrázolni lehet a robusztusságot. D. Kovács József és Sós László epizódjai jól megoldottak.

Alfierit Perédy László játssza, intellektuálisan megfelelő erővel, ám mint az író képviselője a darabban, kevésbé sikeresen érzékeltetve a dolgokat bizonyos távolságról néző kívülálló és az események alakulásáért a társadalom oldaláról felelősséget érző, de tehetetlen szemlélő dialektikáját. Az igazsághoz tartozik, hogy ma már talán nem is érezzük Alfierit szervesen a drámához tartozónak. „A realizmus eszméje összefonódott azzal az elgondolással, hogy az ember legjobb esetben is a külső ráhatások és belső pszichikai sarkalatok összege" - írja Miller. Eddie jelleme oly-annyira képes egyesíteni a kettőt, hogy hajlamosak vagyunk elfelejteni: a külső ráhatásokat Alfieri külön is képviseli a drámában. Másrészt a külső, társadalmi ráhatások különféle változatairól a dráma - az amerikai dráma is - nyersebb és idegborzolóbb képet adott a *Pillantás a hídról* megírásának ideje óta.

Ez azonban mit sem von le a győri előadás értékéből.

Arthur Miller: Pillantás a hídról (Győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Máthé Elek, *rendezte:* Meczner János, *díszlet és jelmez:* Csikós Attila.

Szereplők: Perédy László, Mester János, Spányik Éva, Vennes Emmy, Szűcs Ildikó, Patassy Tibor, Barsy Géza, Szűcs István, Révész István, Bede Fazekas Csaba, Simon Kázmér. Delbó László, Nagy Emil.

A színház, ha unalmas, aligha töltheti be gondolkodtató feladatát. A szolnoki Szigligeti Színház nem tekinti könnyű műfajnak „a szórakoztatást". Legutóbbi bemutatói is erről tanúskodnak. Egy klasszikus vígjátékkal (Goldoni: Két úr szolgája) és Richard Nash ismert színjátéka, Az esőcsináló musical-változatával egyaránt jó szolgálatot tett a közönségnek. Előbbivel tartalmasan, utóbbival ízlésesen szórakoztat.

BÁNYAI GÁBOR

Szolnoki esték

Két úr szolgája

Nem kell különösebben bizonygatni, hogy Goldoni szellemes vígjátéka menynyire friss még ma is, hogy mennyi lehetőséget biztosít a teremtő vagy az újrateremtő fantázia számára. Kétségtelen, hogy talán a legtöbbet játszott Goldoni-darab, bár például *A hazug* vagy *a Mirandolina* egységesebb, érettebb alkotások. De egyik sem annyira bájos és üde, mint Truffaldinónak e darabbeli kalandjai. Sokszor elmondták már Goldoniról - s most azért kell megismételnünk, mert a szolnoki előadás is ebből az értelmezésből indult ki -, hogy a víg-játékirodalom megújítója volt, óvatosan, de határozott léptekkel haladó reformer. Kikerülhetetlenül szembe kellett néznie például a commedia dell'arte hagyományával. Ha tovább akart haladni, már-pedig ez volt a célja, akkor csakis ennek kereteiből indulhatott el. Úgy kellett új formát teremtenie, mintha a régit nem is rúgta volna fel, mintha annak csupán egyik variációját alakította volna ki. Ennek a kényszerű és vállalt kettősségnek legjobb példája éppen *a Két úr szolgája.** Ez *a* darab még nagyon erős szálakkal kötődik a commedia dell'arte hagyományaihoz: a szabályoknak megfelelően tizenhárom szereplője van, a cselekményt egy spanyolos-romantikus esemény indítja el és motiválja (a szerelmes férfi megöli kedvese bátyját, majd elbujdosik), s a hagyományos szereplők teljes galériája is feltűnik. De itt már változtat is Goldoni, hiszen ezek a típusok már sokban különböznek a megszokottól. Ezt elsősorban a „zanni", vagyis a szolgák figurájában láthatjuk. Eredetileg ketten voltak: Truffaldino és Brighella, a ravasz városi szolga és az esetlen vidéki szolga, akik egymással is versengve, egy-mást is kifigurázva váltak a népi komédiák hősévé, mert gúnyolódásuk elsősorban gazdájuknak és gazdájuk ellen szólt. Ebben a darabban Brighella már foga-dós - Goldoni társadalmi-politikai érzéke sem működött rosszul -, realisztikus figura, aki most már urai, illetve „megbízói" javára s nem rovására ügyeskedik. De ezzel egyszersmind háttérbe is szorul, s az egész szövevényt a másik szolgafigura, a két típust egyesítő Truffaldino kezébe engedi át. Ez egyszerre ütődött és leleményes, naiv és ravasz, viszont mindig ő kerekedik felül immáron két urán is. Truffaldino figurája ebben a darabban tehát egyszerre jelenti a hagyományok megőrzését és túllépését is.

A szolnoki előadás rendezője, Horváth Jenő kikerülte a mai magyar szín-padokon oly gyakran jelentkező veszélyt: nem tette idézőjelekbe a darabot, s kérdőjeleket sem rakott mellé. Nem akart erőszakosan aktualizálni, hiszen Goldoni darabjának erre nincs is szüksége: aktualitása cselekményességében, sziporkázó ötleteiben, változatos leleményében, sodró lendületében van. Rendezése sem kevesebb, sem több nem akart lenni Goldoni emberi világánál. Épp ez a mértéktartása adott olyan alaphangot az előadásnak, melyben az-után minden ötlet szervesen a helyén volt, s amelynek révén színész és közönség egyaránt remekül szórakozott.

Horváth Jenő abból a koncepcióból indult ki, mely Goldoni esetében nyilvánvalónak tűnik : éreztetni akarta a hagyományoshoz való ragaszkodást és a merészen újat is. Egyfelől a commedia dell'arte évszázados típusait - másfelől az igazán életszagú, a sokszor otrombán reális, de még így is bájos pillanatképeket és helyzeteket.

A szolnoki előadásnak már a színpadképe is erre a kettősségre hívja fel a figyelmet. Székely László csillogó, fémszínű díszletei elsősorban a játékosságot hangsúlyozva csupán keretet adnak a cselekménynek: a színpad két oldalán álló kapu és torony ugyanakkor a kettősség érzékeltetésére is kitűnő. Ez a megoldás a gyakori jelentésváltozásokat is lehetővé teszi. Nem korhű, de nem is kortalan: a fűzött ingvállak, a combot verdeső spádék és csizmák éppúgy elférnek benne, mint egy hatalmas létra, rajta gitározó fiúkkal - róluk még esik majd szó. (A díszlet ellen talán csak egyetlen kifogásunk lehet: túlságosan csúszós, balesetveszélyes.)

A színpadkép által is megfogalmazott kettősség - merev szabályosság-életteli szabálytalanság - tudatosítása jellemzi egyébként Horváth Jenő rendezését minden tekintetben. A szereplők két csoportja valóban el is válik egymástól, bár

* Következő számunkban Bilicsi Tivadar számol be a milánói Piccolo Teatro Goldoni: Két úr szolgája előadásáról. (A *szerk.)*

kapcsolatukat természetesen megőrzik eközben. Ennek az érzékeltetésére ötletes játékot talált ki a rendező. A népi színjáték hagyományosnak tekinthető figuráit, akik ebben a darabban is változatlanul őrzik eredeti és szinte szabályokba merevült tulajdonságaikat, mozdulataikban, gesztusaikban merevítette sablonokba Horváth Jenő. Ezek a szereplők úgy mozognak, mint a marionett-figurák, akiket egy külső erő, azaz az értelmezés szerint a hagyományok és a szabályok rendszere irányít. Nem folyamatot játszanak tehát: majd minden mondatukhoz tartozik egy-egy találó és jellemző gesztus, melyet ismételnek vagy éppen elhagynak. Állandóan állóképek-he merevednek, de ettől szövegük nem veszíti el érvényességét, sőt még jobban tud funkcionálni, aláhúzva azt, hogy a cselekmény irányítása nem az ő kezük-ben van. Ne értsük félre: nem azt jelen-ti mindez, hogy a hagyományos figurák karikatúráját adja ez az előadás. Merevségük, bájos pózaik összetartozásukat jelzik elsősorban. És természetesen azt is, hogy a reális élethez a másik tábor mennyivel közelebb van. Ennek érzékeltetésére csak egyetlen példa: Brighella, aki valaha a „zanni" egyike volt, itt már fogadós lévén a másik oldalra került Goldoni szándéka szerint, ugyan-akkor sokat megőrzött eredeti, hagyományos énjéből is, de már sok köze van a realitáshoz. Kettős kötöttségű figura tehát. Ezt sajátos koreográfiával érzékelteti a rendező: amikor ugyanis Pantalone világával érintkezik, Brighella is pózokban beszél, gesztusai hasonulnak ahhoz a világhoz, melynek részese. Amint azonban kikerül ebből a környezetből, plebejus fogadóssá válik, és épp-oly természetességgel beszél és mozog, mint a valódi élet képviselői.

Ezt a másik világot Truffaldino és a színjátéki szabályok szerinti párja, Smeraldina, a szobalány képviselik. Az ő mozdulataikban, beszédükben nincs semmi kiszámítottság, semmi póz. Éppen ezáltal tud Truffaldino az egész cselszövény irányítója lenni, ezért tudja kézben tartani nemcsak mindkét gazdáját, hanem a darab valamennyi alakját is - még a maga kitalálta Pasqualét is. Vásári komédiás, akinek azonban több esze van, mint az összes többinek - a szabályszerűen meglevő két szerelmes-párnak és aggódó apukáiknak - együtt-véve. És mert komédiás, hát szórakoztat is. Horváth Jenő rendezése nem azzal akart csupán szórakoztatni,

Goldoni: Két úr szolgája **(Szolnoki Szigligeti** Színház). **Szilvássy** Annamária (Clarice) és Csomós Mari (Beatrice)

hogy a nyílt színen megesznek egy levelet, hogy egy-más hátsó felét szelíd, de hatásos rúgásokkal illetik és így tovább - de azt is tudta, *hogy* gyakran ezeknek is lehet funkciójuk, hogy néhol ezek is beleférnek a darabba. Ily módon a vásári és finomkodó világ kettősségét is létrehozza a színpadon - elmélyítve a pompásan bemutatott kettősséget. Kitalál még három énekest is Horváth Jenő. Ezek nem tartoznak ugyan egyik félhez sem, a két világ között vannak, s egyformán drukkolnak a szerelmesek sikerének és Truffaldino csíny-tevéseinek. Funkciójuk látszólag csak annyi, hogy kitöltsék az üresjáratokat, de elsősorban a három fiatal színész jókedve, remek éneklése és gitározása révén ennél sokkal többet adnak: hangulati egységet hoznak létre, és az az érzésünk támad, mintha ők képviselnének minket, nézőket. (Mindössze azt nem értem, mi szükség van olykor olaszul, olykor magyarul énekelniük.)

A legnehezebb színészi feladat a Truffaldinót alakító Szombathy Gyulára várt ezen a kitűnő előadáson. Amíg ugyanis a többiek számára a rendezői ötletek pontosan koreografált játékot biztosítottak, neki magának kellett élettel megtöltenie a rendező által pontosan kimunkált lehetőséget. Ezt maradéktalanul meg is tette. Trükkje mindössze annyi, hogy mindvégig a közönséget tekinti elsőrendű partnerének, nem kiszól hozzá, de belevonja csínyeibe, a játék részesévé teszi. Óriási temperamentummal be-szél és mozog, minden pillanatra van újabb ötlete. Mindent úgy játszik el, mintha abban a pillanatban találta vol na ki - ezzel újabb élmény részesévé teszi a nézőket. A második felvonás ebédjelenete alakításának kétségkívül a csúcspontja: a színészmesterség valamennyi fortélyát felvonultatva kacagtat. Ugyanígy emlékezetes az a néhány jelenet is, amelyben a Smeraldinát ragyogóan alakító Antal Anetta társaságában komédiázik. Egy-egy szemvillanásból is értik egymást, és a legképtelenebb rögtönzésekben is partnerek.

A szerelmesét kutató, fiúruhába bújt leány klasszikus szerepét Csomós Mari játssza - óriási kedvvel, sok-sok ötlettel és bájjal. Minden mozdulata a szerep vonzó nőiességét hangsúlyozza: akkor is, amikor lovagias férfiként vív meg a hölgyet bántalmazó Silvióval, amikor udvarolni próbál Claricénak, amikor megtalált kedvese karjába omlik. Kevés eszközzel jellemez, mert mindig csupán a lényegeset emeli ki. Ragyogó komédiás.

De ugyanígy az egyértelmű dicséret hangján lehet szólni Szilvássy Annamáriáról, akinek pompás humora van, és aki - úgy tűnik - Szolnokon megtalál-ja igazi önmagát; Máriáss Józsefről, aki eszményi Pantalone volt; Halász Lászlóról, akinek Lombardi doktora ugyan né-ha a kelleténél erősebb színeket használt, alakítása egészében mégis kimunkált, Györgyfalvay Péterről Florindóként, Simon Péterről, aki Silvio nem éppen színes szerepét töltötte meg a rendezői játék adta lehétőségeken túl is jó ötletekkel; és nem utolsósorban a Brighellát alakító Kürtös Istvánról.

Nagyszerű szórakozást nyújtott ez a szolnoki színházi este: gondtalant, de

Antal Anetta (Smeraldina) és Szombathy Gyula (Truffaldino) (Nagy Zsolt felvételei)

tartalmasat is. Nem az első sikerült kísérlete volt ez a szolnokiaknak: s ami-kor két hét múlva egy musical bemutatójára ismét odautaztam, bíztam ennek folytatásában.

Negyven fok árnyékban

Több ízben játszották Magyarországon - igaz már vagy tizenöt éve - Richard Nash: *Az esőcsináló* című darabját. Részletesen elemezték a darab gyengéit és erényeit egyaránt. Története igen egy-szerű: egy Starbuck nevű kedves szél-hámos esőt ígér az aszályban szenvedő amerikai farmercsaládnak, s bár esőt nem tud csinálni - igaz, végül az is megjön -, melegséget és reményt csempész a család sivár és egyhangú életébe. A darab nem tartozik a soha el nem halványtiló remekművek közé. Arra azonban mindenképpen megfelelőnek látszik, hogy egy musical alapjául szolgáljon.

A zenés játék szerzői: Harvey Schmiedt és Tom Jones. Nem hangzanak rosszul ezek a nevek, szinte már ön-magukban is biztosítékai a sikernek. Gondolom, ez és Nash eredeti darabjának értékei bírták rá a színházat, *hogy* az előadás magyarországi jogát borsos áron megvásárolja. A cím is megváltozott, nem a főhősre, hanem az előzmény-re, a motiváló erőre, az iszonyú meleg-re és szárazságra utal. Arra a klímára, ami az egész Curry-család életét, az apáét, a két fiúét és a csúnyácska, férjhez menni nem tudó lányét tönkreteszi és megfojtja. Nagyon kell ide egy eső-csináló, aki felüdíti az emberek kiszikkadt világát, aki szeretni is tud, erős is mer lenni, gyengéd és megértő minden-kivel szemben. Ismerős helyzetek, ismerős figurák - sok-sok őszinte érzelemmel és lírával. Tom Jones zenéje is elsősorban ezt a természetes líraiságot és némi iróniát emeli ki a szövegkönyvből. Meglehetősen eklektikus stílusú ez a zene: de érdekes és kifejező. Nem nyújt könnyű megoldást a színészeknek, nem ad nekik mindig könnyen énekelhető dallamokat, illetve a dalokat bizarr hangszereléssel kíséri.

A szolnoki előadás rendezője, Bor József nem látványos revüt akart a szín-padra állítani, hanem - s erre Tom Jones zenéje lehetőséget adott - az eredeti dráma szellemét és mondanivalóját kívánta átmenteni a zenés változatba is. Ez a szándék elsősorban abban nyilvánult meg, hogy az előadás során a darab érzelmes, lírai vonulatát hangsúlyozta, így kívánta a drámai kiindulóhelyzetet elmélyíteni. Székely László remekül be-játszható díszlete, Fekete Mária nem túl ötletes jelmezei és Somoss Zsuzsa szolid, visszafogott, de nagyon hatásos és szellemes koreográfiája is ezt a szándékot igyekeztek elősegíteni. S ha nagyon soknak tűnik most már a feltételes módot idéző, arra utaló fordulat, kibököm vég-re: a megoldás, a színpadra állítás csak félig sikerült.

Mint már említettem, Bor József rendezése csak a líraiságra koncentrált. Igaz, ezt maradéktalanul ki is dolgozta, meg is valósította. De ez a szemlélet áthatotta azokat a részeket is, melyeket éppen humoruknál, szelíd iróniájuknál kellett volna megragadnia. Így azonban a rendező szándéka ellenére nevetségessé váltak - ami nem ugyanaz. Nézzünk erre egy igen jellemző példát. A második rész végefelé, amikor Starbuck menekül-ni kényszerül a seriff elől, hívja magával a csúnya lányt, Lizzie-t, akiből ő csinált igazi nőt. A seriff, aki szintén szereti a lányt, csak idáig nem merte be-vallani, arra kéri Lizzie-t, hogy maradjon. A zene itt kicsit parodisztikus hang-ra vált, hiszen a két férfi viaskodásában kétségkívül van valami humoros, sőt nevetséges is, ahogyan kétfelé ráncigálnák a lányt. Ha itt tényleg eljátszanának az operaparódia zene adta lehetőségével, az egész jelenet kicsit hamis érzelgősségétől is megszabadulhatnánk. Ehelyett azonban Bor komolyan veszi az egészet, s így bizony még inkább sziruppal önti le az amúgy is kényes egyensúlyú jelenetet.

De Bor József rendezése végül is kellemes szórakozást nyújtott - a kritikus észrevételei csupán egy lehetőség elszalasztására szeretnék felhívni a figyelmet. Már csak azért is, mert ez a leszűkített rendezői koncepció a színészi játékban is zavart kelt. Polgár Géza például Curry-papa szerepében akkor talál rá az igazi hangjára, amikor nem akar mindenáron érzelmeket felkorbácsolni, ami-kor valóban játszani kezd - a szónak legszebb és legösszetettebb értelmében. De ennek a felfogásnak esik áldozatul a seriffet játszó Peczkay Endre is: legnagyobbrészt sajnálja önmagát, azaz sajnáltatja a darabbéli figurát, ezért bár ő mindvégig nagyon szomorú, a nézőkre nem tud hatni. Kivételek azok a percek, amikor énekel: ilyenkor a zene rávezeti a helyes megoldásra, és láthatóvá válik, hogy alakítása csak a rossz szerepértelmezés miatt nem sikeres. Piróth Gyula esetében az az érzésünk, hogy az erede-ti drámából került át ide: abban megfelelnének színei, itt túlságosan is sötétek. Így is szerez nagyon szép pillanatokat. Gyakran beleesik az említett csapdába a Lizzie-t alakító Bókay Mária is. Őt elsősorban szép hangja lendíti ki ebből. Ezt a teljesítményét külön is érté-kelnünk kell, hiszen ebből a szempontból övé a legnehezebb szerep. Az előadás legjobb alakításai Somhegyi György és Huszár László nevéhez fűződnek. Somhegyi rengeteg ötletet csempész Jim egyébként is hálás szerepébe, de sohasem viszi túlzásba ezeket. Kellemesen énekel és kitűnően táncol - ez sem mellékes. Huszár László, aki Starbuck, az esőcsináló szerepét játssza, viszont alkatánál fogva nem valami ki-tűnő táncos, és a hangja sem cseng a legfényesebben. Alakítása mégis magával ragadó, olyan friss színekkel, mackós esetlenséggel és sok-sok természetességgel játszik.

Goldoni: Két úr szolgája (Szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Révay József, *díszlet:* Székely László, *jelmez:* Bata Ibolya m. v., *rendezte:* Horváth Jenő.

Szereplők: Szombathy Gyula, Csomós Mari, Györgyfalvay Péter, Szilvássy Annamária, Simon Péter, Máriáss József, Halász László, Kürtös István, Antal Anetta, Lengyel István, id. Tatár Endre.

Richard Nash-Harvey Schmiedt-Tom Jones: Negyven fok árnyékban (Szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: György Ágnes, *versek:* Hajnal István, *karmester:* Nádor László, *jelmez:* Fekete Mária, *díszlet:* Székely László, *koreográfus:* Somoss Zsuzsa, *rendezte:* Bor József.

Szereplők: Polgár Géza, Bókay Mária, Piróth Gyula, Somhegyi György, Perczkay Endre, Boross Mari, Huszár László.

PÓR ANNA

Béjart-balettek az Operaházban

Operaházunk balettkara nemzetközi hírnévnek örvend. Hazai koreográfus nemzedékek működése során bontakozott ki sajátos arculata. Ugyanakkor az utóbbi években áldozatos erőfeszítéssel tűzi műsorára a nemzetközi balettrepertoár kiemelkedő alkotásait is. A szovjet táncművészet java termésének bemutatása, majd pedig angol és dán vendégkoreográfusok egymást követő meghívása után így került most sor a nyugati balett és színházi világ egyik legizgalmasabb, legtöbb vihart idéző művészegyéniségének, Maurice Béjart három művének előadására magának az alkotóművésznek, illetőleg asszisztensének, Pierre Dobrievitchnek a betanításában.

