SZÍNHÁZ

Tarján Tamás: Csongor és Juliska – avagy a „szelídített abszurd" • Koltai Tamás: Honnan jön a fenyegetés? • Nánay István: És színész benne minden férfi és nő... • György Péter: A Sirály Veszprémben • Báron György: O'Neill és a papírforma • Szekrényesy Júlia: Élet-tan-dráma • J. C. Carriére: A madarak tanácskozása (dráma)

1981
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIV. ÉVFOLYAM 4. SZÁM 1981.
ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÓRÖK 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 Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 21 5-961 62
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

81.0503 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039–8136

A borítón:

Gaál Erzsébet (Irma) és Csák Zsuzsa (Carmen) Genet A Balkon című drámájában (Stúdió K.) (Sipos Géza felv.)

A hátsó borítón:

Sztefan Szavov díszlete a Velúrzakóhoz (Thália Színház) (Iklády László felv.)

TARTALOM

játékszín

TARJÁN TAMÁS
Csongor és Juliska - avagy a „szelídített abszurd" (1
FÖLDES ANNA
Szemenszedett igazság (6)
KOLTAI TAMÁS
Honnan jön a fenyegetés? (9)
NÁNAY ISTVÁN
És színész benne minden férfi és nő... (11)
GYÖRGY PÉTER
A Sirály Veszprémben (16)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Egy előadás paradoxonjai (19)
VÉRTES JÁNOS ANDOR
Amit akartok (20)
BÁRON GYÖRGY
O'Neill és a papírforma (22)
BALOGH **TIBOR**
Radicskov repülési kísérlete (25)
SZÁNTÓ PÉTER
Aktakukacból sárkány (27)
SZEKRÉNYESY JÚLIA
Élet-tan-dráma (29)
RÓNA KATALIN
Poliakoff Cukorvárosa Debrecenben (31)
PÓR ANNA
Ceremónia és rituálé (32)
CENNER MIHÁLY
A megújuló színházban él tovább (34)

arcok és maszkok

PÁLYI **ANDRÁS**
Napló színészekről (36)
SZ. P.
Porszem a bárd alatt (38)
FORRAY KATALIN
„Zokni helyett cserébe..." (40)

világszínház

SZÉKELY GYÖRGY
Nemzetközi drámaírói kollokvium Budapesten (41)
GERVAI **ANDRÁS**
Nyomozó, riporter és erkölcsi éleslövész (42)
K. T.
Hozzászólók és közbeszólók Arezzóban (44)

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN
Elmélet és gyakorlat (45)

szemle

LÁZÁR **MAGDA**
„Leheletnyi mélabú és finom humor" (47)

drámamelléklet

J. C. CARRIÉRE: A madarak tanácskozása

TARJÁN TAMÁS

Csongor és Juliska - avagy a „szelídített abszurd"

A drámaíró Görgey Gábor

1967-ben volt az első premierje Kaposvárott, a *Rokokó* háborúval -; azóta, tizennégy évad alatt, éppen tizennégy darabját mutatták be színházainkban. A tizenötödiket a televízió játszotta el, a tizenhatodik a színpadi próbák megkezdésére vár, a tizenhetediknek az elkészülését fővárosi színház szorgalmazza. Görgey Gábor a legrendszeresebben jelentkező darabírók egyike volt az utóbbi másfél évtizedben. A kritika ezt inkább a számlájára, mintsem a javára írta. Színművei közül csak kettőt-hármat fogadott őszinte méltánylással, egy-két másikat mértéktartó dicsérettel a sajtó; nagyobb részüket nem különösebben érdekes eseményként vagy bukásként könyvelték el a bírálatok. Am ha műveinek színvonala vitatható is, történeti szerepük nem: a szerző kezdeményező bátorságával, a kritikáktól meg nem rendülő következetességével, egy műfaj folytonos alakításával járult hozzá az újabb magyar dráma összképének gazdagításához.

Bemutatói 1967 és 1972 között sűrűsödtek, ezekben az esztendőkben jelent meg két drámakötete is *(Komámasszony, hol a stukker ?, Alacsony az Ararát),* majd 1976-ban a harmadik *(Lilla - Cápák - Nyugalmas ház).* Színdarabírói tevékenysége a hatvanas-hetvenes évek fordulóján volt fontos, kezdeményezései akkor hatottak újszerűen. Színházainkban szokatlan hangját, viszonylagos modernségét annak köszönhette, hogy az abszurd dráma mindaddig nem nyert polgárjogot a hazai színi kultúrában - Görgey viszont éppen az abszurdra alapozta műveit. Nem az abszurd világszemléletre, hanem az abszurd drámaszemléletre. Nem a filozófiát vet-te át, csak a technikát. Beckett, Mrozek, Karvas és mások drámáinak egyes sajátosságait alkalmazta magyar viszonyokra, a tapasztalt Brecht-fordító dramaturgiai érzékenységével, a csiszolt és gyorsan vágó elme távolságot is tartó fölényével. Személyében jeles költő érdeklődése fordult a drámai műnem felé: a legkimunkáltabb réteg talán ezért lesz épp a nyelvi szint, részben ezért játszhat főszerepet nem egy darabban a magyar lírai hagyomány.

Amikor a hetvenes évek közepe táján, ha nagy késéssel is, de mind nagyobb számban tünedeztek föl a kísérletezőbb kedvű színházi műhelyekben az abszurd köréhez sorolható szerzők alkotásai, amikor Beckett, Genet, Gombrowicz, Mrozek, Vian és mások neve már valamivel gyakrabban jelent meg a plakátokon, akkor a Görgey kimunkálta „magyarrá szelídített abszurd" vesztett korábbi intellektuális vonzóerejéből. Ez azonban nem lehet ok arra, hogy az író úttörő szerepét elfeledjük.

A mintegy tíz esztendővel ezelőtti, akkor többségükben még budapesti bemutatók levakarhatatlanul ráragasztották az „abszurd!" címkét darabjaira. Holott ha e darabok - mint azt a kritika állította -- netán kaptafára készültek volna is, semmiképp sem egy kaptafára, hanem legalábbis három különbözőre. Az első valóban az abszurd drámáé, erre mintázódott a legtöbb modell: *a Rokokó háború, a Komámasszony, hol a stukker ?, a Hírnök jő, a Népfürdő,* a *Noé, a nél-utáni tea,* a *Cápák a kertben* és *a Nyugalmas ház.* Görgey játékos kedvű kísérletező módjára több lehetőséget is ki-próbált, majd szépen és időben elköszönt ettől a műfajtól (melyet ő maga soha nem tekintett egyértelműen abszurdnak). A második kaptafa az „álomvígjátékoké": 1969-ben a *Randabasa, avagy a fátyol titkai* nyitotta a sort, ezt a *Lilla és a kísértetek, az Egy fiú és a tündér,* valamint - a *Törököt* fogtunkból átírt - *Fejek Ferdinándnak* követte (ez utóbbi nem is egészen tartozik ebbe a csoportba). Végezetül *a Bulvár* egymagában áll: a legújabb törekvéseket jelzi. Talán kaptafa lesz belőle, talán nem. (A már bemutatott darabok közül a felsorolásból *a Miksgátdi különös házassága* maradt ki, amely lényegében dramatizálás, ezért nem is sorolódik sehová.)

A három típus rokonságot tart egymással. Görgey számára kezdettől az az eszmény, ha „az abszurd és a közönség által könnyebben felismerhető dráma-típus szintézise megteremthető. Színpadi groteszk - a realizmus fennhatósága alatt". A könnyebben felismerhető színjátékformák mindhárom csoportban mást és mást fednek. Bohóctréfát, kabaréjelenetet, romantikus vígjátékot, bohózatot, rémdrámát, népszínművet, operettet, bulvárdarabot. E műfajok közül egyszerre több is vegyül Görgey abszurdjaiba - vagy az abszurd keveredik beléjük. A szándékoltan elütő rétegeknek tagadhatatlanul sok mulatságos áthallás, asszociáció, meglepő fordulat köszönhető: játszik a szintek különbözősége, ellentéte. Másfelől viszont

Körmendi János és Győry Franciska a Mikszáth különös házassága című **Görgey-darabban** (Radnóti **Színpad)** (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

gyakorta megbomlik a rend még az egyes szinteken - műfajokon - belül is. A bohóctréfa színezheti mondjuk a rémdrámát, de ennek az az ára, hogy a bohóctréfa nem marad bohóctréfa, a rémdráma sem rémdráma. A színterek elvesztik hőseiket, hősök a párjukat. Nem kapják társul a partnerüket, illetve nem a partnerüket kapják társul. Lényeges figurák súlytalanul vannak jelen; fölösleges figurák súllyal vannak jelen; és lényeges figurák hiányoznak.

Az abszurd

„ ... ha az első felvonásban puska lóg a falon, akkor az előadás végén a puskának el kell sülnie" - idézi föl a század-forduló körüli nevezetes dramaturgiai szabályt egy Görgeyről írott kritikájában Somlai Péter. A XX. század közepén - folytatja - már más a színpadi tör-vény: annak a bizonyos puskának „a darab végén csütörtököt kell mondania". Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?* című komédiájában a puskát revolver helyettesíti, s már „nem sül el a stukker, de egy csütörtökre sem futja az erejéből". A kritikus szerint nem a pisztoly: a dráma mond csütörtököt.

Ha bőven van is igazság Somlai bíráló szavaiban, a visszatekintő értékelés semmiképp sem söpörheti félre a darabot. Az író máig legismertebb, legtöbbet játszott abszurdja ez. Szituációja mesterien kitervelt, noha pofonegyszerű: egy zárt, ablaktalan helyiségben négy ember ül, s az ötödik: Cuki, az alvilági betörő, „az erőszak szinte biológiai képviselője" fegyvert szegez rájuk. A Méltóságos-nak nevezett szenilis dzsentri, a kispolgár lakájtípusát megtestesítő K. Müller, Kiss, a gyáva és jelentéktelen intellektuel, s Márton, a népszínműből szalajtott vidéki tehetetlenül tűrik, hogy Cuki a stukker birtokában megalázza őket, elvegye - jelképesen - az értékeiket: családfájukról, szeretőjükről kell például lemondaniuk a bűnöző javára, K. Müller pedig nem mehet ki „kisdolgot végezni". A stukker a későbbiekben, véletlenek sorozata folytán, állandóan gazdát cserél, s aki éppen sakkban tartja a többieket, az a maga diktatúráját kényszeríti társaira. Végül a fegyver ismét Cukihoz kerül, s kezdődik minden elöl-ről, anélkül, hogy a falon függő hatalmas kulcsot a zárba illesztve kinyitották volna az ajtót, elhagyták volna a helyiséget.

A szituációteremtés ötletességéhez, szellemességéhez nem fér kétség. Tétje azonban nincs a darabnak. Két okból nincs. Az egyik a „kint" meghatározatlansága: mivel a bezárt ajtón túli térről semmit nem tudunk, nincs értelme, súlya számunkra a „hová ?" kérdésének. A másik, lényegesebb ok, hogy „bent" csak levitézlett (a Méltóságos, Márton), hitvány, gyáva (Kiss, K. Müller) és aljas (Cuki) figurák játsszák a maguk komámasszonyosdiját. Lumpenalakok valamennyien a saját osztályuk peremén. Mindnyájan cselekvésképtelenek (Cuki sem kivétel): róluk az első percektől fogva tudni, hogy sem külön-külön, sem együtt nem nyithatják ki a - hová is vezető? - ajtót. Feszültség csupán a helyzet változékonyságának - a stukker vándorútjának - köszönhető; a találó (noha sztereotip) jellemzés és beszéltetés kellemesen szórakoztat. Joggal állapította meg Koltai Tamás - elismerve Görgey tehetségét, szerkesztőkészségét, nyelvi ötleteit -, hogy a komédia „négy fal közé zárt »steril« gondolatisága nem engedi, hogy túljusson a »fegyverek logikája mint ultima ratio« szentenciaszerű általánosságán, s konkrétan érvényes összefüggésekben szóljon hatalom, erőszak, félelem és kiszolgáltatottság mai természetéről. Így, ha részesedünk is a közvetlen színpadi hatás primer élményében, a darab gondolati anyaga nem kelt bennünk mélyebb rezonanciát".

Orvosolhatja-e a színházi előadás a komédia szervi bajait? Épp a Thália Stúdió 1968-as produkciója - melynek kapcsán Koltai is megfogalmazta a véleményét - bizonyította, hogy aligha. Gosztonyi János rendező hangeffektusokkal (fegyverropogás, korabeli sláger, Hitler üvöltözése) konkretizálta a kinti teret és időt: a II. világháború idejére helyezte a játékot (az írói utasítás csak ennyit mond Cukival kapcsolatban: „Elképzelhető, hogy valamilyen nagyon obskurus, albérleti fasisztoid mozgalomra utaló jelvény vagy egyéb jelzés látható rajta . . ."), s összefüggésbe is hozta a külvilág eseményeit a szobában történőkkel: az előadás kezdetén Cuki tereli be pisztollyal a többieket, ő zárja kulcsra az ajtót, s akasztja föl a szögre a hatalmas, jelképes kulcsot. Tehát a szereplők nem eleve bent vannak és örökre bent maradnak, hanem egy hitvány nyilas akciója folytán bejönnek a helyiségbe. Ez a - történetiségében találó és szerencsés - változtatás azonban, éppen a maga konkrét és reális voltával, kiemeli a díszes gyülekezet absztrakt és irreális voltát: ez a társaság valóságosan nem, csak papíron - a példázatban - verődhet így össze. Ha Cuki valóságosan nyilas bűnöző (márpedig Gosztonyi koncepciójában az volt), akkor egyáltalában nem az a megrendítő, hogy ezeket a jelképes figurákat tartja fogva.