Maurice Béjart, a marseilles-i filozófiatanár fia 1927-ben született. Ifjúsága meghatározó élménye a hitleri meg-szállás, a fasizmus üldöztetései és a francia ellenállási mozgalom. A szülő-házban megismerkedett a filozófia világával, majd jeles franciaországi és angliai balettmestereknél folytatott tanulmányok és a vichyi operában való debütálás (1945) után a párizsi balettavantgarde-hoz csatlakozik: 1947-49 között Roland Petit és Janine Charrat társaságában találjuk. Mindkettő a francia balettművészet megújulásának érdekes egyénisége. Felfelé ívelő operai karrierjüket odahagyva Serge Lifar szinte négy évtizedes uralmának a háború utáni megváltozott légkörben már meghaladt világából kitörve fiatal társaikkal önálló együttest alkottak. A balett tartalmi és formai határait szétfeszítő kísérleteikben a francia színházi avantgarde nagy animátora, Jean Cocteau (1889-1963) is tevékenyen részt vett.

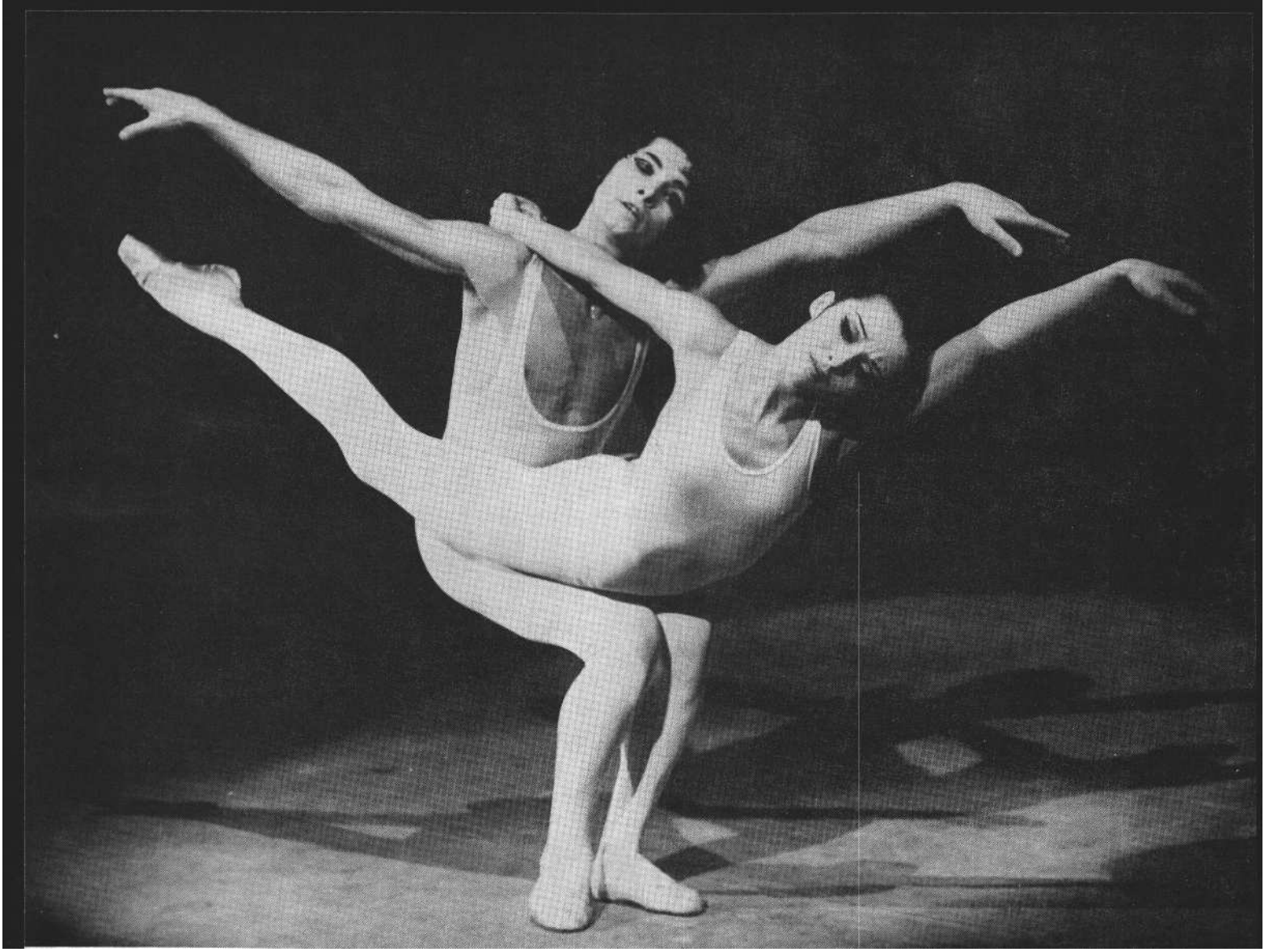
Angliai és stockholmi szerződések után, az ötvenes évek derekán bontakozik ki Béjart sajátosan egyéni koreográfusi arculata. (Első feltűnést keltő műve *A magányos férfi szimfóniája,* 195 5-ben.) Az 195 3-ban megalakított *Ballets de l'Étoile* nevű csoportjának nevét később *Maurice Béjart Párizsi Balett Szín-háza* névre változtatja (1957). Járja a világot. Párizsban kellő anyagi támogatás híján nehezen tud huzamosabb ideig felszínen maradni. A többiek sem egykönnyen. (Roland Petit az utóbbi években végül is a marseilles-i operában és a Casino de Paris-ban vetette meg a lábát, Charrat azóta is időszaki megbízatásokkal vergődik.) Azután 1960-ban megtörtént a „csoda", a brüsszeli opera, a Théâtre Royal de la Monnaie állandó koreográfusként szerződtette Béjart-t. Az „áttörést" számára a Sztravinszkij *Le Sacre du Printemps-jára* komponált koreográfia brüsszeli bemutatójának elsöprő sikere hozta meg. Megalakíthatta a színház kebelén belül, A XX. *század balettje* elnevezésű együttesét, amely azóta a világ egyik legismertebb, megszállott rajongást és felháborodott elutasítást egyaránt kiváltó társulata lett.

A most bemutatott művek 11 év (1959-1970) termésének időszakát fogják át. A műsorban elsőnek látott, Sztravinszkij zenéjére készült A *Tűzmadár* 197o-ben, a Webern: *Öt tétel vonósnégyesre (Opus* 5.) alkotott kettős 1966-ban, *a Le Sacre du Printemps* 1959-ben került először bemutatásra.

A véletlen úgy hozta magával, hogy a művekkel való fokozatos megismerkedés során meglepő megfigyelésre volt alkalmam. Előbb ugyanis a televízió zenei híradójában láttam részleteket Béjart két Sztravinszkij-balettjéből. A kép-ernyőn látott részek csalódást okoztak: a mozgások rendkívüli technikai kidolgozottságuk, céltudatos intenzitásuk ellenére sem tudtak megragadni. *A Tűzmadárból* kiragadott csoport mozgásában nem találtam különösen újszerű invenciót, *a Sacre* töredékeit pedig csak inkább valamilyen furcsa, meglepő jelbeszédnek, mintsem egy világszerte ismert mű élményét előlegező részleteinek éreztem. Bizalmatlansággal vegyes kíváncsisággal ültem be az Operaház nézőterére. Ekkor azonban a művek egészének szuggesztív sugárzása egyre jobban magával ragadott, és végül jelentős színházi élménnyel gazdagodva, „tánc-eseménnyel" történt találkozás érzésével hagytam el a színházat. A részlet és az egész által kiváltott hatás ellentétén elmélkedve ennek kulcsát abban véltem felfedezni, hogy a *Sacre* táncnyelve részleteiben a „kontextusból" kiragadva önmagában nem - legalábbis nem a szokott módon - esztétikus, *A Tűzmadár* csoportmozgása pedig egyes elemeiben nem különösen jelentős. Egyik mű sem bontható, néhány kivételes mozzanattól (például a Tűzmadár szépséges szárnyalásától eltekintve) az egészből bármit is érzékeltető részekre, mert az egyes mozdulatsoroknak és térbeli formációknak csak egymáshoz való kapcsolatukban, valamint a szín- és fényhatások feszültségéből kialakult sajátos világban, az egész megbonthatatlan egységében van meggyőző erejük, létjogosultságuk.

A két Sztravinszkij-balett közül elsőnek A *Tűzmadár* című kompozíciót láttuk. Kékzubbonyos partizánok egységesen mozduló, (majd harcba induló csapatából hirtelen felszökken lángoló piros mezben a Tűzmadár. Szenvedélyes, lobogó szárnyalással tölti be az egész színpadot, színházat. Kavarogva forrósítja maga körül a levegőt és sodorja magával társait; egybeforrasztva harcba viszi a csapatot. A vereségben magára maradva küzd tovább és elpusztul: el-hamvad, mint az újra meg újra felcsapó, majd hamvában elhaló tűz vagy a vergődő sas. A tűzmadárrá váló partizán alakja drámai, erejű koreográfiai látomás. Haláltusája a híres haldokló hattyú vörös sassá vált inkarnációja. Halála pillanatában Főnixként újra feltámad, és miközben a háttérben felragyogó meleg fényben tűzmadarak megszámlálhatatlan sokasága árasztja el a színt, a Főnix a halott tűzmadarat hátára emelve vele együtt viaskodva szárnyal előre, újra feltámasztva az aléltan szertehullott és most újra egybefonódó csapatot. Ennek a színszimbolikára, a tér- és fényhatás érzelmi töltésére alapozott műnek fekete-fehér képernyőn való felidézése eleve lehetetlen vállalkozás. Tüzet tűz nélkül nem lehet idézni; már csak azért sem, mert a béjart-i koreográfia ihletett pillanatai főként a Tűzmadár jelenségében összpontosulnak. A partizáncsoport felidézése nem éri el az invenciónak ezt az átütő erejét. A mű záró részeiben másként is maradt némi hiányérzetünk.

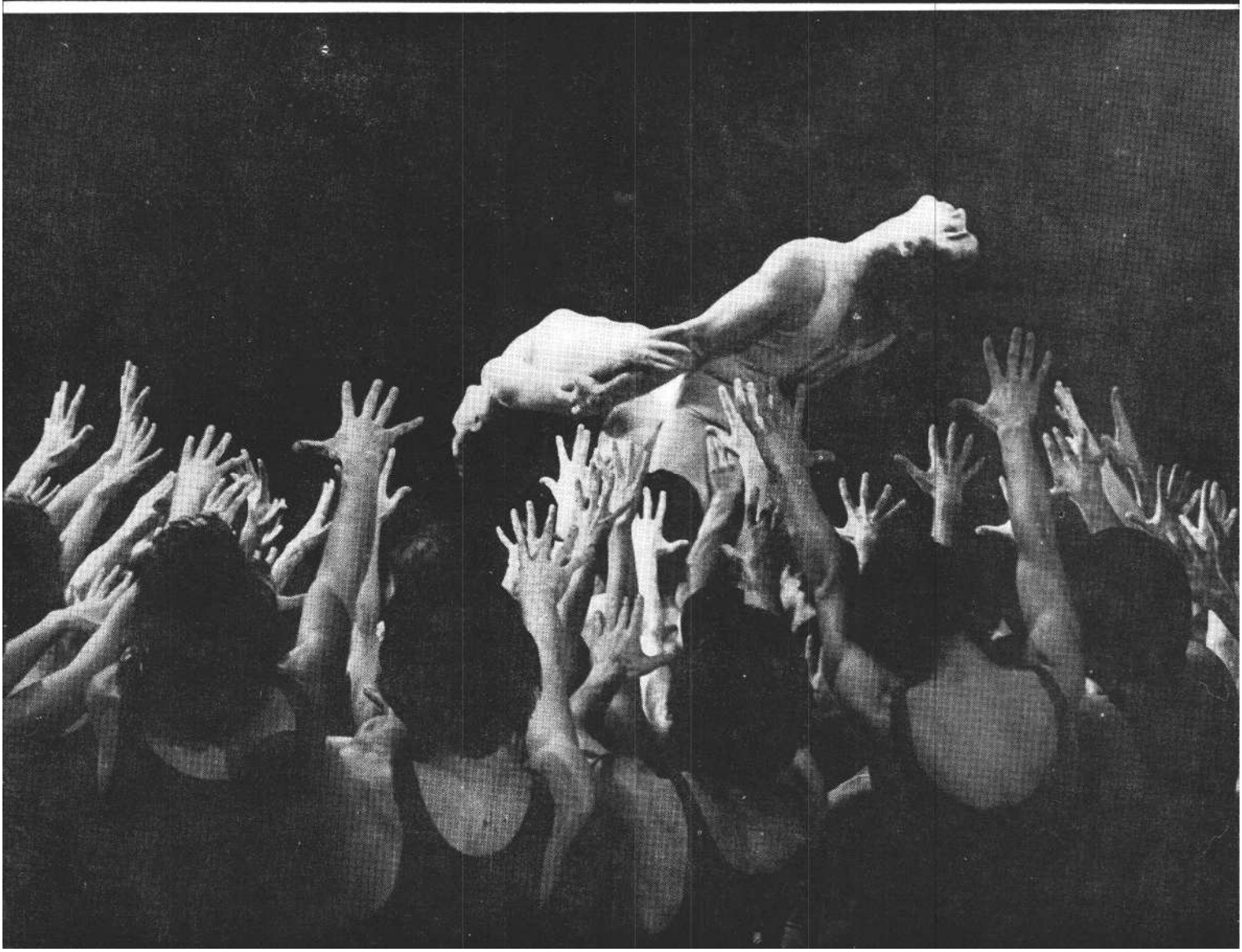
Mindkét Sztravinszkij-mű eredetileg a tízes években a Dzsagilev-balett párizsi bemutatói számára készült. *A Tűzmadár* 191o-es bemutatójának rendkívüli sikere ösztönözte Sztravinszkijt további balettek komponálására. (Így született rövidesen *a Petruska* és *a Le Sacre du Printemps.) A Tűzmadár* koreográfusa, Fokin eredeti népmesét vitt színpadra: a fiatal herceg is Tűzmadár segítségével szabadítja meg szerelmét, a gonosz varázsló fogságában sínylődő királykisasszonyt. Amikor a világ balettszínpadainak klasszikus repertoárdarabjává vált Fokin-koreográfiát 1966-ban az Erkel



Webern: Öt tétel vonósnégyesre (Operaház). Csarnóy Katalin és Erdélyi Sándor

Színház is műsorra tűzte már, ugyancsak porosnak, elavultnak éreztük Sztravinszkij ragyogóan mai zenéje mellett. Ő maga már a harmincas években úgy nyilatkozott, hogy szívesebben látná, ha az idejétmúlt anekdotikus szövegkönyv kötöttségétől megszabadított tömörebb zenekari szvitre terveznének balettet. Ennek szellemében emelte ki Béjart a nép-mesei szövegkönyvből a Tűzmadár szimbólumát. „A Tűzmadár: főnix, amely új életre kel hamvaiból. Az élet és öröm madara - ereje megsemmisíthetetlen, ragyogása nem halványul el ... A költő, akárcsak a forradalmár: tűzmadár" - mondja művéről Béjart. *A Tűzmadár,* mint a hősies elbukásában győzedelmeskedő forradalmár, az emberiségből fel-szökkenő láng szimbóluma Sztravinszkij zenéjének mai érvényű vizuális kivetítése.

A Le Sacre du Printemps barbár ritmikájú, robbanó erejű zenéjét Sztravinszkij nem Dzsagilev megrendelésére írta, hanem *A Tűzmadár* írása közben váratlanul különös víziója támadt: öreg férfiak nézik egy fiatal lány haláltáncát, akit azért kell feláldozni, hogy elnyerhessék a tavasz istenének kegyeit. Ez lett a *Le Sacre du Printemps* (A tavasz megszentelése) alaptémája, ehhez keresett a pogány orosz hitvilágban termékenységvarázsló rítust. Az 1913-as párizsi bemutatóhoz fűződik a XX. század egyik legnagyobb színházi botránya. A zene szokatlan hangzása, meghökkentő ritmikája felháborodást váltott ki, és Sztravinszkij szerint a táncosnak zseniális Nizsinszkij mint koreográfus nem tudott megbirkózni a forradalmi szellemű feladattal. Sztravinszkij ugyanis vad, eksztatikusan szuggesztív hatású primitív tömegmozgást képzelt zenéjére, egyetlen szólóval, a kiválasztott leány szakrális áldozati táncával. A zenét már egy év leforgása után koncertteremben, „zavaró vizuális képzetek nélkül", rehabilitálta a párizsi közönség. De a grandiózus zenéhez fél század múltán sem tudtak huzamosabb életű koreográfiát teremte-ni a mindig újból nekilendülő táncalkotók. Béjart a korábbi előzményekkel szakítva új egyéni elképzeléssel közelítette meg a mű alapgondolatát: a tavasz, a termékenység újjászületésének kollektív eksztázissal való ünneplését. A szakrális emberáldozat helyébe az ősi szexuális avató rítust, a nemek egyesülésének, az élet - halált tagadó - folytatásának himnuszát állította. A mű a nemek ellentétes drámai feszültségéből, a vonzás-taszítás harcán át a végső szintézis orgiájáig ível. A lassan világosodó színen ifjak vagy hímek földön gomolygó bar-na őshordája kezd eszmélni, térdre, négykézlábra emelkedni, a vonósok mély hangzású feszült staccatóira furcsa, ijesztő, ismeretlen állatok módjára fekvőtámaszból fel-felszökellni. Macska-és majomszerű mozgások kavargásából állatszerű sürgés, viadal bontakozik ki : rohanásból egymásnak feszülő, kidomborodó mellkasok, összeakaszkodó agancsok, fiatal bikák egyre vadabb erőpróbái közepette megy végbe a fehér ifjú kiválasztása (vagy inkább az erőpróbán alul maradt fiú kitaszítása). A tánc elemi erejű csúcspontja, amikor a kívülről bevetődő fénycsóva ellenállhatatlan vonzásában az ifjak diagonális vonalban sorra elindulnak, mint a fénytől vonzott állatok, egyik a másik után, tétova félelemmel, majd megrészegült, egyre vadabb elszánással, nagy szárnycsapásokkal, behúzott lábú pörgésekkel iramod-nak előre a barlangból a fénybe, a télből a nyárba, az ismeretlen beteljesedés



Sztravinszkij: Le Sacre **du Printemps (Operaház). Dózsa imre és Szumrák Vera**

felé. Madarak? Primitív népek totemisztikus madárősöket megidéző mágikus tánca? Ez is, az is? ... Szavakban elmondhatatlan, egyszeri látomás . . . tánc!