A rendezői átértelmezés, a konkretizálás kiemelte azt a rejtve megbúvó tényt, hogy az öt szereplő nem illik egymás-hoz. Annyiban ugyan közösek, hogy az író valamennyiükben a karikaturisztikus vonásokat emeli ki - „eredetüket" tekintve azonban erősen különböznek. Cuki reális társadalmi figura; a Méltóságos is az - volt (Görgey instrukciója szerint erősen az Arisztid-viccekre mintázva); Márton egy irodalmi paraszt-paródiából ruccant ide; K. Müllerben a közvetlen megfigyelés és - a neve előtt álló betűbe, a többféleképp feloldható rövidítésbe is belefoglaltan - a jelkép keveredik; Kiss a szemüvegen és a kopaszságon kívül alig jellemzett, halavány filosz. Amikor a stukkert épp birtokolják, mindegyikük az egyéniségéhez illő „félfelvonásost" hoz a színpadra: a Méltóságos például egy rosszabb Herczeg Ferenc-darabot, Márton valami Csepregi- vagy Tóth Ede-utánzatot. Stílusával - azaz stílusaival - szerzi a legtöbb mulatságot és tanulságot *a* Komámasszony, de a különféle műfajok és műfajparódiák nem békülnek össze egyetlen, saját stílus rendjében.

Jó néhány elem világos rokonságot mutat az abszurd drámával. Így a zárt, ablaktalan helyiség mint színtér; a belőle nyíló W. C. hangsúlyos szerepeltetése (és az anyagcsere sűrű emlegetése az infantilizmus szintjén); a fölnagyított, szimbolikus kulcs. Az abszurdra emlékeztet, hogy a cselekménynek nincs más végkifejlete, mint hogy visszatér önmaga kezdetébe. Márton beszéltetése az abszurd által is kedvelt halandzsa-szövegen alapszik, a művi népieskedés értelmetlen és alpári szókincse révén magyarítva. Amíg a hazai néző nem láthatta színpadon Beckett saját ürülékük-ben vegetáló alakjait, nem szorongatták őt is Vian *A birodalomépítők avagy a Smürc* című „szünet nélküli lidércnyomásának" egyre szűkülő terei, nem hallotta unalomig ismételgetni Gombrowicz *Ope*rettjében „a velszi herceg székecskéi!" tökéletesen értelmetlen mondatát - addig a „kisdolgozás" fölemlegetése, az ablaktalan, zárt szoba, a „felsüvetült kurta trutymó" pótszerként hathatott. Görgey Gábor abszurd példák nyomán önálló

leleménnyel kialakított, szokatlan drámai világa érdeklődést, figyelmet kel-tett. Az újdonság varázsa, izgalma el-fedte, hogy abszurd jellegükön belül túlzottan is eklektikusak, alakításukban pedig sokszor mechanikusak ezek a darabok. Egyelőre nemigen tűnt föl az sem, hogy az abszurd technikája az abszurd világszemlélete nélkül önmagában nem foghat át valóban nagy horderejű szín-műveket. Az ötlet, a technika csupaszon, védtelenül mutogatja magát. A *Komámasszony* és Görgey más abszurdjai is árulkodnak arról, hogy nem a világszemlélet hívta életre a formát, hanem a szellemesen, ügyesen kiötlött, az abszurd ihlette forma telítődik utólag tartalommal. E tartalom mindig nemes, értékes, de nem eredeti és nem átütő erejű (így például az antimilitarizmus, ami több drámában is hangot kap).

Mivel Görgey nem veszi át, de nem is kritizálja az abszurd világszemléletét, saját világszemlélete viszont nem fér meg az abszurd forma keretei között - arra kényszerül, hogy általános igazságok elmondására használja az abszurd dráma lehetőségeit, másrészt pedig arra, hogy „megszelídítse" az abszurdot. El-hagy figurákat, nem érint bizonyos konfliktusokat. *A Komámasszony, hol a stukker* ?-ből például mindenképpen hiányzik egy szereplő: a lumpenproletár mint a proletár karikatúrája. (Cuki sem-mi esetre sem lehet az, írja elő a határozott szerzői instrukció.) Ennek a figurának a színre hozása mindjárt kiemelné a darabot a puszta irodalmiasságból, a játékból - idáig azonban Görgey nem merészkedik, vagy egyszerűen nem is akar elmenni. *A Hírnök jő* feszes, kemény egyfelvonásos lehetne, ha a két - egymást és a világot pusztító - militáns ellenfelet nem szenilis öregnek rajzolná. A politikai és erkölcsi kóreset diagnosztikája érdekes lehetne - de mert így csak orvosilag végezhető el, érdektelen marad. *A Nyugalmas há.* meg-elégszik azzal, hogy egy szituációt - a bordélyház, ahol nem szeretkeznek -, a visszájára fordít, s így nem is akad más tennivaló, mint engedelmesen betakarítani a korántsem gazdag termést. Elő-re kiszámítható poénokat csipegethet össze az író.

A további darabok közül legépebb *a Rokokó háború,* leggépibb *a Népfürdő. A Noé* és a *Cápák a kertben - a jó* ízlés ellen is vétve - unalomba vesznek; a műfaji szintek nem elegyednek, hanem egymásra torlódnak-csúsznak. Ötlet és

Görgey Gábor: Törököt **fogtunk** (Gyulai Várszínház). Cserényi Béla és Körmendi János (Nagy Zsolt felv.)

kidolgozás - mint a legtöbb esetben - nem áll arányban egymással: az alap-gondolat majdhogynem a maga nyerseségében kerül színpadra, csak látszólagosan s nem belső természete szerint ölt formát. Az íróra kétféle veszély leselkedik: vagy túlzott makacssággal, mechanikusan gondolja végig az anyagban rejlő legegyszerűbb lehetőséget; vagy nem elég makacs ahhoz, hogy végig-gondolja a bonyolultabb drámai esélyek valamelyikét.

A Komámasszony, hol a stukker? fogyatékosságai ellenére is kiemelkedik ebből a darabcsoportból : a leghívebben reprezentálja az abszurd drámákat író Görgey Gábort, s eltagadhatatlanul dokumentumértékű az újabb magyar drámatörténetben: az abszurd technikával való kísérletezés egyik első eredménye volt ez a komédia.

Az álomvígjáték

Eredetileg az 1974-ben. Szegeden és a Fővárosi Operettszínházban is műsor-ra tűzött *Egy fiú és a tündér* kapta ezt a műfaji megjelölést, de bízvást nevezhető így az írónak néhány más műve is. Részben az abszurd drámából nőttek ki az álomvígjátékok is, de bennük már erősebb, meghatározóbb elem a magyar irodalmi tradíció, technikájukban pedig a montírozás válik uralkodóvá. Abszurd játékaiban a kész formát szabtanyesegette át Görgey; álomvígjátékaiban kész költői szövegeket vesz munkába, hogy - miként *Handabasa avagy a fátyol titkai* című darabjához írott jegyzetében megfogalmazta - ezeket átgyúrva alkosson újat: „Az eredeti mű alapos ismeretében új darabot akartam írni, oly módon, hogy a megemésztett anyag részletei, elemei, mintegy ugrásra készen halmozódva bennem, bizonyos helyzetekben organikusan beleépüljenek az új komédiába. Nem is törekedtem arra, hogy hű legyek az eredetihez, hiszen szuverén munkát akartam létrehozni. De nem haboztam felhasználni akár egy-egy egész passzust az eredetiből, ha célomnak és elképzelésemnek megfelelt."

E művészi eljárás ellen nem emelhető kifogás, s ha talán udvariasan hallgatnának is, aligha tiltakoznának maguk az „áldozatok": Csokonai Vitéz Mihály és Vörösmarty Mihály. Görgey olyan utat választott - az át- és újraírását -, amelyet drámaírók sora taposott ki az év-századok során. Az „irodalmi ragasztás-technika" segítségével fordulatos, szellemes vígjátékokat hívott életre, melyek játékosan idézik föl Csokonai *Gerson du Malhereux-jét, Dorottyáját, Tempefőijét,* illetve Vörösmarty *A fátyol titkai,* vala-

Mátray Márta a Bulvár kecskeméti **előadásában** (Karát Imre felv.)

mint *Csongor és Tünde* című darabjait. A három Csokonai-műre alapozott *Lilla és a kísértetek* című érzelmes komédiának, továbbá *a Handabasának* és az Egy *fiú és a* tündérnek is az a legfőbb érdeme, hogy - részben műfajt is teremtve - hozzájárult a magyar zenés színpadi játékok körének gazdagításához. Ha a „musical comedy" mintájára forgalomba kerülhetett a „musical tragedy" el-nevezés, akkor talán nem egészen jogosulatlan Görgey át- és újrairatait „musical absurd"-nak mondani, s ugyan-akkor „musical poetic"-nek is, utalva az abszurd indíttatásra és a tárgy költői eredetére. *Az álomvígjáték* mindezt a tartalmat magába sűríti (köztudomású, hogy az álomnak nagy szerepe van az abszurd irodalomban).

Az álomvígjátékok buktatója - az abszurd darabokhoz hasonlatosan - a műfaji szabadosság, összevisszaság, a különböző szintek sokszor indokolatlan és következetlen keverése. *A Lilla és a kísértetek* 1972-es békéscsabai bemutatója után legalább hat-hét réteget számolhatott össze a kritikus: Csokonai-vígjáték és abszurd dráma, népi bohózat és városi kabaré, népszínműfoszlányok és Vörösmarty-áthallások tülekedtek egymással a darabban. Ráadásul Sándor János, aki invenciózus ötletadója és a legtöbb esetben színpadra állítója is volt Görgey műveinek, maga is a színes, sokszor szertelenül csapongó rendezőegyéniségek közé tartozik - tehát nem fegyelmezte, hanem megoldásaival tovább dúsította a szöveget, a szituációkat.

Ezzel együtt is élettelibbek, hitelesebbek, sikerültebbek az álomvígjátékok, mint az abszurd darabok. A klasszikusok teremtette figurák mellé legalább néhány vonással jellemzett, élőbb alakok kívánkoztak, az idézetek összekeverve is „csinosabb stílt" követeltek az új szövegrészektől. Stumpf és Nachtigall, az abszurd drámák szokásos clown-párosát formázó titkosrendőrök *(Lilla és a kísértetek),* Rigó Rezső, Kacor Dezső, Guta Gergő, a kissé ördögfiókák módjára lézengő mai fiatalok *(Handabasa avagy a fátyol titkai), az Egy fiú és a tündér* főszereplői szokottan és szándékoltan sablonos vonásaik mellett egyéni színekkel, jellemet vázoló adottságokkal is bírnak.

A Fejek Ferdinándnak csak erős megszorításokkal sorolható az álomvígjátékok közé, noha ennek is van - közvetettebb - szépirodalmi előzménye: *a Cantio de militibus pulchra (Szép ének a katonáról)* szakaszai, s noha olyan vígjáték, amelyben fontos szerepet kapott a szép, nosztalgikus álomjelenet. Ráadásul nem lenne különösebb akadálya annak sem, hogy értő komponista modern zenét szerezzen hozzá. A hasonlóságnál azonban fontosabb a különbözés: *a Fejek Ferdinándnak - a Komámasszony, hol a stukker ?* és *a Bulvár* társaságában - Görgey legjellemzőbb, legsajátabb, legsikerültebb darabja. Az önmaga puszta formájában megjelenő abszurd és a formai dúsításra használt abszurd után most először sikerült a „realizmus fennhatósága alatti groteszket" létrehozni.

A dráma keletkezéstörténete érdekes és tanulságos. Az 1975-ös első változat, a Gyulai Várszínház számára írott *Törököt fogtunk* átdolgozását - „a kritikus-nak is lehet igaza!" felkiáltással - így indokolja a szerző: „Olyan történelmi komédiát akartam írni, amelyben a vég-kifejlet felé haladva egyre inkább éreztethetném a komédia fenyegetettségét, és a vígjáték történelmi nehézkedése a tragédia felé húzza a cselekményt. Rá kellett azonban jönnöm, hogy vannak megkerülhetetlen törvények. Nem lehet másfél órán át büntetlenül komédiára hangolni a közönséget, majd az utolsó negyedórában váratlanul rákényszeríteni a tragédia katarzisát. Elhatároztam - életemben először -, hogy újraírom a darabot, Sándor János segítségével, aki az első változatot is rendezte."

Gyapjas végvárának a harcok pangása idején levágott török fejekkel kereskedő vitézei a remek üzlet befellegzése után életüket áldozva kirohantak a várból (már aki) - az első verzió szerint. Emberfejek helyett káposztafejeket visznek piacra a másodikban: virul a végvári konyhakert. Amennyire oda nem illő volt a *Törököt fogtunk* zrínyis kifejlete, olyannyira szellemes ötlet a káposztatermelés. S a *Fejek Ferdinándnak,* éppen a cselekményben, a szerkezetben, a műfajban is megőrzött tisztaság, egységesség révén, minden erőltetettség nélkül aktuális érvényű: háborúról, békéről, a harcot fölváltó termelő munka gyakori kétarcúságáról, a nagy hirtelen barátokká - közös káposztaföldet művelő gazdákká

békült tegnapi ellenfelek természetéről szól a szatíra.

Az abszurd darabokat író, az álomvígjátékait montírozó Görgey büntetlenül akarta hol komédiára, hol tragédiára, hol kabaréra, hol cirkuszra, hol operettre, hol másra hangolni nézőit. Minden negyedórában, nem csupán az utolsóban. Sőt, ötpercenként is zavartalanul váltogatta műfajait egyetlen darabon belül. *A Fejek Ferdinándnak* írója ezt az ellentmondást ismerte föl, ezen az ötletekben tobzódó, de végül a drámát szétforgácsoló gyakorlaton változtatott. Érdemes volt - életében először - az átírásnak nekigyürkőznie. Következetesen tartva magát a történelmi tragikomédia műfaji törvényeihez és logikájához, az abszurdból, a bohóctréfából, a bohózatból s más vidékekről származó ötleteit is zavartalanul belophatta darabjába.