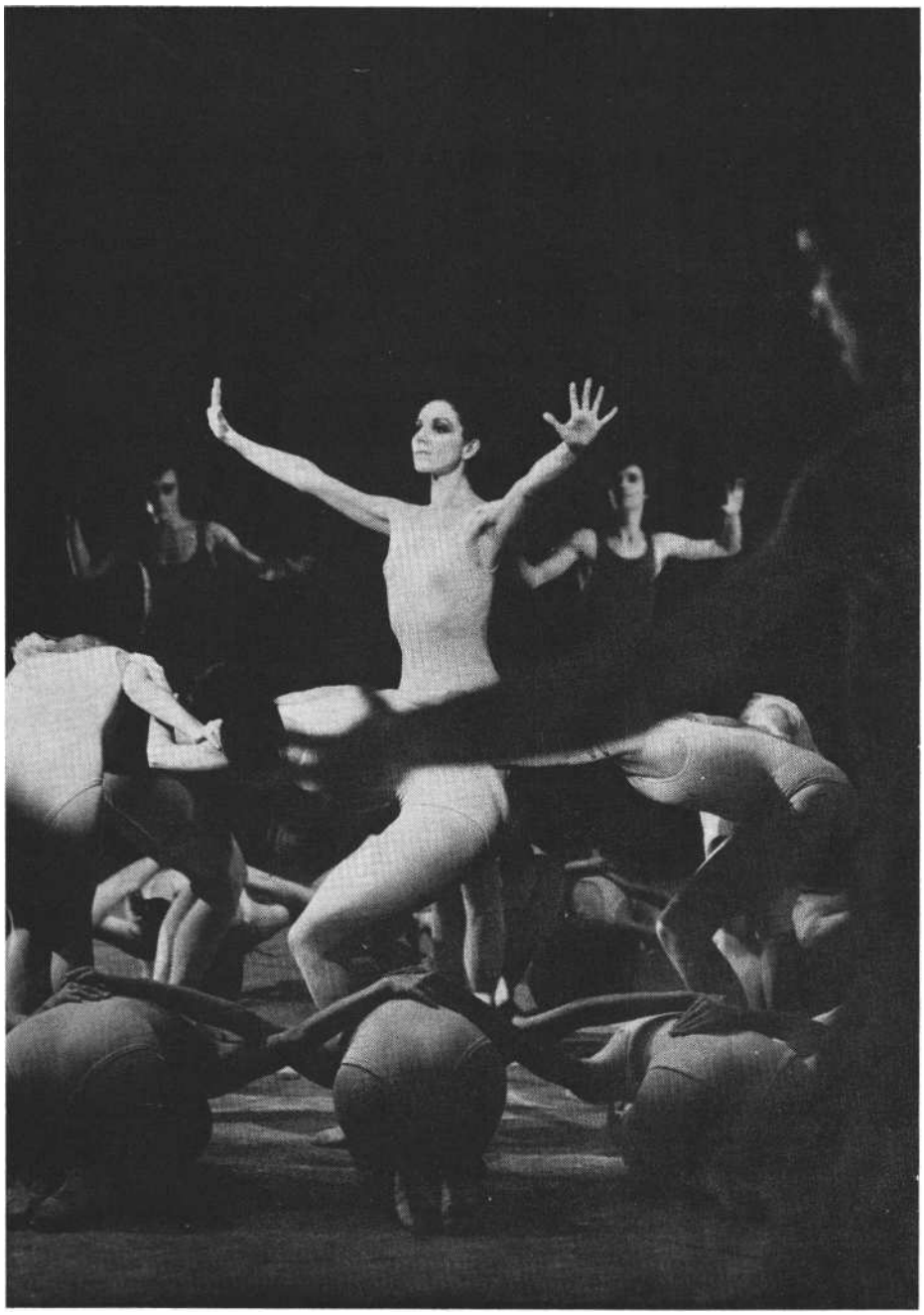
A természet másik pólusa a nőiség fehér, halk pasztellszínű gomolygásban bontakozik ki a földből. A mélyben csendesen hullámzó csoportból kiemelkedve áll, fél arcát lefedve, hosszan tar-tó titokzatos mozdulatlanságban a kiválasztott leány. A szüzesség zártsága, meg-fejtetlen rejtélye. A sejtelmes várakozás nyugodt derűjével áll egymagában, szoborszerűen. Megindul a leányok rituális körtánca, a régi orosz női körtánc, a *horovod* hangtalan suhanását idézik fel a testre simuló trikóban, fehér meztelenségben sebesen sikló leányok titokzatos körei. Míg végül összeborulva, szoros koncentrikus körökbe zárják a kiválasztottjukat. Beront az ifjú hímek hordája; a leányok felé törnek, de a leánykör közepéből hirtelen magasba lendülő kiválasztott leány tiltakozó mozdulatára megtántorodva visszahőkölnek, és a kaukázusi férfikörtáncok robogásával vágtatnak sisteregve a leányok körül. Majd megkezdődik a kiválasztott leány tánca, készülődés hivatásának beteljesí

tésére. Primitív népek termékenységvarázsló Vénusz-szobrait idéző, széles terpeszben, szinte guggoló helyzetből előrenyúló törzzsel a természet erőit, a földanyát bűvölő karmozdulatok, majd egyenes tartásban apró térdrezdülések-kel mintegy a föld gravitációs erőinek vonzását idéző dobogások, utóbb pedig a párját hívogató madárnőstény guggolva, egy lábon szökdécselve közeledő-távolodó mozdulatainak elemeiből építkezik egyre feszültebb, sürgetőbb, az egész leánycsoport lüktetésétől kísért tánca, míg végül a kiválasztott fehér fiúval szerelmi táncban egyesül, és az egész csoport mindent elsöprő örömhimnuszban követi példáját. A kompozíció egyes mozzanatai, mozgásnyelve, a vizuális képsorok sajátos jelzésrendszere kiben-kiben más asszociációkat, a reagálás különböző skáláit válthatják ki, de a mű összhatása, szenvedélyes humánuma teljesen egyértelmű. A tánc rituális komolysága összecsendül Sztravinszkijnak az élet megújhodását ünneplő pogány szépségű zenéjével.

A műsorban Béjart művészetének más oldalát villantja fel a két Sztravinszkij-

balett között előadott kettős, *a Webern 0.5*.

Úgy tűnik, mintha ez *a Hódolat Webernnek* című ciklusból való, finom vonalú koreográfia egyben Béjart-nak, a francia neoexpresszionizmus egyik zászlóbontójának a klasszikus balett letisztult formanyelve előtti hódolata is lenne. Az adagio-formák gazdag ornamentikájú variálása, az emelések egyéni leleményű változatai mintegy bizonyítani látszanak, hogy a klasszikus tánc matematikai pontosságú építőelemei mennyire alkalmasak lehetnek a XX. századi modern zene vizuális tolmácsolására. A kettős halk szavú, bánatos monológok, rövid, visszafogott együttlétek, elválások és találkozások lírai költeménye. Béjart megragadta a zene végtelen csendességét, magába zárkózott komolyságát, az elidegenedés, a magány és az ebből való el-vágyódás légkörét. Úgy tűnik, mintha Webernnek az új *bécsi iskola* egyik reprezentatív képviselőjének „hangszín"-technikáját, á vonósok harmonikus és hangfogóval eltorzított hangzásának bizarr összeötvözését, a klasszikus tánc harmonikus Vonalait váratlanul megtörő különös mozdulatelemek visszhangoznák



Szumrák Vera a Kiválasztott leány szerepében a Sztravinszkij-balettben

a koreográfiában. A stílusnak ez a, ha úgy tetszik, „hibrid" volta kétségtelenül megtöri a vonalvezetés szokott esztétikumát, de a törések kifejező ereje vitathatatlan, sohasem öncélú. - Úgy tudjuk, ez a visszazarándokolás a forráshoz, a klasszikus tánc harmóniájának több műben megnyilatkozó újrafelfedezése az utóbbi években csakugyan szerves része Béjart páratlanul termékeny, sokszínű életművének.

Béjart műveinek tolmácsolása nehéz, felettébb izgalmas feladat elé állította Operaházunk balettkarát. E koreográfiák formanyelvének, kifejező eszközeinek gazdag változatossága a táncosoktól rendkívüli technikai bravúrt, mimikai, plasztikai képességeik végletekig való kibontását, a szerző sajátos világával való teljes azonosulást kíván. Béjart a klasszikus balett tiszta konstrukcióitól a folklóron, a primitív népek mágikus kultikus táncain, a hindu templomi táncon át az amerikai „modern dance" és *jazz* világáig mindent magába szívott, és művenként váltakozó és *egyéni* színezetű kifejezőnyelvvé formált. Ennek tolmácsolására brüsszeli balettjében jelenleg a rendkívüli tánctehetségek olyan sora felett rendelkezik, hogy még a koreográfiáit időnként elutasító szakkritika is az egyhangú elragadtatás hangján emlékezik meg róluk. Béjart szuggesztív egyénisége az egész világról magához vonzza a tehetségeket.

Balettünk sikerrel állta a próbát. Dózsa Imre a Tűzmadár szerepében néhány megkapóan szép pillanattal tette emlékezetessé alakítását (például a vereség és haldoklás póz nélküli pátosza), de kétszeri látás után is az volt a benyomásunk, hogy ez az egész balett alapeszméjét hordozó rendkívüli szerep, a mai nemzetközi balettrepertoárnak talán legnehezebb bravúrszerepe egészen különleges dinamikai skálát és a jelenleginél nagyobb fizikai erőnlétet igényelne a kitűnő előadótól. Az egész együttes teljes odaadással tolmácsolta a művet. Megragadott Sebestény Katalin friss dinamikájú és Gaál Éva belső izzással formált két női partizánja.

A Sacre különös formanyelvét és sajátosan egyéni világát tökéletes meggyőző erővel idézték fel Operaházunk táncosai. Ebben a műben sem lehet a szokott értelemben karról és szólóról beszélni, mert tolmácsolása mindenkitől teljes átélést, nagy technikai teljesítményt követel. A kiválasztott leány szerepében a kettős szereposztásban Szumrák Vera plasztikusan kidolgozott, tudatosan felépített, finom hangvételű alakítása mellett Sebestény Katalin kevésbé kimunkált skálájú előadását fiatalos sugárzása tette rokonszenvessé. Keveházi Gábor vonzó, sihederszerű egyénisége sajátosan kiszolgáltatott „muszáj-Herkules"-t formált a kiválasztott-kitaszított fehér fiú alakjából. A végső dinamikus erővel kirobbanó elszánt vállalás így különös kontraszt erejével hatott. Nem tudjuk, ez volt-e Béjart eredeti intenciója, de így is felfogható, érdekes.

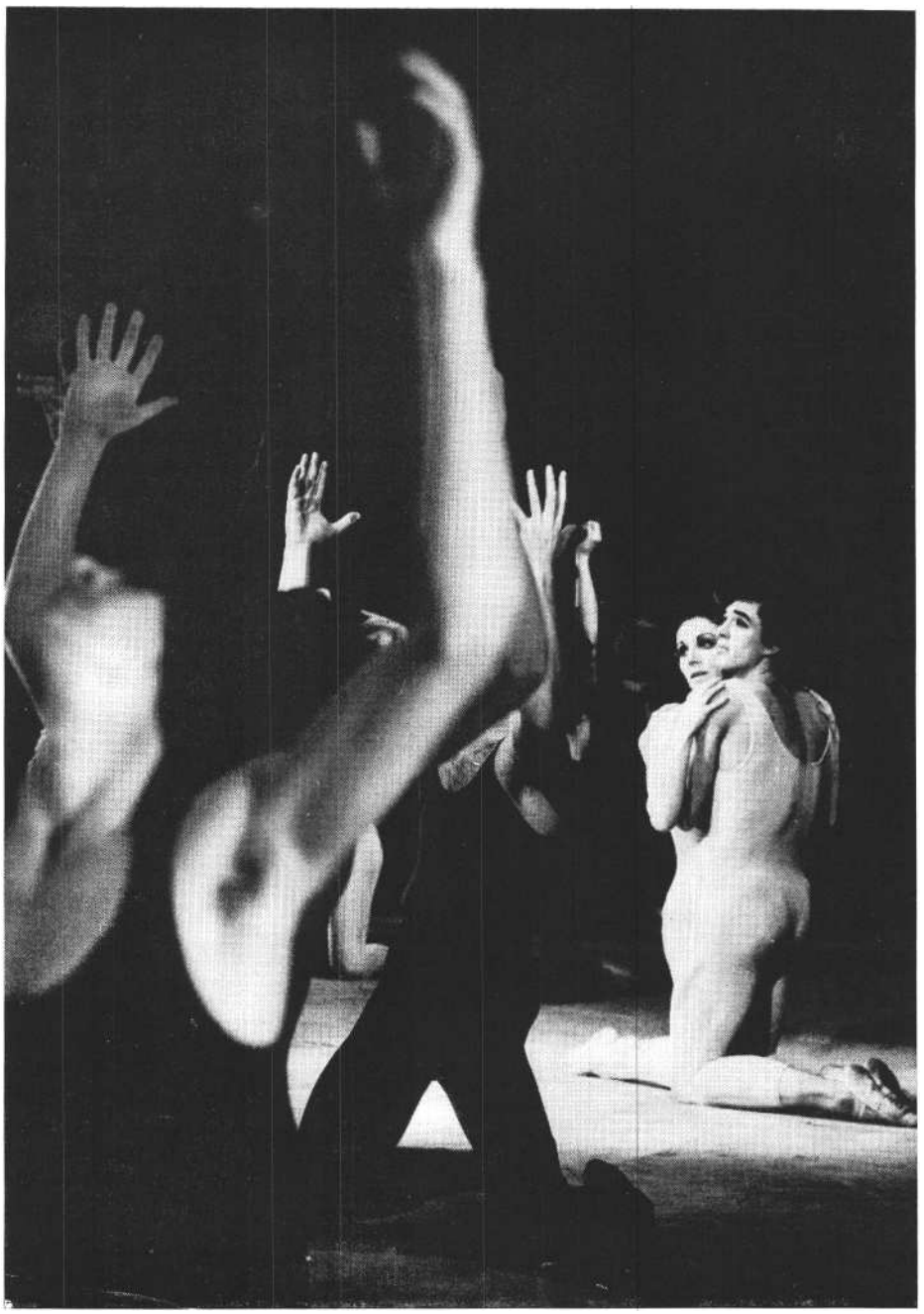
Nagy Zoltán, Mészáros László, Erdélyi Sándor és Perlusz Sándor kitű-nő felkészültséggel formálták meg az ismeretlen felé törő, életerőtől robbanó ifjak brutalitásig menő vezérkolomposait.

A Webern: *Öt tétel vonósnégyesre (Opus* 5) című művet mindkét szereposztás művészei, a Metzger Márta-Róna Viktor és a Csarnóy Katalin-Erdélyi Sándor páros egyaránt kimunkált technikával, finom stílusérzékkel tolmácsolta. Talán még fokozható lenne a szép élmény hatása, ha a jövőben másfajta párosításban az egymáshoz közelebb álló tolmácsolásmódok (Csarnóy-Róna intellektuálisabb és Metzger-Erdélyi líraibb hevületű felfogása) találkozhatnának egymással.

Béjart párját ritkító termékenységű, majd húsz évet átfogó koreográfiai életművének ez alkalommal csupán kis részletét ismerhettük meg. Nem is vállalkozhatunk e helyütt arra, hogy teljességében ismertessük. A most bemutatott koreográfiák és a korábban a televízióban látott hindu ihletésű *Bhakti is* érzékeltetik, hogy Béjart a világ minden

tánckultúrájából merítve, de különösen a keleti tánckultúrák gazdag hagyományában való elmélyedésben keresi a megújhodás útját. Egy rituális erejű, minden kifejezési eszközt felölelő, tánc-központú „totális színház" megvalósítása lebeg szeme előtt. Ehhez vezető útjának egyik állomása volt - hogy csak egyet említsünk - a grenoble-i téli olimpiai játékok alkalmából épített újszerű körszínház felavatására komponált *Baudelaire* című műve, amely a költő személyiségét, a külvilágból az álomba menekülés világát a mozgás, a szó és zene együttes hatásával igyekezett megragadni, miközben a végső kábulat képzetét a nézőtérnek és a színpadnak ellen-tétes irányban való sebes forgatásával (a körhinta hatáskeltő eszközével) idézte fel. A „totális színházzal" kapcsolatos kísérletező munkájának újabb alkotómű-helye az 1970 óta Brüsszelben működő *Mudra-iskola,* amelyben tánccal, zenével, főként gesztuson alapuló színészi mesterséggel és jógával foglalkoznak a tanulók. Béjart eredetisége - úgy tűnik - mégsem táncának különös, sokszínű formanyelvében vagy gazdag rendezői ötleteiben rejlik, hanem inkább inspirációjának, látásmódjának egyéni, sajátos voltában keresendő. Szeizmográfszerű érzékenységgel jelzi a nyugati ifjúságban munkáló vágyakat, indulatokat, lázadását, az újra, a hitre való szomjazását.

Saját bevallása szerint nem érdekli, hogy maradandó remekműveket alkosson; a mához akar szólni, hatni akar, beleszólni a világ dolgaiba. Hisz a tánc, a színház tömegekhez szóló, mozgósító hivatásban. Béjart-t a színpad mágusa-ként emlegetik. Szinte legendássá vált az ifjúságra gyakorolt hatása. Ő a modern „csodafurulyás", akit a nyugati világ ifjúsága megszállott ámulattal követ. Nem lenne érdektelen Béjart „áttörése-nek" nyomon követése, szociológiai elemzése sem. Ő ma a nyugat-európai táncművészet egyik meghatározó egyénisége, számos nemzetközi koreográfiai nagydíj birtokosa. Itt bemutatott műveit a klasszikus balett fellegvára, a párizsi Nagyopera is műsoron tartja. A párizsi *Palais des* Sports-ban évente megismétlődő vendégjátékainak hetekig tartó dia-dalmenetén kívül ma már operarendező-ként is számon tartják. De még sokan emlékeznek rá, hogy a színházi szakma mai „nagymesterét" hajdan nem a szak-kritika, hanem az ifjúság vitte diadalra. A párizsi Operában tudnak még olyan tüntetésről, amikor a karzatról „elég a felújításokból, eredeti műveket, Béjart-t az Operába" kiáltások hangzottak. Az Egyesült Államokban, 1971-ben az egyetemi ifjúság nyílt levélben tiltakozott a *New York Times* mindenható tánckritikusának Béjart-t támadó cikke ellen. Folytatni tudnánk a sort ... Ezek után talán elgondolkozhatunk Béjart-nak azon a kijelentésén is, hogy szerinte a XX. század a tánc százada, mint ahogyan a korábbi századok a zene vagy a dráma jegyében állottak. Csakugyan, mintha egy a tánc iránt érdeklődő új nemzedék felnövekedésének lennénk tanúi. Európa-szerte újabb és újabb tánc-, balett- és pantomimegyüttesek tűnnek fel, ugyanakkor a színpad megújulását kereső különféle törekvések is részben a táncot, pantomimot felölelő színház irányában hatnak. (Elég talán Jean-Louis Barrault-ra, Peter Brookra vagy akár a hazai színházak ilyen irányú rendezései-re utalnunk.) Ám azon is érdemes el-gondolkodni, hogy Béjart ellentmondá-sokkal teli gazdag termésből ő maga legjelentősebb alkotásainak, „harci pari-páinak" *(„mes chevaux de bataille") a* pozitív kicsengésű mozgósító műveket tartja *(A Tűzmadár, a Le Sacre du Printemps, Beethoven IX. szimfóniája, Rómeó és Júlia).* Hátha éppen azért men-nek utána, - mert nem az emóciómentes elidegenítés, hanem az erős érzelmi töl-tésű művészet útját járja.



A Kiválasztott leány (Szumrák Vera) és a Kiválasztott ifjú (Dózsa Imre) a **Sztravinszkij-balettban** (Iklády László felvételei)

Beszámolónk a január 15-én és február 13-án látható szereposztásról ad számot. Az első szereposztást, a nálunk vendégként fellépő Markó Ivánt (Béjart magántáncosát), *A Tűzmadárban,* és *a* Sacre-ban *a* Pátray Lilla-Dózsa Imre kettőst lapzártáig nem láthattuk.

négyszemközt

FÖLDES ANNA

A Sirálytól a Cseresznyéskertig

Beszélgetés Ruttkai Évával

Júliától Osztrigás Miciig, *az Amerikai* Elektrától Molnár Ferenc asszonyaiig ível Ruttkai Éva színészi skálája. De ha pályaképet rajzolnék róla, meglehet, mégis azt a címet választanám: Csehovról Csehovra. Mert színészi útjának legszebb mérföldkövei a Csehov-szerepek. Nyina és Mása, Jelena és Ljubov Andrejevna - az asszonyi élet négy alakra bontott, négy sorsba sűrített csehovi teljessége.

Mivel színésznőnek se kora, se múltja, és mindaddig Júlia, amíg Rómeó és a közönség elhiszi neki, szinte illetlenségnek érzem az első dátumot. De a színháztörténet számon tartja: Ruttkai 1956 tavaszán játszotta a *Sirályt*. Áhítattal, hittel, tehetséggel felrepült, és azóta is ott hasította a színpad égboltját a Víg-színház házatáján. Abban az épületben játszik azóta is, amelynek Magyarországon a legmélyebbek a Csehov-tradíciói. Ahol Jób Dániel négy esztendő alatt, 1920 és 24 között megteremtette a magyar Csehov-kultuszt. Ruttkai Éva Sirálya tizennyolc év múltán szállt le most *újra*, hogy felmutassa - mint közben oly sokszor - Nyina tehetségét, ezúttal Ranyevszkaja bomló jellemében, *a Cseres*znyéskertben.

Nem könnyű Ruttkai Évával a Csehov-hősnőkről beszélgetni. Annyira belülről látja, éli őket, hogy nem róluk, ha-nem helyettük, a nevükben beszél. A beszélgetés prózai szövegét meg-megszakítják az eredeti, csehovi sorok: a színész nem szaval és nem idéz, egyszerűen a költő szavával mondja el azt, amit nála valóban senki nem fogalmaz-hat meg hitelesebben. Mása énekét és Ljubov Andrejevna monológját.

És amikor Nyinával szól, tizennyolc év után civilben a presszóasztalnál, újra a Sirályt hallom. Lobogó és lányos, alig idősebb Júliánál. „Én a sirály vagyok ..." Másaként, mint a színpadon, most is húszas évei derekán jár, és azt vallja, hogy „Az embernek hivőnek kell lennie, vagy keresnie kell az igazságot, különben az élet sivár, sivár ... Élni és nem tudni, miért repülnek a darvak, miért születnek a gyerekek, mire vannak a csillagok az égen. Vagy tudja az ember, miért él, vagy pedig minden hiába-való ostobaság." Jelena - Szerebrjakov professzor „lustán élő" fiatal felesége - a dráma szerint 27 éves : még négy-öt év, és ő is megöregszik. Epizódalaknak érzi és vallja magát az életben: „a zenében is, a férjem házában is, valamennyi kalandban, egyszóval mindig, mindenütt csak epizódfigura voltam ..." Ljubov Andrejevna pedig, akit Csehov a Cse*resznyéskert* írásának kezdetén még komikus öregasszonynak képzelt, éppen annyi idős, mint Olga Knipper, Csehov felesége lehetett, vagy mint Ruttkai Éva. Felnőtt lány anyja, de a szívében izzó parázs, s ha fellángol, gyújtani, égetni és sebezni tud. Ruttkai beszélgetés közben, póztalan egyszerűségében is játszik: a *Sirály* színészi sikerei csúcspontján leszállt a *Cseresznyéskertbe* és körülnéz .. .