A Bulvár

„Befejezésül mondjon valamit a szín-házi életről nálunk" - kéri az elviselhetetlen újságírónő, Csík Dóra Bakonyi Gézát, az elismert, negyvenes dráma-írót a Bulvárban. „Lepratelep" - felel kínjában és dühében Bakonyi. S nem sokkal később Zebegény, a jeles színigazgató már ezzel a kérdéssel fordul szerzőjéhez : „Géza, kérlek, szeretném tisz-

tázni, hogy tulajdonképpen Afrika melyik államában játszódik az a darab, amit nekünk írsz? A kolonializmus igájában senyvedő vagy haladó vagy netán félhaladó államban működik a lepratelep?" A felületes firkász Csík Dóra akaratlanul is „társszerzővé" lett, színes cikkében már dráma színhelye a lepratelep.

A Bulvár megint egy kitűnő Görgey-ötlet. Gombrowicz észrevette, hogy az operett „monumentális idiotizmusában" kifejezhető a XX. századi történelem - megírta hát az *Operettet. A Kabaré* színpadon és filmen is világsiker lett, s azért mondhatott újat a század egyik sötét periódusáról, mert szintén nincs híjával a választott műfajban föl-ismert „monumentális idiotizmusnak". A bulvár (darab) szinte ugyanúgy ajánlja magát, mint a másik két műfaj (noha az operett frivol szabadossága és a kabaré társadalomkritikai attitűdje nélkül). A bulvár biztonsági dramaturgiájában, polgárnyugtató megoldásaiban is ott van a „monumentális idiotizmus".

A Bulvár attól nem közhely, hogy nem közhelyes mennyiségben adagolja a közhelyeket: rengeteg eget rengető közhelyből áll. Rengetheti-e a közhely az eget? Itt igen: a sztárt Stella Aurórának hívják (beszélő nevén egyszerre csillagnak és hajnalnak: hajnalcsillagnak), s még a balettkarba visszaparancsolt színésznőt is Alkonyi Glóriának. A legszebb szín a rózsaszín, a legnagyobb szám a vetkőzőszám, a legékesebb beszéd - a dadogás.

Görgey „leltározta" és egy karriertörténet láncolatába helyezte a bulvár elkoptatott, hamis, giccses közhelyeit. Színdarabja látszólag Stella Auróra (szegény kislányból lett világhíres színésznő) Mr. Szabó (Amerikába szakadt hazánk-fia) által egyengetett pályájának (diadal-út) andalító meséje - valójában az önmagával és eddigi munkásságával szembekerülő Bakonyi Géza egyre erősebb konfliktusának kibontakozása. Mindenki más azon az íven mozog, amelyre életünk bulvárdramaturgiája állította, csupán Bakonyi kísérli meg szuverénül tervezni és élni az életét. „A szemét és a törmelék alól" akarja kiásni „a kor szépségét". De a nagy drámai mű helyett - bulvár-darabot ír. Szemetet, törmeléket termel, mert a szemétre és a törmelékre van vevő. A bulvár nem az életet másolja, az élet azonban másolja a bulvárt: Bakonyi Gézával megtörténik a hazugság, amit ő írt. A nagy élatbulvárnak részévé lesz egy nem *a* bulvárra tervezett élet. A *Bulvár* katartikus mélysége a Bakonyi kontra mindenki más viszonytól függ: minél jelentékenyebb írónak ismerjük meg Bakonyit, s minél jelentéktelenebbnek a többieket, annál súlyosabb a darabbeli író bukása. (Megjegyzendő, hogy ez a háromfelvonásos „világkarrier" csak egy-két vonásában hordoz önéletrajzi elemeket. Bakonyi írói jelentékenységét a színésznek kell elsősorban megteremtenie, mert a szöveg erre nem fordít kellő gondot, s inkább a szerelmes férfit és az idült hipochondert ábrázolja.)

Bakonyi Géza azzal követ el végzetes hibát, hogy írói munkáját nem tudja távol tartani magánéletének hullámverésétől. A magánélet - a Stella-szerelem - bekebelezi a művészi hivatást. S ez éppen azért lehetséges, mert Bakonyi meg-osztott személyiséggel él: mint férj a felesége „hátikóját" szappanozó, eléggé szánalmas és engedékeny alak - Afrikában élő Dezső barátjához intézett magnetofonszalagleveleiben viszont a tudatos, cselekvő, tervező ember szólal meg. Bakonyi áldozatul esik Bakonyinak: a magányos művész a családi hálóban vergődő-élő embernek. A jellem- és cselekvésbeli, a szellemi és morális meg-hasadtság az írófigura legfőbb ismerte-tőjegye - éppen ez a megosztottság emeli ki őt csak őt a többi szereplő közül.

Egy meg sem írt „lepratelepi" dara-bot próbálnak a Zebegéry-Matuska-féle színházban; lepratelep az egész világ - sugallja a *Bulvár*. Ezzel az egyáltálán nem finom, de egyáltalán nem ízléstelen ötlettel - bár első pillantásra föl sem tűnik - Görgey megint az abszurdhoz kötődik. De ez a darabja már nem abszurd, nem is „bulvárabszurd", hanem - a szerző szavával - „legfeljebb abszurd bulvár". Az alapötletet következetesen kihasználó, az alakok rendszerét operettesen fölvázoló, jellegében realista szatíra a *Bulvár*, elsősorban a választott tárgyból következő groteszk beütéssel. (Kecskeméti előadásáról előző számunkban közöltünk kritikát.)

Ahol minden talmi, ott mi lehet egyedül igazi? „Lepratelepi" darabról lévén szó - a lepra. Deák Dezső, a Bakonyi által folytonosan emlegetett barát, a „drága Dezső" „másnap, hogy átvette a lepra elleni szérum feltalálásáért a Nobel-díjat leprás lett!". „Igazi lepra! Végre valami igazi!" - ujjong Bakonyi; most már megint érdemes „a szemét és a törmelék" alá ásnia.

A Bulvár többféle színpadi értelmezést rejt magában; még igen szegényes díszletek között (magyar bulvár?) is sajátos koncepciójú előadás születhetne, s a másik végleten természetesen ott lehet a leginkább filmen megvalósítható mesés gazdagság mint keret. Akár így, akár úgy, kíméletlenül következetes és szatirikus színrevitelben, a tragikus és nem a komikus elemeket hangsúlyozva a *Bulvár* Görgey legjobb színpadi alkotásának bizonyulhat. Ha viszont úgy játsszák a *Bulvárt*, ahogy a bulváron játszanák, akkor felszínes vígjáték kerekedik belőle; nagyoperetté szelídült-harsányult abszurd.

Az írott szöveg helyenként húzásra, másutt betoldásra szorul. A legnehezebb kérdés - Zebegény, Mr. Szabó és Csík Dóra személyén keresztül - az „Andrássy út hatvan", a „hülyére vert foglyocskák", Péter Gábor, az „aranyos főnök" idekeverése. A „bulvárban tartott" nézőt nem lehet itt-ott hirtelen az ötvenes évek elejének, a törvénysértések idejének valóságos történelmébe, tragikus eseményeibe átfordítani. Mind-ennek semmi köze sincs a bulvárhoz. Péter Gábor nevének említésétől nem lesz se jobb, se politikusabb, se bátrabb a darab. Ez stílustörés: a bulvárban minden általános, még a figurák is metaforikusak (ezt a különféleképpen beszélő nevek is jelezhetik), konkrét tények, konkrét események, valóságos név zavaróan, idegenül hat. A sötét előélet-nek egyedül Zebegény alakja szempontjából van jelentősége; világos utalással, ám dekonkretizáltabban fölidézve az ötvenes évek elejét, a színigazgató jellemzése teljes maradna, s nem egy másik drámából lépne át ide.

Bakonyi Géza és Péter Gábor nem összeillő „pár". Csongor és Tünde, Jancsi és Juliska Görgey más-más drámáiban szerepelnek, s együtt szerepel-nek. Mégis, mintha nem egymás kezét fognák, hanem valaki más párjáét. Vagy egyszerre több kéz is nyúlna feléjük. Máskor meg senkié.

A Fejek Ferdinándnak és különösen a *Bulvár* arról tanúskodik, hogy néhány sikerületlenebb év és mű után megújult Görgey Gábor, a drámaíró. Jó évtizednyi kísérletezés eredményeként mintha ráébredt volna arra, hogy párok és műfajok közt rendet kell teremteni. Ki-ki és mi-mi a párjával. Aki maradandó műveket kíván írni, annak ez - megkerülhetetlen törvény.

FÖLDES ANNA

Szemenszedett igazság

Perújrafelvétel a József Attila Színházban

Első fokon tizenöt évvel ezelőtt tárgyalta a magyar színház (és a magyar kritika) Hector Revalier, bresse-i bíró 1728-ban bűnüldözés ürügyén elkövetett bűncselekmény-sorozatának ügyét - Müller Péter feldolgozásában. Az ítélet akkor – néhány mentőkörülmény (úgy mint: tehetség, színpadérzék, ötlet) figyelembevételével - lényegében elmarasztalta a szerzőt és Madách színházi tettestársait, mindenekelőtt Lengyel György rendezőt.

A kritikának a közönség közönyével nyomatékosított ítélete Hector Revalier főhőst páratlanul rövid pályafutás – mindössze húsz előadás - után eltanácsolta a színpadról.

Tizenöt évbe telt, amíg ismét színpadra került Budapesten *a Szemenszedett igazság.*

Az új tárgyalás helye - a József Attila Színház, a perújrafelvétel kezdeményezője, Revalier bíró új védője - Barlay Gusztáv rendező.

Müller Péter jelenlegi munkahelyén, a Madách Színházban nőtt fel. Tizen-nyolc éves korában lépett be a kis-kapun, azóta rajzolt, festett, írt, a színé-szettel is megpróbálkozott, amíg ki-kötött a dramaturgián.

Majdnem húsz éve, hogy első, Miskolcon bemutatott darabját *(Két marék aprópénz,* 1962) „az évad egyik figyelemre legméltóbb drámájának" értékelte a Népszabadság kritikusa, Molnár. Gál Péter. A huszonöt éves író tekintetét a környező valóságra és Csehov világára függesztve, egy magakorú mérnök lázadásáról, a tények és az illúziók konfrontációjáról vallott, többek szerint kitűnő színpadi érzékkel és meglepő érettséggel. Második drámájának, *a* Mártának bemutatójára a felszabadulás 20. évfordulóján már az előlegezett bizalom és a felfokozott várakozás jegyében került sor, de az eredmény - részben ezért is – csalódást hozott. A háború utolsó évében játszódó, fordulatos, sőt túlságosan is sokat markoló, valószínűtlen és melodramatikus motívumokkal terhelt tragédia mégsem múlt el nyomtalanul: történetére, hibáira már alig emlékszünk, de a címszereplő Tolnay Klári alakítása - a néző emlékezetében - túlélte a drámát.

Ez a bemutató, a nagy szerep nagy sikere, igazolta Müller Péternek egy nyilatkozatban „bevallott", manapság divatjamúltnak tűnő, de a színház- és filmvilágban alighanem célravezető munkamódszerét. Müller tudniillik színészben gondolkodik, és szerepet ír. Ezt tükrözi, hangsúlyozza a munka közben íróasztala fölé gombostűzött színész-fotó, a születő mű alakuló főhősének emlékeztető, ihlető portréja. *A Márta* bemutatása után Tolnay Klári fotója helyére máris felkerült (vagy felkerülhetett volna) Pécsi Sándoré, hiszen az 966-ban bemutatott *Szemenszedett igazság* Revalier bírójának szerepét aligha-nem az ő testére, alkatára szabta az író.

A három eredeti drámának 1978-ig, *a Búcsúelőadás* bemutatójáig nem volt folytatása. Müller Péter, a dramaturg, ennek ellenére majdnem folyamatosan jelen volt a magyar színház- és filmművészetben. A hatvanas években egy Dosztojevszkij-adaptációval, a Vígszínházban bemutatott *Karamazov testvérek*kel, a következő évtizedben egy Kurosava filmjéből ismert Akutagawa-művel, *A vihar kapujában* színpadi feldolgozásával bizonyította professzionátus színpadérzékét. Közben hangjátékokat, tévéjátékokat és filmforgatókönyveket is írt. Legsikeresebb színházi vonatkozású műve ebben a periódusban egy regény, a Soós Imre tragédiája ihlette *Részeg józanok.* (A történetben rejlő drámai lehetőséget már korábban felismerte, „elírta" Müller elől egy tapasztaltabb pályatárs: Hubay Miklós többször is nekirugaszkodott, megírta, átírta és újra-írta a *Tüzet viszeket.)* A komédiástéma továbbra sem hagyta Müller Pétert nyugodni: a Győrött bemutatott *Búcsúelőadás* közvetlenül a háború után játszódó antifasiszta bohóctragédia, egy olasz cirkusz túlélőinek közös számadása. Ebben a darabban a drámaíró Csehov világától - Felliniéhez érkezett. Ez a kapcsolat, akárcsak a Kurosava-film ihletésének idején, ugyancsak nem nélkülöz bizonyos életrajzi indítékokat. Müller Péternek egyre szorosabb a kapcsolata a világ filmművészetével, Viscontival és az amerikai filmmel is.