– *Milyen rokonságot, kapcsolatot érez pályája négy Csehov-szerepe között?*

– Csehov hősnői különböző karakterűek, más az életkoruk, a helyzetük, de alapjában mégis rokonok. Mintha ugyan-annak a nagy családnak lennének a tagjai, ugyanazok a problémák feszítik őket. Közös az elvágyódásuk, egyformán él bennük egy másféle életforma óhaja. Nyina az egyetlen, akinek sikerül: kirepül sorsa kalodájából, és megtanulja hordani a maga keresztjét. Megtanulja, *hogy* nem a ragyogás, a dicsőség a legfontosabb a művészpályán, hanem a tű-rés. A tehetsége ad erőt ahhoz, hogy emelt fővel utazzon harmadik osztályon is jelecbe, ahol a kereskedőkből álló közönség várja. Jelenáról és Másáról viszont csak *mondják, hogy* nagyszerűen zongoráznak. Soha nem bizonyítják, talán nem is tudnák. Talán csak a muzsika álma vigasztalja őket, hogy másként is élhettek volna. Mása még azzal is ál-tatja magát, hogy ha Moszkvában lenne, nem érdekelné, milyen az idő. De alapjában semmivel sem erősebb és nem is tehetségesebb, mint Jelena, akit saját gyávasága tart vissza attól, hogy változtasson a sorsán. Ranyevszkaja egyszer már kimenekült romba dőlt otthona szorításából, de megváltás helyett csak megmérgeződött Párizsban. Amikor a színpadon eltéptem a címére érkezett párizsi táviratot, majd amikor eltettem és felolvastam a következőket, szinte azt éreztem, hogy az asszony, akit játszom, már csak *útközben* érzi jól magát.

– *Jelentett-e a Csehov-szerepek kapcsolata valamiféle hasznosítható színészi tapasztalatot?*

Ruttkai Éva a nem létező színpadról széttekint, mintha végszóra vagy rendezői utasításra várna. Azután tétován folytatja :

– Én nagyon gyorsan felejtek. A pálya kényszerít rá, hogy szerepről szerep-re kilépjünk az előzőből, hogy nyitottan fogadjuk a következőt.

Csalódottan nézek vissza.

– *Tehát: nem?*

– Egészen pontosan: nem az előzőleg megformált alak segít. Mindig, minden szerepet újra kell kezdeni! De nagyon sokat jelent az új szerep megformálásánál, ha olyan szerzővel találkozik az ember, akivel már együtt élt korábban. Ha olyan világba kell belépnie, ahol már járt, ahol otthon érzi magát. Ez nem jelent alkalmanként kevesebb kutatást, sőt, ellenkezőleg ... Egy jól ismert világban, „otthon", az ember még alaposabban igyekszik a dolgok, a titkok végére járni, még kevésbé tűri a homályt. Csehovnál mindig családon belüli titkok köszöntenek már rám. És az ismerős Csehov-hősök kapcsolata, a bennem visszacsengő mondatok mögöttes értelme még jobban izgat. Valahányszor új szereppel ismerkedem, mindig ez a felderítő munka az első. Régebben rengeteget olvastam Csehovról, de most már első-sorban a szövegben keresem a titkok magyarázatát. A Csehov-hősöknél először is azt kell kideríteni, hogy a sor-sukkal való küzdelem melyik stádiumában indul a dráma. Hogy maradt-e még reménye Jelenának a menekülésre? Hogy miért vonzza Mását az állandóságot jel-képező hivatalnoktanár-élettel szemben a katonaélet kényszerű dinamizmusa? Mit jelent Ranyevszkajának a Cseresznyéskert: vagyont vagy terhet, ott-hont vagy börtönt? Mit sajnál igazán elveszíteni: a biztonságot, az ifjúságot vagy emlékei színterét? Feltartóztathatatlan-e jellemének az a Párizsban fel-gyorsult bomlása, amit környezetében mindenki érez, és amit ő maga a pillanatnyi feszültségek kiaknázásával próbál levezetni...

– *Alapjában minden szerepépítésnek ez a fajta elemző munka a lényege .. .*

– Talán az az otthonosság, amit említettem, fogékonnyabbá tesz a részletek-re. Hogy az ember megáll egy olyan bizarr és Csehovnál szokatlan fordulatnál, mint hogy Ljubov Andrejevna „krokodilt evett" Párizsban. És nem mossa be-le ezt a meghökkentő, de mégis mellé-

kes fogalmazást - mint túlzást - a szöveg összefüggésébe, hanem megpróbálja kihámozni mögüle az írói szándékot. Hosszú töprengés után fedeztem fel, hogy ez a két szó Shakespeare-re rímel: Laertes és Hamlet párbeszédében hangzik el a kérdés, hogy szeretted-e annyira, hogy „krokodilt ennél érte"? Ahogy Varvara válaszútra került életénél kézenfekvő a darabban az Ophelia-motívum megjelenése - eredj kolostorba -, Ranyevszkajának ez a mondata sem lehet véletlen. Egyáltalában, Csehovnál nincsenek véletlenek...

– *Csak a jellemek különbsége határozta meg a színészi ábrázolás módját, vagy nagyobb szerepet tulajdonít mindenkor az előadások körülményeinek és stílusának?*

– A négy Csehov-előadás közül hármat Horvai István rendezett .. .

– *Azt hiszem, most már nyugodtan beszélhetünk arról is, hogy a három Csehov-előadás fogadtatása egyáltalában nem volt egyöntetű, vita nélküli. Igaz, hogy az Ön alakítását többnyire még a rendezői koncepciót vitató kritikák is elfogadták, dicsérték, de azért többször, elég élesen megfogalmazódtak a fenntartások is. Még a dicséretben is előfordult polémia: amikor az előadás stílusának egészével szemben emelték ki például a* Három *nővérben Mása szerelmi jelenetét.*

– A polémia nem az én feladatom - hárítja el Ruttkai Éva. - Én minden előadásban, szerepben a csehovi igazságot kerestem. De abban is biztos vagyok, hogy a magam színészi élete és az előadás körülményei, törekvései mindenkor meghatározóak. Hadd hivatkozzam csak a legújabb élményemre, a *Cseresznyéskert* díszletére. Borovszkij színpadképe, azáltal, hogy túllépett a realizmuson, felmentett bennünket bizonyos naturális játéktörvények alól, és értelmezte is a drámát. Én amikor megláttam a kép nélküli kereteket a fán, azt éreztem, hogy meglódul a képzeletem. Szerettem volna magam is a szürrealista látvány részévé válni. Legszívesebben „lefolytam volna" a díszlet felső szintjéről az alsóra, mint a Dali-képek figurái. Azt éreztem, hogy ebben a szürrealista térben veszélyes lenne a realista játékstílust kanonizálni.

Elgondolkodtató igazság az, amit Ruttkai Éva megfogalmaz. Nagy kár, hogy az előadásban ebből a realitás kereteit tágító szándékból főként a pszichológiai és logikai képtelenségek maradtak meg. Biztos vagyok benne, hogy a rendező végiggondolta például, hogy miért a felső szobákba idézi meg az út vándorát, ám az indokolás, a megfejtés az előadásból kimaradt. A színpadi ötleteknek - akár kézenfekvőek, akár meghökkentőek - csak a nézőtéri hatás ad-hat igazolást.

– Nem könnyű ez... - gondolkozik el Ruttkai Éva. - Sokszor a próbákon egész sor megoldást, változatot kipróbálunk, amíg egy gesztusban, kellékben megállapodunk. Most, a kétsíkú színpadkép lehetőségéből kiindulva, kipróbáltuk például, hogyan zuhanhatna bele Lopahin az alattunk levő ürességbe. De végül is kiderült, hogy a mozgás gesztusa túlságosan erőltetett, elvonná a figyelmet a játékról és a gondolatról. Így az-után lemondtunk róla. De még amikor azt érezzük, hogy sikerült a legkedvezőbb változatot megtalálni, akkor is kiderülhet, hogy az elgondolás nem jut le a nézőtérre. Hadd mondjak egy példát ... Amikor megbeszéltük, hogy milyen individuális és társadalmi lázadást jelent *a Ványa bácsiban* Jelena számára a cigaretta, milyen érzéki örömet a rá-gyújtás, megtoldottuk ezt a játékot azzal, hogy Jelena a színpadon színes cigatettákat szív. Minden rágyújtás alkalmával másmilyet. És bár a dohányzás értelmét, jellegét felfedezte és megértet-te a kritika, a cigaretták számomra sokatmondó tarkaságát észre sem vették.

– *Amikor a* Három nővére *készült, és egy próba után Csehov modernségéről faggatták, azt felelte, hogy „nincs modernebb író Csehovnál, talán csak Shakespeare". Azt hangsúlyozta, hogy soha nem a századvég hangulatát érzi fontosnak, mindig az embert, a mai embert keresi. És Mását sem a múlt régióiból akarja megformálni, hiszen a szerelem, a magány, a szomorúság és a boldogság élménye egyidős az emberrel.. Kíváncsi lennék, hogy most, négy Csehov-szereppel a háta mögött, hogyan látja ugyanezt a kérdést?*

– Csehov modernségéről köteteket írtak össze, és én nem vagyok esztéta, hogy ehhez bármit hozzátegyek. Számomra voltaképpen ennek a modernségnek a dramaturgiai oldala jelent izgalmas színészi feladatot. Az a különös, és ha úgy tetszik, modern drámaszerkezet, amely-ben a dialógusokat szinte kivétel nélkül - dupla mandinerrel kell indítani ...

Azt hiszem, elég értetlenül nézek ahhoz, hogy Ruttkai Éva megmagyarázza.

– A biliárdból vett hasonlatot szó szerint értem. Ha megfigyeli, nyilvánvaló és bizonyítható, hogy a Csehov-hősök mondatainak többsége nem annak szól, akinek mondják. Egymás mellett állunk ketten a színpadon, én valakivel beszélek, de a gondolatom - ha jól exponáltam - egy oldalt vagy hátul álló *harmadik* szereplő tudatát találja el. Ranyevszkajánál ez egészen evidens: vala-hányszor Lopahin rászorítaná arra, hogy szembenézzen az igazsággal, hogy döntsön, mindig másfelé fordul. Szavakkal menekül a vallóság csapdájából. Amikor Ánya a darab végén azt kéri édesanyjától, hogy siessen vissza Párizsból, Ljubov Andrejevna nem mond sem igent, sem nemet. Azt feleli, *hogy* a pénz, amit magával visz, nem fog soká tartani. Ebben a virtuális feleletben mind a két lehetőséget érzékeltetni kell: hogy sietni fog, ha rákényszerül, de kint marad, ha lehetősége kínálkozik rá. Az anyai ígéreteket és az asszonyi várakozást ... Jól tudom, *hogy á* színpadi szerkezetnek ezt a modernnek tetsző bonyolultságát most sem sikerült minden részletében kifejeznünk. De mindenesetre, törekedtünk rá.

– *Ezek szerint Csehovot elsősorban* drámaszerkezetében *érzi modernnek? Általában és legtöbbször a lélekábrázolás korszerűségéről szoktunk beszélni.*

– Komikus lenne, ha ezzel vitába szállnék. De azért megvallom, én ennek nem tulajdonítok akkora jelentőséget. A lélekábrázolás gazdagsága izgat, de ezt én nem nevezem modernségnek. Hiszen a remekművek már évszázadokkal ez-előtt olyan nagyszerűen érthetetlenek voltak, hogy Beckett sem ér a nyomukba! Én ahányszor Shakespeare-t játszom, látom vagy olvasom, mindig az jut eszembe, hogy a csudába tudta már akkor mindezt az emberekről? És hogy jövök én ahhoz, hogy ehhez hozzátegyek valamit? Amikor olyan teljes, hogy minden kiegészítés csak ronthat! Csehov vagy Shakespeare szerintem nem azért tudtak olyan sokat az emberről, mert annyira okosak, műveltek, széles látókörűek voltak, vagy mert megelőzték a korukat, hanem mert zsenik. És a zsenialitás csodája, szerintem, nem korhoz kötött. Hiszen egy-egy görög szobor tökéletessége láttán csak azt érzi az ember, hogy a korok néha felejtenek.

– *Ezek szerint az előadások az „örök Csehovot" kel hogy tolmácsolják? Hiszen Ön azt is a ma emberének mutatja fel.*

– Ezt én sem vitatom. És azt sem, hogy a modernnek tartott színpadi meg-

Ruttkai **Éva a Három nővér Másájaként**

oldásokat a bennünk ma zajló érzelmi áthangolódás követeli meg. Amikor legelőször beszéltünk Horvai Istvánnal a *Három* nővérről, a volán mögött ülve, riadtan tiltakoztam Mása szerepe ellen. Azt mondtam, eljátszhatatlannak érzem a drámát, különösen a végét, a melodramatikus elvágyódást, a befelé folyó könnyeket és a passzív nosztalgiát. És akkor Horvai, ott a kocsiban, magyarázni kezdte a maga koncepcióját. A dráma végénél kezdte, a nővérekből ki-törő vad érzelemnyilvánítással, és azzal, hogy felzaklató, megrázó előadást tervez. Az érvelése, tervezgetése annyira fellelkesített, hogy Veszprém felé haladva - eltévedtem a ködben. És rögtön utána már én magam szőttem tovább az előadás álmát. Az jutott eszembe, milyen izgalmas előadás és erőpróba lenne, ha Psotával és Törőcsikkel hármasban játszhatnánk *a Három nővért!* Azóta is nagyon sajnálom, hogy ilyenfajta kereteket feszegető, rendhagyó szereposztásokra nálunk soha nincs mód. Mert én magam hűséges színész vagyok, és hiszek a csapatjátékban. De hiszek abban is, hogy az ilyen alkalmak a színésznek és a társulatnak is felfrissítően jót tennének, nem is szólva a közönségről.

– *Mi a legnehezebb egy Csehov-figura megformálásában?*

Ruttkai most gondolkodás nélkül, egy szóval válaszol:

– A belépés.

A válasznak nemcsak a fogalmazása, de a tartalma is meglep. Az ember azt hinné, hogy Ruttkait óriási színészi tapasztalata és rutinja már felmenti az ilyenfajta „technikai" problémák alól. Bejönni a színészjelöltek már a főiskolán megtanulnak.

- Csak éppen más dolog a bal kettőn bejönni, és más - belépni a drámába ! Meggyőződésem, hogy csak az tud igazán bejönni egy darabba, aki már „van". Akinek arca, keze, lába van, tehát élő ember, és aki a maga titkát képes a színpadra hozni. A belépés a szerepformálásnak nem a bevezető akkordja, hanem tulajdonképpen a szintézise. Ami-kor Nyina vagy Ranyevszkaja belép Csehov világába, már magával hozza a múltját, a titkait. A nézőnek éreznie kell - ha még nem is tudhatja pontosan ki az, aki most belépett a játékba. Mása csak ül a szobában, mereng, dúdol, fütyörész, és amikor megszólal, csak a dúdolt dallam szövegét mondja: „A tengerparton áll a tölgyfa - aranylánc csüng az ágain ..." De ezt a pár jelentéktelen taktust úgy kell eldúdolnia, hogy a néző megérezze, hogy Mása az, aki legalább még érez és él a nővérek között, és akinek az elvágyódása még dalban fogalmazódik meg. Ljubov Andrejevna belépését Csehov egy egész jele-nettel készíti elő. Még a kocsi sem zörög, de Lopahin és Dunja már engem várnak. Hazaérkezésem első mondata csak annyi: „A gyerekszoba!" De ebbe bele kell sűrítenem az emlékek iránti nosztalgiát, a kitörülhetetlen múltat, a viszontlátás örömét és fájdalmát, sőt az eltelt időt is. Mindazt, amit azután a következő mondatokban már szavakra fordítok. Ugyanilyen tömör a búcsúm is, hogy „Megyünk!" Ebbe is bele kell zár-ni Ranyevszkaja fájdalmát és megkönnyebbülését, sőt azt is, *hogy a* cseresznyéskert elvesztése után mégiscsak sikerül kilépnie a nagyvilágba, a bizonytalanságba.

- *Ha az első mondat már jellemrajz, akkor hol maradnak a csehovi titkok? Abban az interjúban, amit említettem, olyan szépen fogalmazta meg:*

„A Három nővér: vers, líra. Költemény. Minden Csehov-dráma az. Én, a színésznő pedig a költőt tartom a világ legnagyobb lényének. A költőt a színészben, a költőt a mérnökben, a költőt a gépészben. De persze leginkább a költőt a költőben. Mi volna velünk költők nélkül? A régi romokat se tudnánk költők nélkül megfejteni! Csehov - költő. A színpadon, ha látszólag egymástól függetlenül hangzanak el olykor a mondatok, még akkor is rímelnek egymás-

sal. Vers, amelynek sorai között titkok lappanganak. Én pedig hiszek a titokban. Meg akarom őket fejteni. Most Mása titkai izgatnak. Milyen? Mi rejtőzik benne, s mi ólálkodik körülötte?"

– Minden figurának más a titka. A legegyszerűbb talán Nyináé - a tehetség.

– *Kérdezek valami tapintatlant. A* Sirály *kirobbanó siker volt, a kritika csak szuperlatívuszokkal rajongta körül. Anélkül, hogy ezeket ismételni akarná. nekem is el kell mondanom, hogy az az-óta látott* Sirály-előadások *között is - beleértve Grossmann csodálatos rendezését a bécsi józsefvárosi színházban, ez volt az egyetlen, amelynek valóban Nyina volt a hőse. Nem olvastam róla olyan kritikát, amely ne Nyinát emelte volna ki az előadás legjobb alakításaként. Gyertyán Ervin a Népszavában arról írt, hogy „Nyinában kristálytisztán valósul meg mindaz az emberi szépség - a szó lelki és fizikai értelmében -, amelyet Csehov ebbe az alakba beleálmodott. Sirály ő valóban, aki átlőtt szár-nyakkal, vergődve is képes a merész ívű repülésre." Kárpáti Aurél Hegedűs Ti-bor rendezése legnagyobb érdemének látja, hogy végre „megszületett az igazi Sirály" és ki is fejti, hogy „Ruttkai Nyinája tele van a hívőhitető fiatalság hamvas bájával, könnyed csapongásával, s merész elszántságával. Ahogy az utolsó felvonásban váratlanul „beröppen" Kosztya szobájába, úgy omlik el kimerülten a pamlagon, mint egy szárnyaszegett viharmadár. S ahogy művészi hit-vallásának „nagy áriájával" búcsúzik első szerelmétől - felejthetetlen. És most mégis, a babérok szemléje után megkérdezem: számlálatlan sok remekművel, szereppel, sikerrel és négy Csehov-hős-nővel a háta mögött, másként játszaná-e Nyinát, mint akkor?*

– Erre a kérdésre, ha akarnék se tudnék felelni! Nyinát akkor kellett eljátszanom, és úgy! A szerepformálás részletei ritkán maradnak meg bennem olyan intenzitással, mint *a* Sirálynak *az* a visszatérő mozzanata, amelyben Kosztya drámájának szövegét mondom. Először, amikor eljátszom és megvallom a szerzőnek, hogy nem szeretem darabjának furcsa, fellengzős szövegét, hogy nincsenek benne élő emberek - ám a hitemmel mégis átforrósítom a szavakat. Hiszen én akkor, a szavak szárnyán is tudok még repülni ... Az-után a dráma végén, amikor sebzetten, szomorúan, de mégis, a bennem élő érzelmi folytonosság kifejezésére idézem a régi sorokat, a nézőnek éreznie kell, hogy „a világ egyetemes lelkének" vállalása most már az én igazolásom. A szerelmemet, a szenvedéseimet és a szabadságomat igazolom vele. A fizikai átalakulás, amit annak idején dicsért a kritika, több tényezőből tevődött össze. A legelső, lenge fehér ruha alatt korabeli fűzőt viseltem, és ettől kicsit meg-telt az alakom. Azután az utolsó ruhát, a szürkét, kicsit bővebbre hagytuk. Fűző nélkül, a laza ruhában, úgy tűnt, mintha valóban lefogytam volna. De persze azért elsősorban belülről kellett megváltoznom, hogy elhiggyék nekem, hogy megjártam az életet, hogy szerettem, játszottam, elbuktam, de azért még emlék-szem a régi álmokra. És elhiggyék, hogy semmit sem bántam meg. Az újra felidézett fellengzős szavak másodszor már a hozzájuk tapadt érzelmek, emlékek által emelnek fel. Nyina legfőbb győzelme az életben, hogy nem kell megtagadnia önmagát. Ezt később soha, egyetlen Csehov-nőalak sem mondhatja el magáról.

Ruttkai Éva mint **Ranyevszkaja a Cseresznyéskertben (Ikládv László felvételei)**

- *Legkevésbé természetesen Ranyevszkaja. De már a* Ványa bácsi *Jelenájáról is elmondotta Horvai István, még a premier előtt, hogy a „végzet asszonya" konvenciókat kerülve, egy tetőtől talpig izgalmas és vonzó Jelenát tervez, aki közben alapvetően gyáva. Még Asztrov doktornál is gyávább. Hogy Jelenából lehetett volna több, mint ami lett, de végül is - csak úriasszony .. . Igaz, Ranyevszkaja még erről a korabeli*

társadalom által megkövetelt és elfogadott piedesztálról is lelépett ...

– Ranyevszkajának a párizsi titkai kisszerűek és földrehúzóak. De azért még benne is épen maradtak a széthullott lélek cserepei. Olvasás közben keresni kezdtem, hogy mire vonatkoznak a Ranyevszkaja monológját kísérő, Lopahin magatartására utaló szerzői instrukciók. Miért hangsúlyozza Csehov, hogy Lopahin „figyel"? Azután megér-tettem, hogy ez a fizikai feszültség a következő mozzanatot készíti elő, hogy Ranyevszkaja hall valamiféle zenét, amire Lopahin, a maga földhözragadtságában hiába figyel. Ljubov Andrejevna szívében azért még szól valamiféle elhaló, halk muzsika, amit körülötte nem hallanak. Csehov hősnőinek enervált akarattalanságát szerintem csak úgy szabad eljátszani, hogy közben megvilágítja az ember az érzelmek maradványait és az akarat romjait is. Hiszem, hogy amikor Jelena elmegy, hogy elbúcsúzzon Asztrovtól, a búcsú formális gesztusa mögött ott lappang az asszony kimondatlan vágya a legyőzetésre. A találkozás csehovi titka éppen ez a kettősség: Jelena, aki búcsúzni, szakítani készül, önmagának sem vallja be, hogy a lelke mélyén saját kudarcáról álmodik, arról, hogy Asztrov megérti gesztusának mögöttes tartalmát, és maga mellett tartja őt.

– *Nem mond ellent ez a megfogalmazatlan vágy Jelena alapvető gyávaságának? Hiszen játékában éppen az volt az izgalmas, hogy kifejezésre juttatta Jelena életcsődjét, elbátortalanodását is.*

– Azt hiszem, éppen ez a kettősség jellemzi a csehovi asszonyokat.

– *Lehet, hogy ezek az ambivalens lélektani gesztusok teszik Csehov figuráit olyan bonyolulttá és modernné. Legalábbis ezt szoktuk mondani, írni.*

– És itt a legnehezebb nekünk, színészeknek mértéket tartani. Műhelytitok, de elmondom, a *Cseresznyéskert* főpróbáján azt éreztem, hogy egy árnyalattal nyíltabban kell játszanom. Úgy gondoltam, ha erőteljesebben fogalmazom meg a gesztusokat, jobban fog érvényesülni, hatni a komédia. A premieren azután megpróbáltam, és kiderült, hogy tévedtem.

– *Nem lehet az, hogy a figura kielégítetlen szexualitásának túlhangsúlyozása volt az, ami egy kicsit elvitt a csehovi stílustól?*

– Ezt kétlem. Ellenkezőleg, azt érzem, hogy a nálunk uralkodó prüdéria még Csehovnál is félreértés. Mert hogyan szégyellhetném színész létemre a testemet, ha a lelkemet pőrére merem vetkőztetni? Ranyevszkaja testében még őriz valamit az egykori varázsból. Legalábbis - a vágyat. Talán ezért is marcangolja őt annyira a fájdalom, amikor azt érzi, hogy már semmit nem tud meg-tartani. Sem a fiát, sem a családját, sem a szerelmesét, és már az otthonát sem ... A vágy, ami Ljubov Andrejevnában él, tulajdonképpen nem annyira szerelem, mint inkább a felhalmozott feszültség levezetésének igénye. Az a gesztus, amellyel mindenkit megcsókol, aki megfordul körülötte, ugyancsak nem a szeretet, hanem a fűtöttség jele. Nem a szexus kisebb-nagyobb megnyilvánulásain változtattam a bemutató után, nem is a jellemábrázolás intenzitásán, inkább csak a hangerőn. Talán úgy fogalmaz-hatnám, hogy a hangból, a gesztusokból is „levettem" egy árnyalatnyit. Ezért most csak a második, harmadik előadás után éreztem azt, hogy sikerült megtalálnom a szerep egyensúlyát. A kritika - a munka menetéből következően - ritkán mérlegeli azt a tapasztalatot, amely a színész játékában akkor érvényesül, amikor már az előadás *összeérik* a közönséggel. Csak mi, színészek érezzük igazán ennek a fontosságát. És a nézők, akik az ötödik vagy a huszonötödik és nyolcvanhetedik előadásra váltanak jegyet.

A presszóban megkérik, hogy írja alá a díszesen bekötött vendégkönyvet, poharat hoznak az asztalon árválkodó hóvirágcsokornak. Próbáról jött, fáradt, és még én is belekényszerítettem őt élete négy legszebb szerepének marokba szorított átélésébe.

– Tudja, mit sajnálok? - ábrándozik el a Csehov-hősnők messzenéző tekintetével. - Egyrészt, hogy nincs több igazi Csehov-dráma már, amit műsorra tűzhetnénk, amit eljátszhatok. Hogy nem várnak már rám újabb csehovi titkok.

– *És másrészt?*

– Hogy ritkán születik meg a magyar színházban az a csapatjáték, ami az új művek létrehozásához és a remekművek méltó újjáteremtéséhez kellene.

Ez a téma azonban már messzire vezet. Maradjunk Csehovnál. Hiszen Ruttkai pályaképének most csak a csehovi fejezete zárult le. A következőkhöz még most gyűjti a színészi tapasztalatot.

RÓNA KATALIN

Metaforák színpada

Beszélgetés David Borovszkij díszlettervezővel

A Vígszínház vendégtervezőjeként mutatkozott be Magyarországon David Borovszkij, a moszkvai Taganka Színház díszlettervezője. Művészi kiindulópontja a színházi metaforák színpada. A valóságmagot telíti jelképekkel, és viszi át motívumokba, hangulatokba. szellemi tartalmakba. Egyszerre képes megteremteni a játékteret, az atmoszférát és az írói gondolat közvetlen világát.

– *Az utóbbi három évben a Tagankán dolgozott. Mi az, ami Ljubimov színházához köti?*

– A Tagankát négy név fémjelzi. Ez az a négy név, amelynek gondolati rendszeréből, színházlátásából és szín-házi örökségéből igyekszik Ljubimov egy új, a mához szóló színházat kovácsolni, olyan színházat, amely hozzám is a legközelebb áll. Ljubimov megpróbálja - és ezt legjobb produkcióiban el is éri - összesíteni Sztanyiszlavszkij, Vahtangov, Mejerhold és Brecht művészi hagyatékát. Ennek a szintézise ad-hatja azt az új iskolát, azt a többletet, ami a Tagankát megkülönbözteti a többi színháztól. Brechté a politikum, a társadalmi megalapozottság és a forma, Vahtangové a szabad színészi improvizáció, a könnyed, játékos csillogás, Mejerholdé a szigorú, fegyelmezett, pontos színház. Mindez pedig összekapcsolódik és megerősödik a kifejezés átélésében Sztanyiszlavszkijnál.

– *Melyek voltak legfontosabb díszlettervei?*

– A Taganka produkcióinak többsége hagyományos dráma és írókról, költőkről, nagy egyéniségekről szóló összeállítás. Terveztem díszletet a *Hamlethez, a Csendesek a hajnalokhoz,* egy Puskinról szóló előadáshoz, és dolgoztam Jevtusenko *A szabadságszobor bőre alatt* című alkotásának színpadterén.

– *A díszlet a megálmodott világ. A díszlettervező feladata az adott mű szellemét, a „kísért" alkotás érzelem- és gondolatvilágát kifejezni. Mi az, amit munkájában legfontosabbnak tart? Mi kell az Ön és a színház számára „teljes értékű", „megoldott" díszlet létrehozásához?*

– Ami mindig biztos és jellemző: a díszletnek elválaszthatatlanul együtt kell élnie a darabbal. Miközben rajzolom a díszletet, az írói gondolatot keresem. Hiszen minden darab, túl a leírt szavakon, mondatokon, írója világát, belső küzdelmét, vágyait tükrözi. Ezt a világot, a szavakban sokszor ki nem fejezett világot szeretném a néző elé vinni, gyakran egy a műből következő szimbólum segítségével. A díszletek mindig funkcionális részei, elemei az előadásnak. Végszóra változnak, nyernek új szerepet.

– *Mi a szerepe ebben a láncsorban a rendezőnek?*

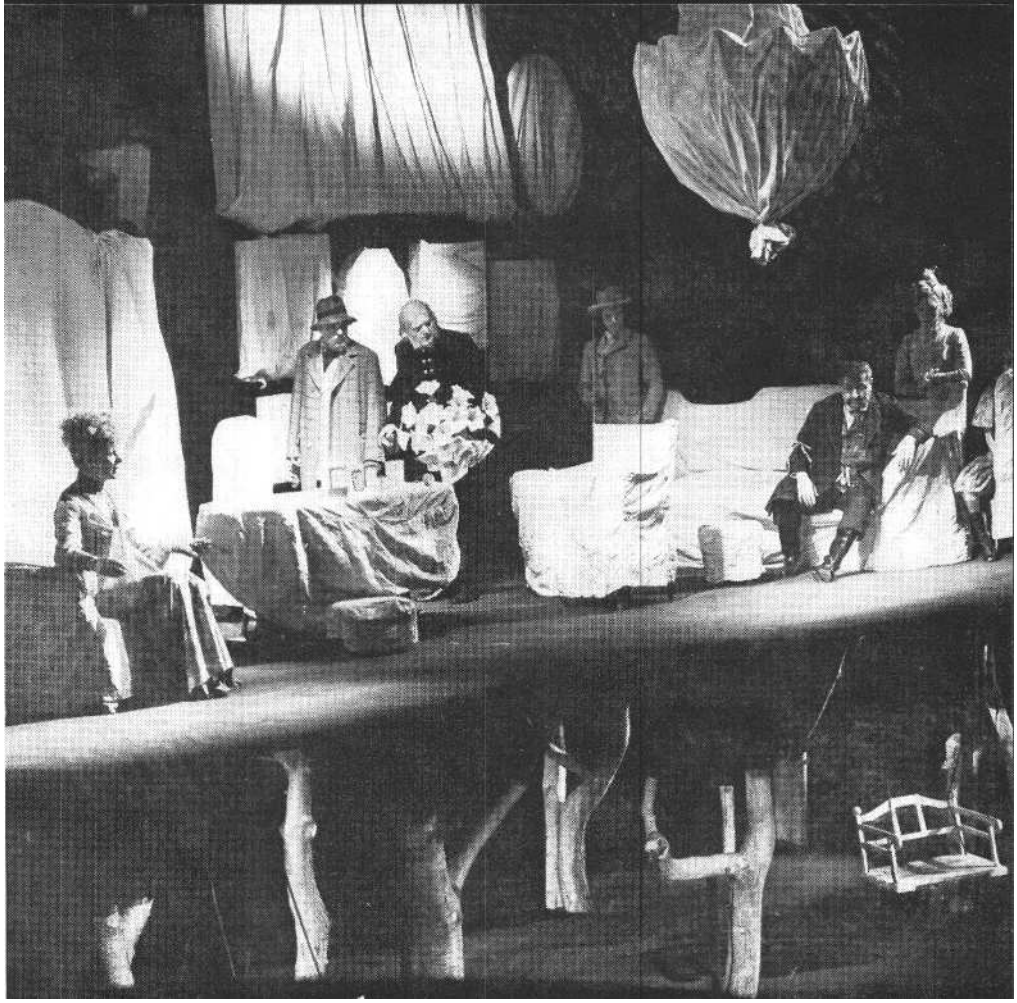
– A díszlet csak akkor lehet kifejező, csak akkor szolgálhatja jól az elő-adást, ha pontosan egyezik a rendezői koncepcióval. Csak akkor vállalok el díszlettervezői feladatot, ha a rendezővel a drámáról vallott nézeteink azonosak, ha véleményünk megegyezik. Természetesen mindig figyelembe kell venni a színház hagyományait, szokásait, érzéseit és technikai felkészültségét, de közös eszmék, közös szellemi törekvések nélkül nem születhet tiszta előadás.

– *Ezúttal másodszor tervez vendég-ként a Vígszínházban, és ezúttal is Csehovval foglalkozik. Korábbi munkái során is találkozott már Csehov drámáival?*

– *A Három nővér* budapesti előadása volt első közvetlen találkozásom Csehov-drámával, bár néhány évvel ezelőtt már terveztem színpadképet egy Csehovról szóló - levelezéseiből, kéziratai-ból összeállított darabhoz. Öröm és megtiszteltetés volt a Vígszínház megbízása. Ugyanakkor pályám egyik legnehezebb feladata. Csehov a legnagyobbak közül való, és éppen pontosan felépített dramaturgiája nehezíti a díszlettervező feladatát. Furcsa módon ezeknek a nagyszerűen megkomponált, zárt, még-is szerteágazó, gazdagon árnyalt festőiségű világoknak a térbeli ábrázolása, a cselekmény folyamatának, statikusan lehatárolt keretének kialakítása teremti mindig a legizgalmasabb helyzeteket.

– *Bizonyára olvasta a* Három nővér *kritikáit, vagy legalábbis hallott a körülötte folyó vitáról.*

– Örültem a vitának. Számomra a legszörnyűbb az egy-két szavas elismerő „kritika", amely valójában nem mond semmit. Sokszor úgy érzem, hogy a kritikusnak - és a közönségnek is --teljesen mindegy, mi az, ami szcenikailag keretezi a darabot. Ha viszont vita alakult ki, ez csak azt jelentheti, hogy volt valamiféle gondolat a díszletemben.



Csenevész cseresznyefák tartják a „gyerekszobát'. (David Borovszkij díszlete a Cseresznyéskerthez, Vígszínház) (Iklády László felvétele)

– *A vélemények ritka erővel csaptak össze, és a legnagyobb gondot a „hulló levelek" okozták. Az egymástól eltérő kritikák abban megegyeztek, hogy ellene vagy mellette, de egyik sem feledkezett meg a be nem teljesedő álmokat oly kifejezően és egyénien érzékeltető falevelekről.*

– Talán egy példa illusztrálhatja, mit éreztem *a Három nővér* színpadának kialakításánál: mindannyian találkoztunk már olyan pillanattal, amikor fanatikus erőt, hitet éreztünk valamiben. Közben tudjuk ugyanannak a teljes tagadását, értelmetlenségét. A Csehov-drámákban ezt érzem. Olga az egyik pillanatban azt mondja: elutazunk Moszkvába, és minden jó lesz. És Csebutikin a rá felelő mondatban, mégis egészen másról beszélve, így szól: nem lesz belőle semmi. A mondatok egymásra felelnek, egymásba csengenek egy belső kontraszt megfelelőjeként. Lényegében számomra ezt jelentették a hulló fa-levelek is. Négy évszak. A tavasz - virágzásának teljes fényében, reménységében, de már sejtetve az őszt. Az örömteli pillanatokban már benne van-nak a megvalósult álmok. A levelek időmérők. Minden egyes lehulló falevél úgy fojtja meg, temeti el az álmokat, ahogyan elborítja a színpadot.

És a *Cseresznyéskert?* Erről a be-mutató előtt, de még közvetlenül utána sem szívesen beszél a tervező. Szóljunk néhány szót helyette.

A színpadkép szinte az első pillanatokban megérezteti - hasonlóképpen a *Három nővérhez* - azt a szimbólum-rendszert, amelyre a dráma épül. Itt nincsenek természeti szépséget hirdető, dús lombú, virágzó cseresznyefák. A fehér fatörzsek szinte oszlopszerűen emelik magasba á játék zárt színterét - a fehér védőhuzattal takart szobát. Megszűnik itt a ‚külső és belső" jelenetek elválasztása, csak a fejüket meghajtani kénytelen színészek mozgása mutatja, hogy talán dús lombú fák között jár-nak-élnek-báloznak. A cseresznyefák tartják ezt a fehérrel borított, pusztuló világot. S ez á fákon nyugvó kettős játéktér, még mielőtt az első szavak elhangzanának á színpadon, megindítja az asszociációs képeket. Azt a láncolatot, amely valószínűleg ismét komoly vitákat kiváltva kíséri majd végig az elő-adást.

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Egy stílustöredék igazsága

Jegyzet Vajda Lászlóról

Hét éve került ki a főiskoláról. Az-óta Szolnokon, Miskolcon, Kaposvárott játszott; még főiskolásként fellépett a Madách Színházban, s az utóbbi időben több jelentős tévészerepet kapott. Pályája elején nem tartozott az ügyeletes zsenik, az úgynevezett őstehetségek közé. Tudatos, önnevelő színész, aki fokozott mértékben igényli az erős rendezői egyéniséget. S akkor jut az igazi magaslatokra, amikor valóban sikerül egy hullámhosszra jutnia a rendezővel és színpadi partnereivel.

Ariano Suassuna brazil népi játéka, A *kutya testamentuma* bőségesen él a commedia dell'arte örökségével; két kópé főhőse pedig, Joao Grilo és Chico mint-ha egyenesen a commedia dell'arte Arlecchinóinak, Zannijainak lenne közeli rokona. Ők bonyolítják a korrupt, pénzéhes egyházi tisztviselőket leleplező komédia szálait, némi furfangossággal rászedve a püspököt is, hogy a kutya tetemes összeget kitevő örökségére szomjazva egyházi temetésben részesítse az állatot, kibe isten tudvalevően nem lehelt halhatatlan lelket; s ekképp ki-ki közvetve vagy közvetlenül súlyosan vétkezik isten és az egyházi hivatal ellen. Suassuna, noha tollát antiklerikális szenvedély vezérli, mégsem egyházellenes pamfletet írt; *A kutya testamentuma* több ennél. A brazil író színpadán, akárcsak a középkori misztériumokban, a mennybéli irgalmas Szűz Mária és az ördög vetélkedik az emberek lelkéért, a bűnösökért, akik „félelemből tették mindazt, amit tettek", akik valamennyien kiszolgáltatottak, elesettek: az embertelen társadalmi körülmények közt emberségre vágynak. Ezért is eszközöl-heti ki számukra Szűz Mária az irgalmat: ez a mentség bűnös furfangjukra, elvetemült kópéságukra.

A darab a népi vallásos képzeletvilágból meríti költészetét; ám épp e naivitások az olcsó komédiázás, az egysikú antiklerikális csúfolódás csábítását is magukban rejtik, ami látszólag paradox módon könnyen elhomályosíthatná a játék társadalomkritikai élét. *A kutya testamentuma* kaposvári előadásának mindkét kópéja - Koltai Róbert és Vajda László - jól érezte ezt a veszélyt. Es jól érezte a rendező Zsámbéki Gábor is: az, hogy a commedia dell'arte, a középkori misztériumok és a cirkuszi játékok elemeit sajátosan elegyítő komédia igazi poézise a színpadon megszülessék, stílusárnyalatokon múlott; s egy hamis gesztus, egy rossz hangsúly összetörhette volna a varázslatot. Vajda László különleges érzékkel, úgy érezzük, valamiféle belső hallás iránytűje szerint komédiázta, játszotta, élte Chico gyermeteg szkepticizmusát és naiv hitét.

A kutya testamentuma igazi Arlecchinója Joao Grilo: ő a tréfás, jókedvű bajkeverő, a komédia bonyodalmait furfangosan kezében tartó kópé; Chico voltaképp az ő bohócénje: Vajda csillogó szemű rajongással figyelte és parodizálta is társát. De míg az vakmerően szőtte ravasz terveit, ő kételkedett, félt, esetlen s ostoba volt, mint az Arlecchino-szerű joao Grilo Zanni-őse, a bolondos, ügyetlen tökfilkó, aki valamiképpen, legalábbis egy-egy pillanatban, egy-egy élethelyzetben bölcsebb is elmés, tréfálkozó partnerénél. Szándékosan hivatkozom a commedia dell'arte e figuráira, hisz nem csupán *A kutya testamentuma* kaposvári előadásán éreztem: Vajda László igazi commedia dell'arte-színész. Hamisítatlan kópé. Bűbájos bohóc, akinek pillantásában varázserő van. Aki önfeledt kacagást fakaszt a nézőtéren. Ha akarnánk, se tudnánk kivonni magunkat hatása alól: felszabadulunk és könnyűnek érezzük magunkat. Mintha csak képzeletünk teremtette volna a színpadra.

Sorolhatnám szerepeit, melyekben szintén ott van egy-egy villanás, egy-egy szín Chicójából. A szentendrei *Víz-kereszt* Böffen Tóbiása amolyan hangoskodó, részeges boroshordó volt, ám tündéri rajongója minden bolondságnak, hancúrozó gyermek, akiben váratlanul ijesztő szenvedélyek gyúlnak, ösztönei elszabadulnak, de fenyegető, robusztus voltában is van valami légies. Vagy említhetném egyik utóbbi, televíziós szerepét: Szegedi Lőrinc töredékben fennmaradt Theophaniájában Ádám „töredékes" alakját költötte meg: gyermekférfiúként, istennek tetsző alázattal, naiv ügybuzgalma mélyén parázsló emberséggel, olyasféle hittel, ami azt is elárulja, többet tud ő az életről, a világról, mint Ádám, a buzgó, hívő lélek.

Ez a „többet tud" mindannyiszor visszatér, ha színpadi varázslatának „kulisszatitkait" keressük. Jó néhány éve Szolnokon *a Tóték* postását játszotta, ezt a mozaikokra töredező életet, a világ mind szorongatóbb, mind fájóbb megzavarodottságát, feje fölé hatalmasodását, érthetetlenné torzulását. És mégis: ahogy e mozaikokból a postás egyéniségét kibontotta, ahogy elénk állította a dolgokat naiv tisztasággal szemlélő és az élet labirintusában tehetetlenül kallódó embert, már akkor megérezhettük, Vajda László valóban kívülről, filozofikus bölcsességgel is nézi azt, amivel belülről oly odaadással, oly teljességgel azonosul.