Tizenöt esztendő majdnem kritikus kor egy dráma életében: újdonságnak régi, hagyománynak friss. Az efemer sikerek ennyi idő alatt elévülnek, az értetlenség, a kudarcok (esetleges) oka viszont még nem oldódott ... Müller Péter darabja azonban a bemutató és a felújítás között sajátos utat járt be. A szöveget a feledéstől az olasz Sipario című folyóirat óvta meg. A rangot adó közlés adhatta az ötletet a Teatro Stabile di Bolzano együttesének, amelynek országjáró társulata a bemutatót követően, fél éven keresztül harmincegy városban szerepelt hosszabb-rövidebb ideig *a Szemenszedett* igazsággal. Az olaszországi siker hírére előbb reagáltak Latin-Amerikában, mint Budapesten: a darabot spanyol fordításban Buenos Airesben és La Pazban mutatták be, de már folynak az uruguayi és mexikói bemutató előkészületei is. A József Attila Színház tehát már nem egy Madách színházi bukás, hanem egy ígéretes külföldi sikersorozat után vállalkozott a darab felújítására.

A szerző a premier előtt rokonszenves önbizalommal vallott arról, hogy annak idején alighanem túlságosan korán jött a *Szemenszedett igazság:* sem a színház, sem a közönség nem volt még felkészülve a hatalom kérdésének ilyenfajta, illúziótlan taglalására, sem a darab groteszk hangütésére. Örkény *Tótékjának* kapunyitó, eszméltető hatása után mára már megváltozott a színpadi és a nézőtéri közeg is. A darabról, amelyről most derül ki, hogy állja-e az időt, a szerző szerint már *mindent* elmondtak: minden jót külföldön, és minden rosszat itt-hon...

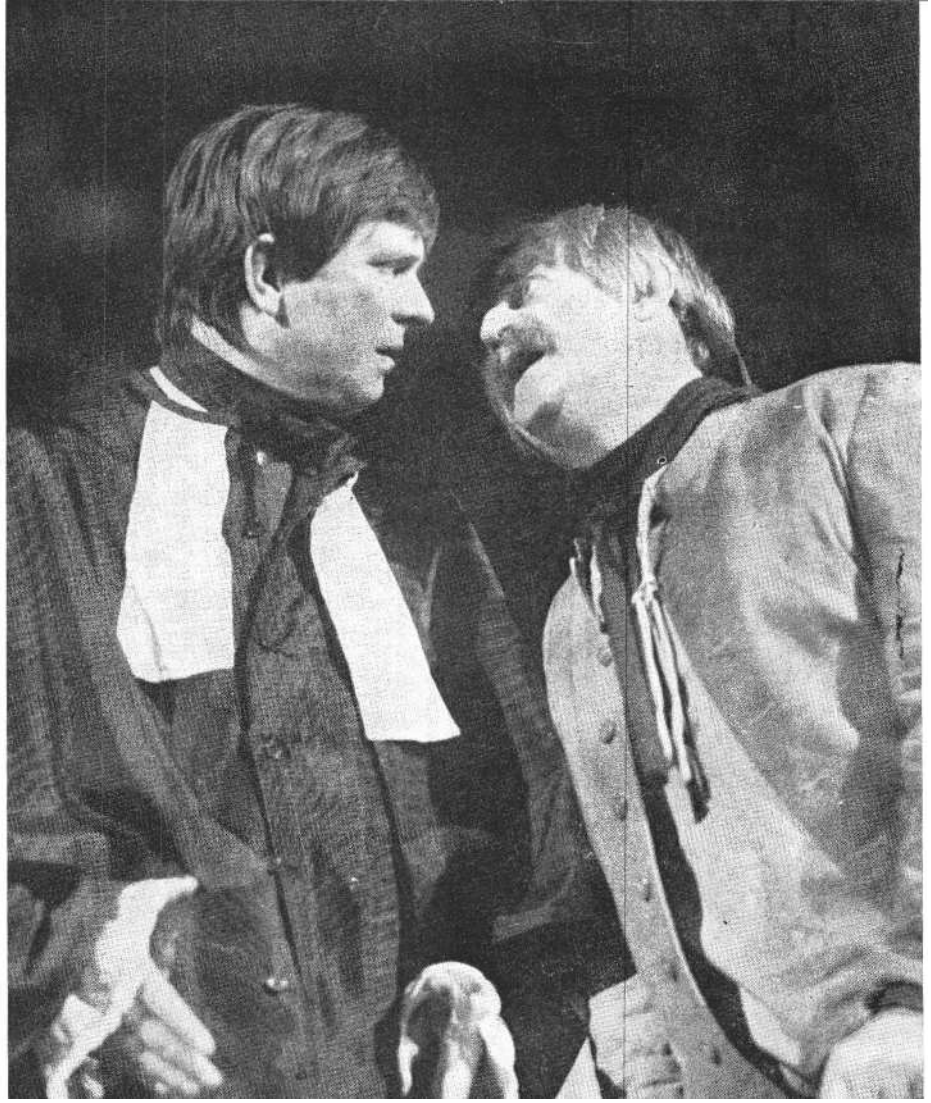
A tények és a legendák tudatában, megvallom, prekoncepcióval ültem be a nézőtérre. Az a tény, hogy tizenöt évvel ezelőtt nem láttam, nem írtam róla, felmentett a testületi felelősség alól, nyugodt lelkiismerettel elhatárolhattam (volna) magamat a drámát lélektelenül vagy túlzott szigorral fogadó kollégáimtól. Mivel nem egyszer síkraszálltam a méltatlanul elfelejtett, eltanácsolt, az ősbemutató-kultusz révén a színpadról túl hamar kiszoruló új magyar drámák felújítása mellett, készen álltam a perújrafelvétel napirendjébe beilleszthető védőbeszédre. A hazai és a külföldi fogadtatás összevetése nemcsak arra kínált volna alkalmat, hogy megismételjük, senki sem lehet (rögtön) próféta saját hazájában, de arra is, hogy dokumentáljuk, milyen nagy szerepe van egy-egy mű megítélésében a bemutató időpontjának, a sznobizmusnak vagy a provincializmusnak és a színházi élet esetlegességeinek.

Csakhogy könnyebb az íróasztal mellől

ítélni, mint a zsöllye negyedik sorából: a színházi élmény sajnálatos módon megnehezítette rehabilitációs szándékaimat...

Müller Péter drámájának története Bresse városában játszódik, az Úrnak 1728. esztendejében, amikor is új bíró érkezik az isten háta mögötti kisvárosba, azzal a céllal és azzal a királyi felhatalmazással, hogy végre rendet teremtsen a helybeli közállapotokban, és fényt derítsen egy az egész lakosságot nyugtalanító rejtélyes bűnügyre. Hector Revalier bíró tudja, hogy darázsfészekbe nyúl, elődei sorra csődöt mondtak a Vallet-pörben. Egyiküknek sem sikerült kiderítenie, hogy ki és hogyan ölte meg Ossie Vauden gazdát, a város polgárát. A nyomozást megnehezíti, hogy az el-tűnt áldozat hulláját feltételezhetően el-égették. Hector az új seprő buzgalmával lát munkához; és Bresse-ben (a szó valóságos és átvitt értelmében is) van mit seperni .. .