Legjobb szerepeiben, legelementárisabb színpadi perceiben úgy tűnik, minden szava, gesztusa *most születik,* valahogy úgy, ahogy a commedia dell'arte legigazibb alakjai rögtönöztek. De ez tudatos, gondosan előkészített varázslat. Ne áltassuk magunkat: az egykori Arlecchinóknak is megvolt a maguk „ördögkonyhája", ha a szerepük nem is volt előre versbe szedve. Vajda László ezt az „ördögkonyhát" is örökölte tőlük; ha nagy szavakat akarnánk használni, azt is mondhatnánk: olyan színész, akinek megvan a maga filozófiája, minden szerepéhez. Csakhogy *jó színész,* aki nem a szerep kapcsán szőtt filozófiájáról akar prédikálni, hanem az életről be-szél. Játszik.

Akár be is skatulyázhatnánk. Íme, ritka tünemény: ez ízig-vérig mai komédiás, egy poétikus bohóc. Az a bizonyos „többet tud" mégis elgondolkoztat. Mert van másik arca is.

2.

A miskolci színház stúdiójában három esztendővel ezelőtt eljátszották Aldo Nicolai *Éljen az ifjú pár!* című egyfelvonásosát, ezt a habkönnyű abszurdot, melyet inkább abszurd helyzetekkel élő bohózatnak vagy kabarétréfának is nevezhetnénk. Az estből ma már jószerivel csak Vajda László ragyogóan könnyed, ironikus, mindvégig kidolgozott játékára emlékszem. Valóban: olyan fölénnyel komédiázott, mint aki megsemmisítő dolgokat tud az alakított figuráról, s csöppnyi méreggel, bravúros gúnnyal mindjárt idézőjelbe is tette a komédiázást. Az, amit ő játszott, „abszurdabb" volt magánál a két „felső tízezerhez" tartozó fiatal nászéjszakáját szatirizáló-leleplező játéknál: sarkítottan mutatta meg a figura ellentmon-

Vajda László mint Böffen Tóbiás a szentendrei Vízkeresztben (Partnerei: Szacsvay László és Lázár Kati) (MTI Fotó - Keleti Éva felv.)

dásait, s így ítélete is mélyebb lett, mint az íróé.

És még valami: itt fedezhettük fel Vajda különös vonzalmát az abszurdhoz. Azt is mondhatnánk: az akasztófa-humorhoz és a fekete humorhoz, mint ahogy Martin Esslin is ezekből vezeti le az abszurd színház hatástechnikáját. Említhetnénk másik példát: Szép Ernő Patikájának Pap Ferkéjét. Mintha nem is lenne másról szó, csak arról: Vajda mintegy fél hanggal „feljebb" intonálja a szerepet a „normálisnál", mintegy „lélekben" fél perccel előrébb van, ami-kor belép a színre. S kiejtett szavaiban máris felerősödnek a groteszk színek. Csupán a színészi ösztön teremti e groteszk-humoros látásmódot? Nem tudom, mennyi ebben az ösztönös, mennyi a tudatos. Úgy érzem, az emberi állapot tébolyultságával szembesíti magát, annak minden komorságával és kétségbe-esésével. Nevén nevezi, színpadra viszi a leghomályosabb félelmeinket, szorongásainkat is. Hogy megszabadítson tőlük.

Egy-egy szava külön életre kel ilyen-kor. Ahogy *a Patikában* megpillantotta Borgida úr „bőrkabátját", ahogy *kiejtette* ezt a szót, minden további „kommentár", színészi továbbmagyarázás nélkül valóságos lélekmélyi kalandra invitált; a laposladányi kocsma egyszerre mintha irreálissá vált volna, furcsa, lényeget leplező látszattá, s a realitás már az ott ülők, e sárfészekbeli kaszinózók szorongása, fuldoklása, feljajduló-fel-hörgő élniakarása volt

Ezért emlékszünk majd sokáig az Egy *csepp méz* Peterjére is. Ő az a pénzes ügynök, aki feleségül akarja venni He-lent, az „öregedő" külvárosi szajhát, s a fél városon át „üldözi", míg újonnan kivett zuglakásában megleli a nőt, Jóval, tizennyolc esztendős lányával együtt. Letompított, rekedtes nevetéssel jelenik meg a színpad mélyén, de diadalmasan. Előle nem lehet meglépni. Hideglelős diadal ez, amivel feltűnik, meg-áll. Elég egy pillantása, hogy kirajzolódjon előttünk a „háromszög": Peter mind ez ideig nem tudott arról, hogy Helennek lánya is van. És még: megérzünk valamit Delaney társadalom peremére szorult figuráinak „tudatalattijából", azokból a szenvedélyekből, vonzásokból-taszításokból, melyek akár a hullámok, önkényesen dobálják e társadalmi körülményeknek és saját ösztöneiknek kiszolgáltatott félegzisztenciákat. Pedig voltaképpen még semmi sem történt, Peter még egyetlen szót sem ejtett ki, csak belépett, csak fojtott ne-vetését hallottuk, csak megálltak a mozdulatok a levegőben, egy pillanatra el-akadt minden, most várni kell, mert ez a jelenlét azt parancsolja; várni, egy-két másodpercet csupán, de ez a pillanat egyszerre az irrealitás szférájába emeli a játékot. Abba az irrealitásba, mely a lelkek mélyén szunnyad; hisz a hétköznapi szavak, gesztusok, beidegződések, melyeket Delaney figurái használnak, teljesen közhelyesek, semmit sem jelentenének, ha nem vibrálna mögöttük-közöttük valami kimondhatatlan, valami, ami a hétköznapi sztereotipiákkal megközelíthetetlen, nem mérhető.

Itt most különösen a színészi kapcsolatteremtésen múlik minden. Amíg He-len kimegy a színről, hogy új kalapiát feltűzze, néhány mondatra kettesben marad Peter és Jo. Vajda László és Monori Lili. Talán nem is kellene e pár perc alatt különösebb dolgoknak történnie: szerepük szerint látszólag nincs is másról szó, mint hogy mindketten azt „puhatolják", milyen is a másik, s kölcsönösen ellenségnek érzik egymást. Jo Peterről, Peter Jóról érzi : ő az az idegen, aki erőszakkal szétdúlja a maga kis maradék nyugalmát. És két külön világ. Jo a tinédzserek őszinteségkultuszával lázad épp a Peter-félék, a hazugság és a pénz útvesztőiben evickélők ellen, s egyúttal fél is tőlük. Peter nem kevésbé fél Jótól, ezért veti meg. Mindez akár kis epizód lehetne az előadásban. Monori Lili rögtön megérzi, felfogja Vajda intonációját, s kölcsönösen olyan impulzusokat adnak egymásnak, hogy úgy tűnik - néhány pillanattöredék is elegendő ehhez -, a dráma alig kibontható, azt is mondhatnánk, írói sejtésekben, „ráérzésekben" tetten érhető régióiba jutnak. S annak a pár percnek, amíg Jo elkunyerálja Peter női fényképgyűjteményét, néhány csípős megjegyzést váltanak, különleges élete, mintegy más minősége lesz az elő-adásban. Azon a hullámhosszon, amin most érintkeznek, a félelem, a szorongás, a kiszolgáltatottság is „fogható", sőt elsősorban ez „fogható"; a szavak mintha csak arra valók lennének, hogy *mást* jelentsenek, mint amit hétköznapi értelmük szerint jelentenek. Ismét az emberi állapot tébolyultsága: Vajda és Monori ebben a pár percben abszurdot játszanak.

Úgy tetszik, igazuk van.

Shelagh Delaney az angol „dühösök" mozgalmának rendhagyó alakja. *Az Egy csepp méz,* melyet tizenhét esztendősen írt, világhírt szerzett neki; később nem

is hallottunk róla. A manchesteri autóbuszsofőr lánya állítólag élete első színházi élménye hatására fogott tollat, hogy maga is darabot írjon, s az *Egy csepp méz* igazi „első darab": minden dramaturgiai hibája, tétovasága ellenére is az írói önvallomások hitelével és totalitásával szól, tele van élettel. S ezért volt érdemes a kaposvári Csiky Gergely Színháznak másfél évtizeddel a darab megszületése után is elővenni *az Egy csepp mézet;* még akkor is, ha mára megkopott az egykori szenzáció, s az a friss naturalizmus, ami az angol „dühösök" megjelenését általában jellemezte, már a tegnapé. Vajda László és Monori Lili most Kaposvárott felfedezték, hogy *az Egy csepp mézet* az élteti, az teszi maivá, ami az abszurdokkal rokonítja, az, hogy e „neonaturalista" játéknak van egy (alig megírt, alig jelzett) szintje, ami nagyon is más, mint a naturalizmus, éppen nem az: azt az abszurd „életérzést" szólaltatják meg, mely máig érvényeset közöl a korról, a társadalmi miliőről és benne az emberről.

Az *Egy csepp méz* kaposvári előadásában végül is kevés olyan pillanat van még, ami ezt a hangvételt folytatná, kibontaná; bár igaz, hogy Babarczy László igényes és szép rendezésében felfedezhető ez a szándék. Jo és Peter első fel-vonásbeli kettőse mégis *stílustöredék* marad: mindenesetre jelzés arról, hogy a színészi stílusérzék „csodákra" képes.

Vagy éppen nem csodáról van szó, hanem a színész *tudatosságáról. Az Egy csepp méz* előadásának e stílustöredéke ezért „kulcsot" is ad Vajda László titkához. Másfajta kulcsot, mint *A kutya testamentuma. A* commedia dell'arte világából kilépő kópé és az abszurd szín-ház hatástechnikáját jól ismerő intellektuális színész ugyanaz. Az intuíció és a filozofikus tudatosság nála együtt és egyszerre jelenti a stílusérzéket.

Egy sor nagyszerű alakítását nem említettük, melyekből végül hasonló konklúziót vonhatnánk le. Kétszer is eljátszotta *az Éjjeli menedékhely* Szatyinját, két éve Kaposvárott, az idén Szolnokon: a keserű öröm, a büszke nyomorúság parázslott benne. *A Farkasok* Verrat-ja is, úgy érzem, egysíkúbb, papírszerűbb Romain Rolland-nál: Vajda az egykori mészáros forradalmi karrierjében meg-rázó és ijesztő szenvedélyeket fedez fel. És *az Ahogy tetszik* száműzött hercegében a kedélyes iróniát.

Ha azt mondjuk róla, *korszerű színész,* ***ez*** is közhely. Pedig így igaz.

BERKES ERZSÉBET

Bodrogi, avagy a beszédes némajáték

„Vétek!" - kiáltott föl minden újabb Bodrogi-sikernél a kritika. Vétek a tehetség ellen, vétek a közönség ellen, vétek minden ellen, ami művészet lehet, hogy Bodrogi habkönnyű vígjátékok hőseit alakítva elfecsérli magát, habkönnyű vígjátékok elfogadására készteti a közönséget, és művészetté emel egy lefokozott műfajt. Játsszon inkább drámát, fajsúlyos irodalmi művek hőseit, hiszen azt is bravúrosan tudja! És emlékeztettek az *Üvegfigurák* főszerepére, *a Julius Caesar* Antoniusának szinkronizálására, de Bodrogi nem hagyta eltéríteni magát. Mókázott, táncolt, énekelt - könnyű kis bohóságokba belopta a tartalmas emberábrázolást, komolykodó léggömböket pukkasztott ki egyetlen fintorával, következetesen komolytalankodott.

Amit mint szövegkönyvet, szereplehetőséget a kezébe kap, az gyakran nem több a semminél. Több-kevesebb alapossággal és általában az elégnél kevesebb mélységgel megírt figurákat teremt színpadra. Ami bennük - általános ismereteink szerint - „valami" lehetne, az kész sémákra jár, bevált patentokra hagyatkozik, kipróbált recepteket igényel. Bodrogi azonban úgy tesz, mintha az évek óta álmodott nagy Shakespeare-szerep került volna a kezébe. A laza kis szövegeket filozófiával tölti fel, a villanásnyi arc mögé sorsot rajzol, a helyzetek alig kigondolt komikumában társadalombírálatot mutat meg. Átvirrasztott éjszakákon találja ki ezeket a megoldásokat, vagy két lépcsőforduló közt menet közben? Ez Bodrogi műhelyének a titka. Számunkra az eredmény a fontos: a könnyedség, a spontaneitás, a Bodrogi színpadi jelenlétéből áradó jó közérzet.

A színész jellemteremtő képességének fényes bizonyítéka két utóbbi alakítása: Peteré *a Ma éjjel megnősülök* című Brjaginszkij -Rjazanov-komédiában és Bicska Maxié *a Polly Amerikában* című zenés játékban. (Adjuk meg itt is a „császárnak, ami a császáré" ; írták : John Gay-Peter Hacks-Andre Asriel, átírta: Ungvári Tamás, a verseket írta: G. Dénes György.) Az első darab alapötletét már többen megírták, az utóbbit - mint látható - sokan írták, de a hazai tapasztalat szerint megírni még nem sikerült. A színész számára tehát az volt a feladat, hogy eredetivé tegye Peter figuráját, illetve kitalálja Bicska Maxiét.

A szovjet szerzőpáros komédiájának alapötlete az, hogy könnyű eltévedni az azonos külsejű, beosztású és berendezésű típusházak típuslakásaiban. Így esik meg, hogy hősünk, aki véletlenül összefut Szilveszter napján barátaival, és alaposan a pohár fenekére néz, borgőzös álmából moszkvai lakása helyett egy leningrádiban ébred fel. A két lakás hajszálra azonos - ugyanaz a be-osztás, s ugyanaz a bútorzat is -, mind-össze annyi a különbség, hogy ennek jog szerinti tulajdonosa - mely csoda!, minő meglepetés! - egy szemrevaló tanárnő. Mire mindez tisztázódik, kibontakozik az elmaradhatatlan szerelem a színpadon - s a siker a nézőtéren.

Hogy Peternek, az ifjú orvosnak milyen a jelleme, arra nézve semmi határozottat nem mond a szöveg. Éppúgy lehet nőhódító szépfiú, mint notórius agglegény. Bodrogi azonban - régen felmérve saját alkatának lehetőségeit - „áldott jó gyerekre" hangolta a figurát. S mert nem volt írott szövege arra, hogy ezt maradéktalanul tudtunkra adja, egy némajátékot költött, mely mind-végig alakításának kulcsa maradt.

Peter doktor tehát hazatér - hite szerint - moszkvai lakására, annyira józan állapotban, hogy mindössze arra nem emlékszik: utazott egy órácskát repülővel. Lakásában édesanyjával él, s hazatérésének pillanataiban kell érkeznie menyasszonyának is. Hősünk nem szokott inni, szabódásaiból kitetszik, hogy szégyelli, amiért most megesett vele. Mindenáron azt akarja, hogy a mama ne vegyen észre semmit, sőt, a menyasszony sem. Szétesett öntudattal egyetlen dologra koncentrál: józannak kell látszania. Ezt akarja feje búbján a füles sapka, ezt röpködő sála s kivált egész tartása. Koncentrálni kell tehát. Először is bemérni, megcélozni a kulcstartót. Győzelem! Még ha belerendült is az előszoba. Sebaj ! Itt a következő feladat: sapka, sál, kabát a fogasra. Megannyi összpontosítás, küzdelem, erőpróba, sorsfordulóhoz méltó szellemi igénybevétel, kudarcok és merész újrakezdések. Bodrogi arcán drámai feszültség, mintha az életéért küzdene, olyan elszántsággal küzd az akasztóval, a villanykapcsolóval, a rengő, hibogó, tűnékeny előszobával, ami ráadásul nem is az övé.

Mi ebben a pokolian mulatságos?

Nem nevetünk az arckifejezésen, ha műtét közben sebészprofesszort látunk így, nem nevetünk, ha az olimpikon karcsapásait kíséri ez a megfeszülő akarat. De most? Dörög a nézőtér a felbuggyanó kacagástól, a fékevesztett nevetéstől, a felcsattanó tapstól. Mi Bodrogi titka? Az aránytalanság. Az, hogy ebben a bocsánatos helyzetben valódi küzdelmet produkál. Nem akar részegnek látszani. Nem dülöngél, nem csuklik, nem kalamol karjával, dalra sem fakad. Ma-kacsul küzd emberi méltósága utolsó foszlányaiért -. s ez lehetetlen ebben az elcserélt lakásban. Ő azonban éppen ezt a cserét nem veszi észre. Bodrogi küzd a helyzet ellen, amit nem ismer fel. S természetesen további méltatlan helyzetekbe gabalyodik, amikre akkor teszi fel a koronát, amikor elszánja magát arra, hogy néhány percet szundít. Szél-sebesen vetkezik, a szokott helyen pizsamáját keresi, megtalálja levetett ruhadarabjait; pizsama gyanánt ismét magára szedi őket, s talpig felöltözve, akár ne is vetkezett volna, betakarózik.

Bodrogi Gyula Voith Ágival a Ma éjjel megnősülök című vígjátékban (József Attila Színház) **(Iklády** László felvétele)

Ily gondosan, körültekintően, elszánt fegyelemmel nem az anyaszomorító vagányok, nem a hetyke lumpok, nem az éjszakázáshoz szokott bohémek térnek nyugovóra, hanem csakis és kizárólag az eltévelyedett bárányok.

Nevetünk, együttérzünk, Peter sikerének drukkolunk, és nem gegek, nem bemondások maradnak meg bennünk, hanem jókedv, nyíltság, szeretet.

Bicska Maxi parádés szerep lehetne, ha *a Polly Amerikában - Koldusopera* lenne. Nem az. Hogy ezt már a szöveg-könyv kézbe vételekor látni lehetett-e, az örök titok. Bodrogi azonban első színre léptekor elmondja véleményét a darabról - egy némajátékkal.

El Rabló, a hajdani Bicska Maxi, az Újvilág rettenthetetlen kalóza, a nők bálványa, akinek pillantására seregek gyűlnek és oszolnak, lányszívek hasadnak meg - halljuk róla az első jelenetekben. És Maxit reggeli „egy szál fehérben" kapjuk első megjelenésekor, épp midőn lábat áztat. A hatás frenetikus. Bodrogi azonban még fokozza: lábát gondosan megtörli, csizmát húz, s visszadugja lábát a lavórba. Ezek után már minden megtörténhetik. Az is, hogy Maxi kalóz. Az is, hogy szívtipró szép-fiú. Az is, hogy bármit, amit mulatságosnak talál, előadhat. Ne keressünk semminő logikát. S ezt a logikátlanságot vaskövetkezetességgel végigviszi Bodrogi. Ő a lángeszű hadvezér, aki csőtésztát is úgy eszik, hogy a beszippantott falatokhoz segédlet kell, különben szívóka gyanánt lélegzik a tésztákon át. Ő a nagy konspirátor, akinek még a száját is más törli meg. Ő a *nagy* nőhódító, aki kedvesének - illetve kedveseinek - a válláig sem ér. Ő az, akinek kopaszodó feje búbját látva aléltan elhanyatlanak a személyét felismerő százszorszépek. Hihetetlen mindez? Hihetetlen bizony. De ha egyszer kitessékeltük a játékból a hagyományos következetességet, akkor ne keressünk a játékban semmi mást, csakis logikátlan mulatságot.

S Bodrogi kiapadhatatlan leleménnyel talál ki mind újabb vicceket, mozdulatokat, blődségeket is, ha olyan a helyzet - pontosabban: ha annyira nincs helyzet -, s még attól sem riad vissza, hogy az igazi tragédia szelét is belopja. Amikor már szorul a hurok - szó szerint - a nyaka körül, mérget iszik, hogy elé-be menjen a halálnak. Egy villanásnyira megdermedünk: ez tényleg logikátlanság lenne. Bicska Maxi jellemében ugyan nincs semmi következetesség, egy azonban mégis biztos: szereti az életet élve, halva. Tehát nem halhat meg. Bodrogi élvezi egy pillanatig a nézőtér ijedtségét, aztán szándékoltan hamis hangon jajongani kezd. Felcsattan a hahota: ez a mihaszna, ez a léhűtő egy pillanatig tényleg elhitette velünk. Átejtett bennünket.

Műfaja szerint *a Polly Amerikában* zenés komédia lenne. Többen úgy vélik, hogy amit a Vidám Színpadon láthattunk, az westernparódia inkább, csak-hogy nálunk nem annyira ismerős ez a műfaj, hogy a paródiáját igazán értenénk. Biztosa kitűnő esztétikai dolgozatok születhetnek ebből a műfaj-elemző feladatból. Sajnos, én műfajra nem találtam, de egy kitűnő, ötletgazdag színészre igen, aki életre galvanizált egy szerepét.

Eltékozolja-e Bodrogi a tehetségét, amikor ilyen szerepet kelt életre? Nem.

Bár ötletgazdag játéka oly bőkezű, hogy közel jár a pazarláshoz, ajándékozó jókedve nem tehetségpusztítás. Mindössze egy ősi színészhagyomány őrizője. Egy színészhagyományé, mely éppen a magyar színjátszásból hiányzik: ez a rögtönző, szöveg nélkül is teremtő commedia dell'arte. Az Arlecchinók, Truffaldinók, Scapinek kései le-származottja Bodrogi, akinek éppen a kevéssé jelents szövegkönyvek adnak alkalmat arra, hogy teremtő kedvét, sajátos tehetségé valóra váltsa.

FÖLDES ANNA

Amerikai útinapló

II.

Angolszász problémaimport

Nincs Amerikának elég égető társadalmi problémája, elég tehetséges drámaírója ahhoz, hogy aktuális drámákban önellátó legyen? Azt hiszem, néhány éve még szónoki kérdésnek sem tehettünk volna fel hasonlót. A második világháború utáni drámairodalomnak valójában az Egyesült Államokban volt a legizgalmasabb és legfolyamatosabb termő-termelő műhelye.

De az a három angol nyelvű, *nem* amerikai dráma, amelyről említést kívánok tenni, az amerikai dráma virágkorában is színpadot érdemelt volna az USA-ban. Ha egyáltalában megszületnek - O'Neill, Miller, Tennessee Williams és Albee termékenyítő hatása nélkül .. .

A Nyomorultak (Creeps) című, Washingtonban bemutatott dráma szerzője, a huszonnyolc esztendős David E. Freeman büszkén vállalja is a Tennessee Williamsszel való rokonságot. „Minden drámaíró közül Williamset szeretem a legjobban - mondja egy nyilatkozatában -, mert mi ketten valójában ugyanarról a dologról beszélünk. O akkor a legnagyobb, amikor az érzelmileg hátrányos helyzetűekről ír, ami voltaképpen az én témám is. A különbség csak az, hogy én a fizikailag hátrányos helyzetűekről beszélek." A darab, amelyet láttunk, valóban a legsúlyosabb testi fogyatékosokról, reszketős, izomsorvadásos, paralitikus betegekről szól, akiknek sorsát Freemannél senki sem ismerheti jobban. Ő maga is a nyomorék gyermekek iskolájában végezte tanulmányait, és ugyanolyan „védett munkahelyen" dolgozott, mint drámájának hősei. Csakhogy neki a testi fogyatékosok többségével ellentétben, sikerült egyetemre jutnia, sikerült kiemelkednie. Alig húszéves, amikor *a Creeps* eredeti, televíziós változatát Kanadában bemutatják.

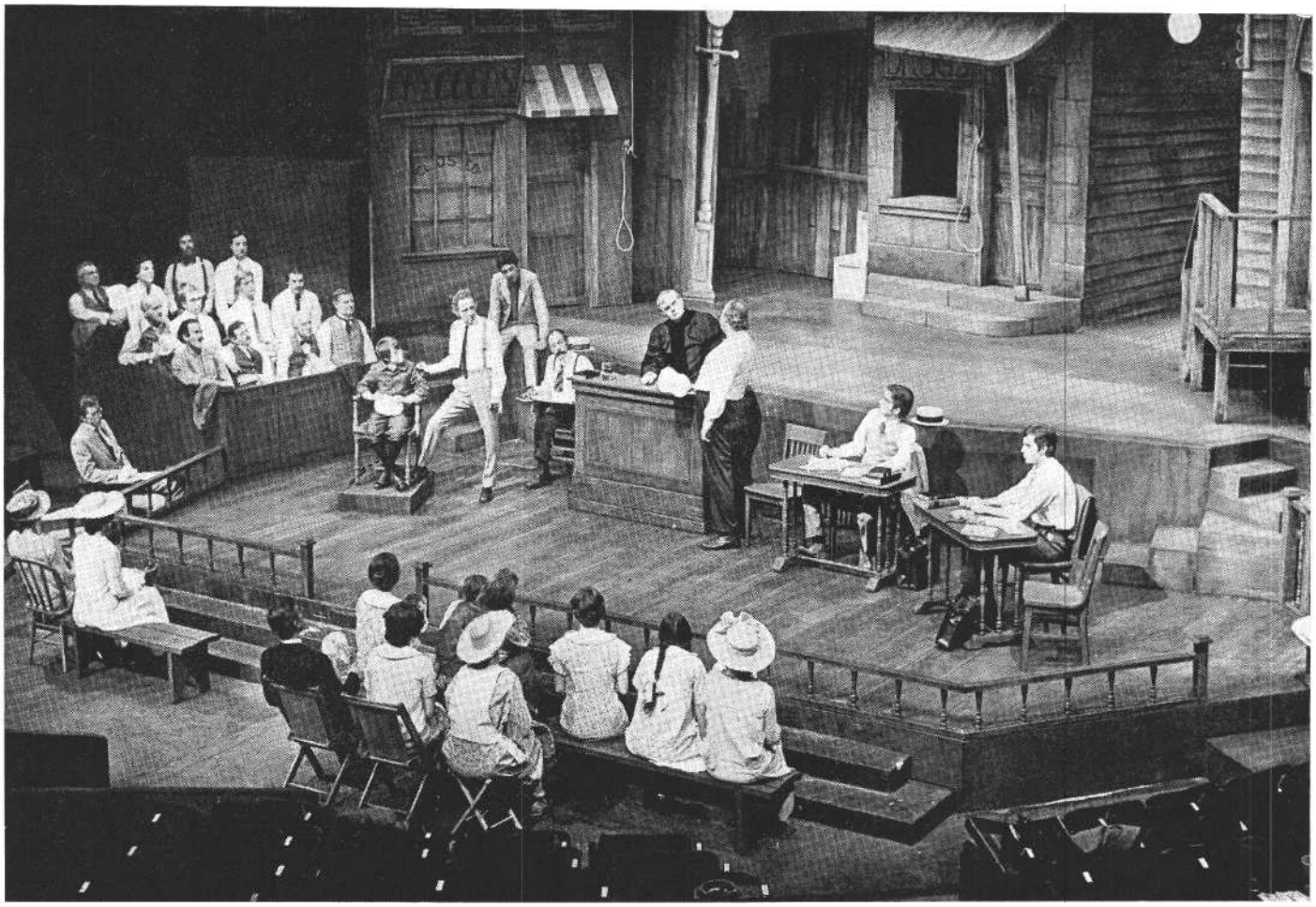
A világ, amit Freeman színpadra visz, megrázóan, kíméletlenül hiteles. A darab a paralitikus test nyavalyáit majdnem naturalista részletességgel ábrázolja, s a védett munkahely védtelen munkásainak kizsákmányolásáról publicisztikus szenvedéllyel szól. De ami ennél is hátborzongatóbb, az az élet helyett vegetációra ítélt fiatal emberi lények vergődése. Az előítéletekkel szemben való makacs lázadás, az értelmes létre való, nem mindig értelmes, de többnyire reménytelen törekvés, a valószínűleg örökké kielégítetlen érzelem- és szeretetvágy. Az öt fiú lázadásának mára színhelye is bizarr: vitájuk az intézmény férfi W. C.-jében, illetve annak előterében játszódik. De az író saját sorsának kulcsát kezünkbe adó két figurának, Pete-nek és Jimnek dilemmája ugyanakkor túlnő a konkrét kereteken, és már nem annyira extrém, valójában nem is nyomorékprobléma. A szerző vallomása szerint Pete az, akit jobbára önmagáról mintázott, és Jim, aki az ő ambícióit, kitörésvágyát hordozza. Ki lehet-e, ki szabad-e törni a gyötrelmes, de biztos, védett létet nyújtó akváriumból? Amerikában még az intézet lakóinál erősebb emberek is rettegnek a valóság kíméletlen farkastörvényeitől, hogy ne félnének azok, akiknek lelkében örökké ott a kétely, hogy talán valóban olyan életképtelenek, mint amilyennek tartják őket.

A sokkhatás, amit a Los Angeles-i Brecht-előadásból hiányoltunk - itt tökéletes. A Folger Színház - egy washingtoni Shakespeare-könyvtár helyiségében működő félamatőr együttes - - Louis W. Scheeder rendezésében olyan profi szintű előadást produkált, hogy a szünetben a műsorfüzetből kellett kiböngésznem, hogy melyik színész ama-tőr és melyik hivatásos. Igaz, hogy a Folger „amatőrjei" kivétel nélkül színházi tanulmányokat végzett, színpadi gyakorlattal is rendelkező fiatalok, akiket nem a tudás, sőt nem is a rutin, inkább csak a státus és a szakszervezeti tagság hiánya különböztet meg a hivatásos színészektől. (Ez egyébként Amerikában nem kivétel. Itt a kétféle színészi életforma között voltaképpen sehol nincs éles ha-tár, amatőrökből lesznek a professzionisták, és a több éves szakmai képzettséggel rendelkező, diplomás színészek közül is sokan éveket vagy évtizedeket töltenek az úgynevezett „community színházak" színpadain.)

A Creeps szereplőinek sikerült megoldani a legnehezebb feladatot, megmaradtak a szerepeik borotvaélén. Szánalmasak voltak, de nem nevetségesek, és nyomorék voltuk fizikai hitelessége nem fedte el teljesen a léleknek csak helyenként megrongált épségét, fényét. Louis Scheeder vezetésével valamennyien alapos szakmai tanulmányokat és megfigyeléseket végeztek a nyomorékok megfelelő washingtoni intézetében, és szinte orvosi pontossággal követték a tapasztalt tüneteket. Ugyanakkor azonban szem előtt tartották a rendezőnek azt az utasítását is, amely a darab társa-dalmi tartalmát, politikai gondolatát állította előtérbe.

A legizgalmasabb és legaktuálisabb politikai drámát amerikai utam során Chicagóban láttam, s ez a mű történetesen ír szerző alkotása. *A díszpolgárok* (The Freedom of the City) című dráma a chicagói Goodman színházban, közvetlenül a dublini és londoni premierek után került bemutatásra, William Woodman rendezésében. Az ír drámának az az aktuális fejezete, amelyet Brian Friel színpadra választ, a mai ír valóságon túl elsősorban a forradalmi helytállás fonákját világítja meg. Olyan emberekről szól, akik valójában nem szereplői a politikai küzdelemnek, s akiktől távol áll az ellenállás gondolata. Nemcsak hogy nem hősök, de még csak nem is harcosok. Az utca emberei mind a hárman, akiket csak a véletlen sodor össze a város polgármesterének elhagyott irodájában. Az utcáról érkeznek, ahol barikádharcok folynak. De ők hárman valószínűleg szívesebben elkerülték volna a barikádokat. Nem tűzfészket, nem harci állást, hanem menedéket kerestek az első útjukba eső házban, amely történetesen nem is ház, hanem palota, a polgármester rezidenciája. Szorultságukban, idegességükben - ismerkedni kezdenek. S bár hárman háromféle sors és meggyőződés követei, egyformán értetlenül fogadják, amikor egy a közelből hangzó puskalövés alapján ellenállóknak vélik őket. Kilétüket, ártatlanságukat tisztázni nincs mód: a városban ostromállapot van, és a tizenegy gyerekes proletáranya, az ott-hontalan kamaszfiú meg a beijedt polgár-gyerek számára az egyetlen reális kiút elfogadni a terroristáknak felajánlott szabad elvonulást. Csakhogy a szemben levő oldalon ellenségnek tekintik őket, és partizánsorsot mérnek rájuk: ugyan-úgy lemészárolják őket, mintha valóban fegyveres ellenállást tanúsítottak volna. A három egymástól szélsőségesen különböző jellem alkalmi közössége a helyzet parancsa szerint kovácsolódik össze, s robban is szét a veszélyben, mikor ki-ki saját logikája és a helyzet parancsa szerint cselekszik.

Friel a drámai cselekményt nem közvetlenül, hanem egy később megrendezett bírósági tárgyalás dokumentumaként ábrázolja, s ezáltal nemcsak három hősé-



Aki szelet **vet (Alley** Theater, Houston). Jelenet az előadásból

nek magatartását helyezi több oldali reflektorfénybe, de sorsukat példázattá emelve megmutatja azt is, hogy hogyan ítéli meg az ártatlanok halálát a bíró, a pap, a szociológus. A darab kettős feszültségét ilyen módon a bemutatott tragédia és a lefolytatott nyomozás logikai ambivalenciája táplálja.

Nem szándékoztam egy a hazai nézők és szakmabeliek előtt is ismeretlen bemutatóról részletes színibírálatot írni, de nem tehetem meg, hogy ne írjam le a dráma érzelmi terheit viselő, sokgyerekes proletárasszony figuráját őszinte lírával és megbocsátó humorral játszó kanadai színésznő, Francis Hayland nevét. Hayland nem tagja, csak gyakori vendége a társulatnak, s az amerikai színpadokon éppúgy otthon van, mint hazájában, Kanadában. Egyénisége talán a fiatalabb Somogyi Erzsiével rokon: ugyanaz az érzékeny líraiság, s a robbanni is kész, feszülő energia, amely a legszorongatóbb helyzetekben megrázó drámaisággá nő fel.

Ebbe a drámai csokorba kívánkozik David Storey *The Contractor* (A vállalkozó) című drámájának New York-i előadása, a Chelsea színházban. Az új angol dráma élvonalába tartozó fiatal szerzőről és darabjairól elég sokat írtak itthon is ahhoz, hogy a majd egy éve műsoron levő előadásból is csak egyetlen rendezői trouvaille-t emeljek ki. Az amerikai színjátszásnak egyetlen olyan elemét, amivel sokszor és sok előadásban találkoztam, de talán soha nem olyan megkülönböztetett hangsúllyal, vegytisztasággal, mint itt. A dikció és a fizikai cselekvés összhangjára, szinkronjára, egymást erősítő összhatására és tudatos kontrasztjára gondolok. Arra, amit Shakespeare világában az ACT előadása, a Godot-ban *a* Guthrie művészei sejtettek, de ami a Chelsea-ben nem kelléke, eszköze, hanem lényege az előadásnak.

Annál is inkább, mert ezúttal a cselekménytelen cselekmény maga is egy fizikai cselekvéssorra épül. A szereplő munkások megrendelésre egy reprezentatív lakodalmi sátrat építenek a lányát férjhez adó vállalkozó udvarára. A néző az első cölöpveréstől a dekoráció elkészültéig figyelemmel kísérheti a munkát, majd pedig a közönség távollétében lezajlott esküvő - illetve a szünet - után a munka eredményének megsemmisítését, a lakodalmi sátor lebontását. A színészeknek ezúttal nincs lehetőségük arra, hogy az általános színpadi gyakorlat szerint mímeljék a fizikai munkát. Itt a sátornak díszletmunkások segítsége nélkül, szemünk láttára és meghatározott idő alatt - fel kell épülnie. A színészeknek a munkamegosztást, a munka ritmusát és az egyes gesztusokat oly módon kell alárendelniük szerepük szövegének, hogy az építés semmit se veszítsen naturális hiteléből. Ugyanakkor a munka sem vonhatja el sem a résztvevők, sem a szemlélők figyelmét a legfontosabbról, a színpadi szóról. A fizikai cselekvéseket kísérő szerteágazó beszélgetésben egy a megrendelők polgári világától nagyon is távollevő, független proletár hierarchia bontakozik ki. Munkássorsok és munkásgondok kerülnek terítékre.

A premier planba állított munkások a heterogén angol munkásosztály különböző rétegeit és típusait képviselték, lényegesen több színnel és karakterrel, mint a vállalkozó családtagjai. Az ünnepelt ifjú pár jelentéktelenségét még jobban aláhúzta a legidősebb nemzedék képviseletében felléptetett házaspár. A nagypapa, az öreg, szenilis kötélverő minden mondatával elhiteti velünk, hogy ha jelene nincs is, legalább múltja volt. Izmaiban és szívében ő még őrzi a munka gyönyörűségének emlékét, azt az élményt, amellyel a maiaknak megismerkedni sem sikerül.

A munkáséletnek ez a kisrealista vagy még inkább neonaturalista eszközökkel alakított tárgyilagos élőképe, amely Barry Davis rendezésében olyan vitathatatlanul hiteles, mindenfajta agitatív, forradalmi töltést nélkülöz. Ugyanakkor azonban értékes társadalomtörténeti, az

életformára és a beszédstílusra is jellemző dokumentum. A szerző előtt aligha-nem a szociográfiák és a nyelvatlaszok dokumentumértéke is ott lebegett. Megpróbálta rögzíteni a heterogén angol munkásosztály szellemiségét és nyelvi állapotát, szókincsét és az élőbeszédben megnyilvánuló személyiségét is. A lelkes szakmai fogadtatás, elismerő kritika és a közönségsiker bizonyítja, hogy nem akármilyen eredménnyel. Más kérdés az, hogy Storey poézisének megértéséhez - sajnos - nem elég az angol nyelv tanult és megtanulható tudása: angol gyökerű tapasztalatokra is szükség van. Számomra az előadás varázsát és legfontosabb tanulságát talán ezért is a fent vázolt színpadi bravúr jelentette. És bármilyen izgalommal követtem a dialógusokat, nehezen tudom elképzelni, hogy *A vállalkozó* hazai színpadon is hasonló fogadtatásra találna.

Színművek a régi szép időkről - holdfényben és neonban elbeszélve

Mindenki, aki mostanában Amerikában járt, felfedezi, hogy az amerikai álom - amerikai nosztalgiává alakult. A „jövősokk" kétes értékű ellenszere a tegnapok eszményítése. A jelenség magyarázatán és értékelésén lehet vitázni, de következményeit nem lehet észre nem venni. A sikerek kovácsainak éppen úgy számolni kell vele, mint a kritikusoknak.

A régi szép időket idézi természetesen a musicalcégér alatt virágzó amerikai operett. Amíg nálunk a Fővárosi Operettszínházban talán éppen a *West Side Story* ízlést és közvéleményt formáló sikere nyomán is, sorra musicaleket játszanak, New Yorkban, a Broadway-n az amerikai musicalek egy része, úgy tűnik, operetté inflálódott. Legalábbis, ez volt a sejtésem, amikor baráti biztatásra és Ingmar Bergman nevének csábítására elmentem a szezon sokszorosan díjazott musical-sikeréhez, *a Little Night Music*-hoz (Kis éji zene). A baráti biztatás - gondolom - nem szorul magyarázatra: barátok is tévedhetnek, ha egyszer a Tony-díj zsürije és a New York-i dráma-kritikusok köre is a *Kis éji zene* javára ítélkezett. Bergman viszont (állítólag) hasonló című, 1956-os filmjével ihlette a librettót. A filmet nem ismerem, nincs tehát jogom elvitatni ezt a kapcsolatot. Annyit magam is felfedeztem, hogy a musical, minta Bergman-filmek többsége, Svédországban játszódik. De attól tartok, több rokonságot a filmet ismerők sem igen fedezhetnek fel, ha csak nem két remekmű között pihenésül készítette Bergman ezt a filmet, méghozzá olyankor, amikor éppen őt is ledöntötte a nosztalgialáz a lábáról .. .

A történetről csak annyit, hogy egy-szer volt, hol nem volt Svédországban, nyírfás kerti padok és színházi kulisszák között egy híres színésznő, aki mellékesen nagymama is, meg egy sikertelen színésznő, egy huszárkapitány, egy kacér bakfis és egy mamlasz jogászfiú .. . Továbbá néhány naiv, tiszta és kevésbé naiv szerelem, szexuális kapcsolat, idős férj ifjú nejjel, ifjú nej majdnem egykorú ábrándos mostohafiúval, csodálatos kastélybeli weekend, zavartalan idill és kiszámítható meglepetés, s végül mind-ezt megkoronázza a mindenkit megnyugtató, elringató és elragadó happy endek olyan sorozata, amilyenre csak a századfordulón akadt példa. Akkor sem az életben, csak az operettben.

Tartozom az igazságnak azzal, hogy a 650 ezer dolláros befektetéssel, fantasztikus propagandával és látványosan szép műsorfüzettel szárnyra bocsátott produkció sikerét nemcsak a nosztalgiahullámnak és a reklámnak köszönheti, hanem Stephan Sondheim fülbemászó muzsikájának is, és az ellenállhatatlan, New York-i Honthy Hannának, akit történetesen Ferdinanda Gingoldnak hívnak. No meg Len Cariou-nak és Glynis Johnsnak, akik valóban kitűnő profi énekesek, a „jaj-de-cukor" ruháknak és a nagyvonalú rendezésnek. A siker, aminek tanúi voltunk, valóban olyan forró, olyan édes, mint itthon a *Csárdáskirálynő.*

Eddig a holdfény.

A neon azonban nemcsak korszerűbb, de tárgyilagosabb és komolyabb is. Itt rögtön a példának felhozandó dráma címe, *a Hot l Baltimore*. A szöveget a gyanútlan újságolvasó már a műsorban sajtóhibának vélné, holott beszédes jel-kép: egy bizonyos szálloda foghíjassá züllött neoncégérét idézi. Lanford Wilsonnak ezt az egész Amerikát bejárt sikerdrámáját másfélszer láttuk tanulmányutunk során. Egyszer a New York-i Greenwich Village-ben, egy „Circle in the square" nevű off-Broodway-i kis-színházban és „félszer", a San Francisco-i ACT-ben. A darab eredetileg a New York-i együttes számára íródott, amely-nek Wilson szerződtetett, úgynevezett állandó szerzője.

Nemcsak a neonfény kopott meg, a a szálloda maga is menedékhellyé züllött: lakói a társadalomból kihullott, szerencsétlen, elesett figurák, akik már vágyai kat is alig őrzik. Az egyiknek az életből a kábítószer, a másiknak a kártya jutott, egy lány a soha meg nem álló vonatok zakatolását figyeli, van aki saját farmról, kertről álmodik, s a prostituált arról, hogy a házasság révén még beevezhet a polgári tisztesség révébe. A társadalomból kihullott egyéneknek ezt a drámáját már évtizedekkel korábban megírták. Amikor még *a Hot l* Baltimore-nak hibátlan volt a cégére ! *Az Éjjeli menedék-hely és az Eljő a jeges* mélységével, elementáris drámaiságával Lanford Wilson, akit pedig elragadtatott kritikusai Tennessee Williamshez és William Saroyan-hoz mérnek, nem veheti fel a versenyt. Nemcsak azért, mert nem tud olyan sorsokat, hősöket teremteni, olyan összecsapásokat szerkeszteni, mint a legnagyobbak, hanem azért sem, mert igazságaiból hiányzik a klasszikusok felfedezését folytató, a jelen tapasztalataival kiegészítő aktualitás. Nem dátumhoz kötött megjegyzésekre, friss reflexiókra gondolok, hanem a régóta ismert és ma is létező társadalmi jelenidejűségre. Tagadhatatlan erénye viszont Wilsonnak, hogy a maga fojtogatóan kisszerű világát hitelesen és ugyanakkor jelképes érvénynyel kelti életre, hogy extrém sorsú hőseinek egyéni drámáit, a párhuzamos monológokat és a félbemaradt dialógusokat olyan módon köti, bogozza össze, hogy ez súlyt ad a mozaikszerűen szerkesztett cselekménynek is. *A Hot l Baltimore*-nak világa, levegője van. A néző szinte azt érzi: ebben a szállodában *csak* ilyen személyzet teljesíthet szolgálatot, itt *csak* ilyen vendégek vehetnek ki szobát...

A dráma jellege megszabja az előadás stílusát is. New Yorkban és San Franciscóban is az a fajta újnaturalizmus jellemezte a játékot, amit itthon tapintatosan kisrealizmusnak nevezünk. És amit elég sokszor untunk is már. Úgy látszik, Amerikába kell menni ahhoz, hogy ennek a játékmódnak korszerűségéről meggyőzzenek ... Bár bennem New Yorkból hazatérve is megmaradt a gyanú, hogy ami divatos, az nem feltétlenül korszerű. És ezt nemcsak a neonaturalizmusra értem.

A nosztalgia mint életérzés, lebegő és parttalan. De az emlékek színpadán bearanyozott múltnak, amely méghozzá a realizmus jegyében került bemutatásra, lehetőleg térben-időben konkrétnek kell lenni. Amerikában tehát ma elkerülhetetlenül felvetődik az is, hogy a múltnak *melyik* korszakát nevezi valaki „régi szép időknek", pontosabban, hol kezdő-

dik a múlt? A jelen és a múlt határát újabban meglepően közel vonják meg: a nosztalgiahullám már nemcsak a századfordulót, a tízes vagy harmincas éveket, de a hatvanas éveket is bearanyozza.

„Hol voltál a hatvanas években ?" - ezzel a kérdéssel hirdették Minneapolisban *az American Graffitti* című, a tegnapi ifjúságról szóló filmet, szinte az egyetlen, fiatalok tömegét vonzó mozit. A hatvanas évekbe kanyarodik vissza Michael Weller *Moonchildren* (A hold gyermekei, vagy akár Holdbéli gyermekek) című darabja, amelynek sikeres bostoni felújítását láttam a New York-i Theatre de Lys-ben. A darabnak 1970-7 i-ben Londonban volt az ősbemutatója, Washingtonban az Arena Stage-en az amerikai premierje, s ezután egyidőben játszották a Broadway-n és egész sor egyetemi szín-házban.

A sikert ezúttal nem nehéz megmagyarázni. Wellernek komoly problémákról sikerült a szó legtisztességesebb értelmében *kellemesen* szólni. Az egyetemista környezet, amelyet megelevenít, hiteles és vonzó. Humorán is, líráján is érződik, hogy a szerző saját, hatvanas évek-beli diákkorát idézi. Azt a korszakot, amikor a diákokat a szexen, a szakmán és a szórakozáson kívül más is érdekelte: a világ dolga, a vietnami háború, a társadalmi cselekvés szükségessége. Ellentétben sok, néhány esztendő alatt patetikusra kopott, aktualitását vesztett Vietnam-drámával, Weller darabjában a diákok politikai aktivitásának jelenetsora változatlanul eleven és hiteles. Nem a pátosz, hanem az őszinteség forrósítja fel a szavakat, s a cinizmusmentes, egyetértő irónia ma is közel hozza a fiatalokhoz a hősök magatartását. A darab hangvételében, játékosságában és felelősségtudatában leginkább Katajev nálunk *A kör négyszögesítése* címen játszott komédiájára emlékeztet. Az elgondolkodtató különbség az ábrázolt közvetlen emberi kapcsolatok természetében van. Weller mondanivalójának egyik legfontosabb momentuma a fiatalok között is tapasztalt kommunikációs görcsök oldására irányul. A történet, amelyet elmond, nálunk teljességgel elképzelhetetlen. Hogy egy közös diáktanyáról sürgős hívásra hazautazzon az egyik fiú, és visszatérte után hónapokon át senki ne kérdezze meg, mi történt. S hogy a fiú maga is úgy érezze: ha több éves barátai, kenyerespajtásai nem kérdik, okosabb magába zárni a tragédiát, rákban meghalt édesanyjának elvesztését. Az egymást keresztező sztorik és epizódok között ennek az egynek Weller megkülönböztetett helyet szánt. Mint elmondotta, abban az időben ezt az azóta lényegesen megenyhült görcsöt, a puritán zárkózottság fojtogató maradványát érezte a fiatal értelmiség legsúlyosabb, az emberi kapcsolatokat és közeledést meghiúsító gondjának. A társadalmi változások tempójára jellemző, hogy ezt a néhány évvel ezelőtt drámai súlyú problémát ma már maga Weller is legfeljebb komikumforrásnak véli. Azóta éppen a tágabb világ gondjával való azonosulás ellehetetlenülése, a társadalmi-politikai állásfoglalás erkölcsi kényszerének elhalványulása a diákélet új válságjelensége.

Michael Weller: A hold gyermekei (De Lys Theater, New York). Carol Williard és Kenneth McMillan

A tegnapi fényeket, álmokat idézi a változatlan érdeklődés mellett játszott Pulitzer-, Tony- és Kritikus-díjas Jason Miller-dráma, *A bajnoksági évad,* amely-ről Bátki Mihály már régebben beszámolt a SZÍNHÁZ hasábjain. Ezúttal csak annyit, hogy a dráma írói erényein, feszültségén, az előadás fűtöttségén alighanem a közönség érdeklődésének ez a sajátos iránya is hozzájárult a kirobbanó sikerhez. Mintha a hazai „aranycsapat" tagjai szembesítenék a jelen hétköznapjait - a múlt diadalmas ünnepeivel. Csakhogy a nosztalgia itt puszta hangulat, a színpadi valóság viszont a kiábrándító jelen. És a jelen éles fényében még a lemeztelenedő múlt is fénytelenebb, a maga pőreségében félelmetes. Ugyanakkor a múlt sugarainak tündöklése elegendő fényt vet az egykori bajnokok találkozásának drámai estéjére ahhoz, hogy a jelen képe, amely szemünk előtt kibontakozik, éles és döbbenetes legyen. De mindez már Jason Miller írói erejét dicséri.

Egyetlen olyan drámát láttunk, azt viszont Lincoln Centerben, ahol a ködbe vesző múlt nem vonz, hanem taszít és riaszt. David Rabe nagy vitát, botrányt és csalódást is ébresztő *Boom Boom Room*ját. A dráma hőse egy zűrös múltú, kis-stílű bártáncoslány, Crissy, aki nem elég szép, nem elég sikkes, nem elég elegáns

és nem elég szerencsés ahhoz, hogy sztár legyen. De aki a talmi fények közt töltött estéken mégis valami másról, szebbről álmodik. S hogy miről? Arról, hogy a harmadrendű bárból kijutva topless-táncosnőként eljuthasson egyszer New-Yorkba. Crissyt többen - például Chaterina Hughes, a Plays and Players-ben - a Marilyn Monroe nyomában rajzó sztárönjelöltek közé sorolják. Az én szememben a lánynak több köze volt az egykori perditákhoz. Avítt melodrámájában a gyötrő családi emlékeknek, a testére éhes galád férfiaknak és a féltékeny társaknak jut a legnagyobb szerep. A cselekmény tekintélyes hányadában Rabe Crissyje is tisztaságra, házasságra, családra vágyik, de amikor „a sors kifürkészhetetlen akarata közbeszól", kiderül, hogy mindez azért csak múló hangulat. Az igazi, egész életét betöltő cél mégis a topless-karrier. A szerző közben, a darab XIX. századi motívumait a cselekmény szélére tolva, Crissy traumáinak pontos leltárával Freudnak is megadja a magáét, sőt a frivolitásra éhes, pornóval kényeztetett polgári közönséget is elszórakoztatja a spermáját a mesterséges megtermékenyítést rendelő családtervezőknek áruba bocsátó homoszexuális fiú bizarr, a morbid humor elemeit sem nélkülöző történetével. (Például: milyen érzés lehet, ha valakit egyszerre ötven gyerek nevez papinak ?)

Meg kell vallanom, hogy az előadás szlengben kifejezett nyelvi humorának egy része nem jutott el hozzám, s így a főpróba napján még attól tartottam, hogy a darabtól való idegenkedésem ezért nagyobb az indokoltnál. A Joseph Pappra és a szerzőre nyitott kritikai sortűz azonban megnyugtatott, hogy bár akadnak az előadásnak lelkes hívei is - össztűzről tehát nem beszélhetünk -, a többség elégedetlenül bírálta a dráma ódon témafelvetését, melodramatikus hangvételét, a hősnő jellemének érdektelenségét, és a laza, szószátyár drámai szerkesztést. Madeleine Kahn, Crissy alakítója viszont kegyelmet kapott: nem rajta múlt, hogy az egyébként külsőségekben tobzódó, eléggé egyenetlen előadásnak nem sikerült megmentenie a nagynevű szerzőt a bukástól. (Információk hiányában csak tippelni merem, hogy az előadás körüli viharok, az eredetileg kijelölt, csak próbákat vezető jónevű rendező leváltása, Joseph Papp producer-rendező és Clive Barnes kritikus többszöri, sértett üzenet-váltása, a pro és kontra nyilatkozatok sorozata azóta megtették a magukét, és a *Boom Boom Room* estéről estére - telt házakkal bukik meg a Lincoln Centerben, az anyagilag érdekelt alkotók őszinte örömére.)

*

Jó néhány szóra érdemes, és még több szóra sem érdemes produkció szorult színházi naplóm margójára. Nem írtam például Remarque *Full circle* (Teljes kör) című, Otto Preminger rendezte drámájának váratlan bukásáról, amely pedig látványos bizonyítéka annak, hogy New Yorkban még egy Bibi Anderson rangú sztár színpadi bravúrja sem tud egyedül megmenteni egy szabályosan szerkesztett érdektelen második világháborús darabot. Egyszerűen azért, mert a közönség visszautasítja a témát, a drámának a negyvenes évek végéről való szimmetrikus dramaturgiáját és érzelmesre hangolt, jól fésült, kommercializált programszerűségét.

Kimaradt beszámolómból az egyetlen ízig-vérig kommersz produkció is, amelyre elvetődtem. A chicagói Ivanhoe színházban, a veretes, romantikus név ellenére egy egészen modern és bizarr *Apák napja* című komédiát láttam, amelynek egyedül szókimondó szexuális nyíltsága szórakoztatott. Olivey Hailey szabadszájú polgári bulvárdarabja három elvált házaspár kapcsolatainak természetrajzát elemezte, a nézők csiklandós vihogása közepette. Azt hiszem, nem egyedül voltam a nézőtéren, akit még némi kaján női káröröm is vigasztalt, hogy lám, a *West Side Story* fergeteges Anitája, az *Apák napja* főszerepét játszó, temperamentumos Chita Rivera felett sem múlik nyomtalanul az idő.

Lényegesen több mondanivaló maradt a tollamban a houstoni Alley Szín-ház *Aki szelet vet* című produkciójával kapcsolatban, de úgy hiszem, ezt a jó szándékú és közepes szintű drámát Magyarországon annyian látták színházban és filmen is, hogy kifogástalanul korrekt, hagyományos előadásának ismertetése még akkor is kevés újat adna, ha egy-egy alakítás megérdemelné, akár a határon túli elismerést is. Ennek a produkciónak egyébként nem is remekül érzékeltetett, részleteiben is hiteles kisvárosi atmoszférája, hanem összamerikai sikere az érdekes. New York és San Francisco után most ezt játsszák az avantgarde produkciók egykori otthonában, a washingtoni Aréna Stage-ben is, a színház művészei *A mi kis városunk* mellett ezzel vendégszerepeltek Moszkvában. Bízom benne, hogy a haladó szemléletű, polemikus darab sikere nem a tegnapok iránti nosztalgia jegyében, hanem a kisvárosi Amerika önkritikájaként jött létre.

Külön tanulmány témája lenne még a fekete- és a chicano színház, a kiterjedt gyerekszínházi hálózat, az amatőrök s diákszínjátszók Amerika-szerte virágzó, egyre szélesebb körű és a profi színházzal versenyben-szövetségben létező mozgalma is.

Ezekről még sokan és sokat fogunk írni. Én csak színházi naplómnak azt az élményekkel zsúfolt fejezetét kívántam közzétenni, amely dokumentálja, hogy ha a nagy színházi korszakot lekéstük is, és a majdani újjászületést talán megelőztük, azért 1973 őszén is volt mit nézni Amerikában.

TÁJÉKOZTATÓ

ALMÁSI MIKLÓS az irodalomtudományok doktora, a Magyar Színházi Intézet tudományos főmunkatársa

BÁNYAI GÁBOR újságíró, a Népszabadság munkatársa

BERKES ERZSÉBET a SZÍNHÁZ belső munkatársa

FÖLDES ANNA az irodalomtudományok kandidátusa, a Nők Lapja rovatvezetője

HERMANN ISTVÁN a filozófiai tudományok doktora, tanszékvezető egyetemi tanár (ELTE)

KOLTAI TAMÁS a SZÍNHÁZ belső munkatársa

MIHÁLYI GÁBOR az irodalomtudományok kandidátusa, a Nagyvilág szerkesztője

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a Csepel című üzemi lap munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

PÓR ANNA táncesztéta, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa

RÓNA KATALIN újságíró, a Vue Turistique című lap munkatársa

SZEREDÁS ANDRÁS a Pannónia Filmstúdió szinkrondramaturgja

SZILÁDI JÁNOS újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

TARJÁN TAMÁS egyetemi tanársegéd, a Látóhatár munkatársa

SZÍNHÁZ

THÉÂTRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ASSOCIATION HONGROISE
DE L'ART THÉATRALE

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Iván Boldizsár:

Recréer le théâtre

La premiere partie de notre comte-rendu la mis en scène du Rumain Lucian Pintilie au TNP: *Turandot* de Gozzi et Puccini surnommés par les gens du métier „Turandot des nains". Le spectacle se distingue par se trait assez interéssant: devent son succès a son coté grotesque et spectaculaire, il n'offre ni message, ni philosophie aucuns et les tentatives d'interpretation de la part des critiques sont plutôt des speculations ulterieures.

István Hermann:

Le monde des idées de Gandhi reflété par le monde des idées de László Németh

Gandhi – l'un des personnages les plus étranges du XXème siècle – attirait à juste titre l'attention d'autres grands personnages dont par exemple Romain Rolland. Il est donc facile de comprendre qu'un des auteurs hongrois les plus philosophiques, László Németh cherche lui aussi l'écho ou la justification de ses propres problèmes humains et littéraires dans la vie, les attitudes et les achèvements ou les échecs politiques de Gandhi. Voilà son argument définitif: il est presque impossible que les idées garder leur pureté, cependant la politique aura toujours besoin de l'idéologie, source de ses substances et ses directives.

Tamás Tarján:

Le Diderot indiscret de Kazimir et Ungvári

Le Théâtre Thália a porté sur la scène le roman *Les Bijoux indiscrets* de Diderot, dans la traduction de Tamás Ungvári, dans l'adaptation scénique d'Ungvári et de Károly Kazimir et dans la mise en scène de ce dernier. Cette pièce piquante promettait une nouveauté séduisante dans le programme nettement politique du théâtre, cependant l'entreprise a été une déception. Ni les trouvailles anachroniques ni les allusions actuelles n'ont trans formé le sujet en expérience théâtrale.

Miklós Almási:

Une pièce contemporaine d'Ibsen et Miller dans l'interprétation de Szinetár

Le Studio du Théâtre National a remporté un vif succès avec l'adaptation par Arthur Miller du drame d'Ibsen, *L'Ennemi du peuple*. A l'oeuvre originale, se débattant avec les idéaux du réformisme bourgeois, Miller a ajouté sa propre désillusion politique datant des années 50. La mise en scène de Miklós Szinetár doit son caractère moderne à l'interprétation du docteur Stockmann qui y devient l'incarnation pure et moderne du revolutionnaire intransigeant. Le critique analyse la structure idéologique limpide de la mise en scène tout comme les interprétations fouillées des acteurs.

Gábor Mihályi:

La terreur vient à domicile

A l'ocassion de la création au Théâtre de Pest de *Sticks and Bones* de David Rabe, le critique analyse la nouvelle génération des dramaturges américains, l'évolution artistique de Rabe lui-même ainsi que la piece en question. Cette dernière, se déroulant eu permanance sur deux plans, s'est révelée une tâche trop difficile pour le metteur en scène Dezső Kapás, c'est pourquoi les acteurs – d'habitude si bons – n'arrivent pas eux non plus à exprimer fidèlement le message de l'auteur.

János Sziládi:

Née en juin

L'article traite de la création hongroise au Théâtre József Attila de la piece de Sean O'Casey: *Junon et le paon*. Ce n'est pas tellement à la situation présente en Irlande que l'oeuvre doit son actualité mais plutôt à sa peinture riche et authentique de la vie ouvrière. Les acteurs du théâtre, aidés par le metteur en scène Gábor Berényi, ont su profiter de ces possibilités exceptionnelles.

András Szeredás:

L'exemple d'une pièce scolaire

La série d'histoire du théâtre de la Télévision a récemment émis une pièce scolaire hongroise, *Théophanie* de Lőrinc Szegedi. L'article qui s'étend aussi sur les mérites de la série elle-même, apprécie la mise en scène de László Babarczi qui fait connaître un style de jeu tout en offrant en même temps le persiflage de celui-ci.

István Nánay:

Kelemen le maçon

Ce fragment dramatique basé sur les motifs d'une ballade populaire a été trouvé dans le legs d'Imre Sarkadi, l'excellent romancier et dramaturge mort en 1961. Le public put maintenant le découvrir à travers deux versions, décrites par notre critique: celle d'Olga Siklós, jouée par les étudiants de Szeged et celle de Levente Osztovits, jouée au Théâtre Petőfi de Veszprém.

Tamás Koltai:

Le truc du réalisme

A propos de la reprise au Théâtre Kisfaludy de Győr de *Vu du pont* d'Arthur Miller, le critique analyse l'essence du style simple et naturel. Nos théâtres pratiquent le style pathétique, le style naturaliste et la stylisation mais s'éloignent de plus en plus du réalisme proprement dit. Le succès de la mise en scène de János Meczner s'explique justement par la redécouverte du style réaliste.

Gábor Bányai:

Soirées théâtrales à Szolnok

Le critique relève deux représentations amusantes du Théâtre Szigligeti de Szolnok lequel, dans les années récentes, a suscité un vif intérêt dans toutle pays. *Le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni a été mis en scène par Jenő Horváth avec un goût excellent et beaucoup de trouvailles, tandis que le ton poétique de la version musicale du *Rainmaker* de Richard N. Nash accuse la main de József Bor.

Anna Pór:

Ballets de Béjart à l'Opéra

Après les chorégraphes soviétiques, anglais et danois, l'Opéra de Budapest a invité un des personnages les plus passionnants du ballet moderne, Maurice Béjart. Assisté par Pierre Dobriévitch, Béjart a réalisé trois ballets: *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky ainsi que *Cinq mouvements pour quatuor à cordes* de Webern.

Anna Földes:

De « La Mouette » jusqu'à « La Cerisaie »

La représentation de *La Cerisaie* de Tchékhov au théâtre « Vígszínház » a été violemment critiquée par certains critiques tandis que d'autres – toutefois la minorité – ont été enthousiasmés par l'originalité peut-être trop voulue de la mise en scène d'István Horvai. Que pense de sa propre incarnation de Ranévskaï Éva Ruttkai, actrice de premier rang du théâtre, interprète reconnue des héroines tchékhoviennes?

Katalin Róna:

Une conversation avec David Borovski

Après le décor des *Trois soeurs* pour le théâtre « Vígszínház », l'excellent scénographe soviétique a réalisé maintenant le dispositif scénique de *La Cerisaie* pour la même maison. Dans l'interview présent il formule les critères du travail du scénographe en fonction du message de l'oeuvre et de la conception du metteur en scène.

András Pályi:

La vérité d'un fragment de style

László Vajda joue depuis huit ans. Au début personne ne lui découvrit un talent exceptionnel. En s'éduquant d'une manière consciente, en travaillant avec de bons metteurs en scène, il est arrivé au rang d'un de nos meilleurs acteurs de province qui dès son entrée en scène sait déjà créer une atmosphère.

Erzsébet Berkes:

Bodrogi ou la pantomime éloquente

La critique analyse le style de Gyula Bodrogi, acteur comique excellent, à propos de ses récentes interprétations.

Anna Földes:

Journal du théâtre au États-Unis II.

(La première partie a été publié dans notre numero d'avril.)

Ára: 12 Ft