Szerencsére a bonyolult bűnügy egyszerűbbnek tűnik, mint ahogy azt a bíró gondolta volna: az áttanulmányozott iratok nem sokat segítenek a tények tisztázásában, a tanúkihallgatás nyomán azonban máris úgy érzi, hogy kezében az igazság kulcsa. Csakhogy a bíró környezetében levők, és Müller darabjának nézői is, nagyon hamar rádöbbennek: az igazság a bíró szemében túlságosan képlékeny - a tárgyalás minden stádiumában más. Az igazságszolgáltatás éber őre - meglepetésünkre - naivabb, mint bárki a nézőtéren: mindig a legutolsó vallomásnak hisz. Így azután a nyomozás során egyre jobban összekuszálódnak a szálak: tegyük fel, hogy Vallet, a gyilkossággal vádolt téglaégető ártatlan, mint ahogy többen mesélik ... De ha így van, vajon miért vallanak ellene sorra a tanúk és a bűntársak? Miért tetteti magát tébolyodottnak a vádlott, és miért vallja be a gyilkosságot végül ő maga is ? Ám ha bűnös - ami ugyancsak nincs kizárva -, akkor hogyan fordul-hat elő az, hogy az ellene tanúskodó be-surranó tolvajra (is) egykettőre rábizonyosodik a gyilkosság? A második töredelmes beismerő vallomás után a mindenáron eredményt, igazságot akaró bíró végre megnyugszik. Ha megvan a tettes, minden rendben: a bűnöst fel kell akasztani, az ártatlant szabadon engedni, a hamis tanúk ellen a törvény szigorával eljárni, és máris újra rend lesz Bresse városában. Azzal igazán nem számolhat a gyanútlan bíró, hogy a hamis



Újréti László és Tyll Attila Müller Péter Szemenszedett igazság című darabjában (MTI fotó - Weber Lajos felv.)

tanúkat is a hatalom keze rángatja a dróton, s hogy az igazságszolgáltatás győzelmét követően váratlanul megjelenik irodájában az áldozat. Az áldozat, aki egy jelentéktelen sebbel megúszta a merényletet, és támadójának kivégzése után megnyugodva visszatér a városba.

Ki törődik most már Hector Revalier nyugtalanságával? Hogy egyre nagyobb lesz a bizonytalanság, a zűr a városban? Hiszen egyetlen, el sem követett gyilkosságért most már egyre többen lakolnak: a gyanúsított az akasztófán, a hamis tanúk száműzetésben; a legelső vádlott pedig addig szimulálta az őrületet, amíg valóban meghibbant. Időközben még a bíró elhanyagolt szépasszony felesége is fellázadt: jobb híján a városka csélcsap, szoknyabolond kapitányával szűri össze a levet, s végül is megszökik gyanútlan férje elől, elszökik a gyűlölt városból. Nem csoda, hogy ennyi csapás hatására a lelkiismeretes bűnüldöző is elveszti lába alól a talajt. Még egyszer, utoljára, megpróbálja kivetni hálóját a királyi fiskális ellen, de végül maga akad fenn rajta. Az igazság szolgálatában elkövetett bűnök re nincs bocsánat: a könyörtelen hivatali gépezet, amelynek a bíró is csak tehetetlen csavarja volt, végül is felőrli.

A kanyargós történet még dióhéjban is elárulja, hogy nem szimpla krimiről, de még csak nem is krimiparódiáról van szó. Az ősbemutató alkalmával többen úgy fogalmazták, hogy Müller Péter a purifikátor tragédiáját állította színpadra. Csakhogy ez a XVIII. századi francia környezetben játszódó tragikomédia - tértől, időtől függetlenül - senkit sem érdekelne. Örök emberi igazságok kimondására csak egy Harpagon vagy Tartuffe teherbírásával rendelkező, végletességében is élő, jelképessé emelkedő figura képes. Moliére-nek a cselekmény sodrában kibontakozó, nagy figurái a bennük megtestesülő tulajdonságok birtokában túlnőnek az adott drámán. Hector Revalier jelleme viszont *a Szemenszedett igazság* környezetétől, fordulataitól megfosztva szétfoszlik, elpukkan, mint a luftballon.

Ha tehát Müller darabja nem krimi, nem realista vígjáték és nem is végletes jellemkomédia, a legkézenfekvőbb, hogy annak tekintsük, aminek a hatvanas évek derekán egyre nagyobb volt színpadjainkon az ázsiója - politikai parabolá-

nak. A parabola intellektuális műfaj, az írótól is, a nézőtől is megköveteli a gondolkodás többszólamúságát, az érzelmi-politikai azonosulás táplálta cinkosságot is. Amennyiben a találkozás létrejön, a közönség minden mozzanatra, célzásra, áthallásra rezonál, és viszonylag könnyen kerül a műalkotás értelmi-érzelmi hatása alá. Csakhogy a parabola - kétszeresen nehéz műfaj. Látszólag egyetlen jó ötlet összetartja és felrepíti a mesét, de az elemzés során máris ki-derül, hogy ennek a repülésnek rendkívül szigorúak a nehézkedési törvényei. A parabola először is megköveteli a dráma első, valós szintjének stabilitását, a mese adekvát - társadalmi és pszichológiai - hitelességét. *A Szemenszedett igazság* dramaturgiai tetőszerkezete azonban a legkisebb logikai terhelés hatására beomlik. Mintha Müller Péter nem számított volna arra, hogy a történettel először találkozó néző megkérdezheti: vajon hogy lehet egy bíró annyira naiv és járatlan, mint Hector Revalier? Hogyan ítélkezhet a király nevében és saját lelkiismerete parancsára ennyire elhamarkodottan, körültekintés nélkül? Mi oka lehet a Vallet-perben hamis tanúként szerep-lő zsebtolvajnak arra, hogy egyszer csak magára vállalja a gyilkosságot? Miért szökik meg a jóképű és sokáig tekintélyes bíró felesége egy jelentéktelen külsejű, alkoholista kapitánnyal, akit méghozzá nem is szeret? Vajon a férfi kuplerájokban bizonyított kakaskodása, utólag be-vallott árulása, előre érzékeltetett állhatatlansága vagy a békés, nyugalmas házi-asszonyi élet, a kertvendéglő délibábja vonzza? Miért menekül el a rendőrség apraja-nagyja ahelyett, hogy kiszolgálná vagy leleplezné a bíró üzelmeit? Miért tűri a király bizalmát bíró, minden hájjal megkent fiskális, hogy le-győzött riválisa kis híján tőrbecsalja?

Lehet, hogy ez a megközelítés túlságosan földhözragadt, akadékoskodó és ellentétes a paródia határait súroló komédia felvállalt abszurditásával. Csakhogy az abszurd világ még annyira sem esetleges, mint az igazi. Törvényei egyértelműek és megváltoztathatatlanok. Ami pedig e parabola második szintjét illeti - a törvénysértések korszakának társadalmi vetülete egyáltalában nem azonos azzal, amit *a Szemenszedett igazság* sugall. Az 1966-os bemutató alkalmával a darab több kritikusa felháborodott Müller játékának negatív kicsengésén. A szerző szemére vetették, hogy a szín-padon a valóság helyett egy vélt valóság vetülete, egy szkeptikusan eltorzított világ torzképe jelenik meg. Tizenöt év távlatából ezeknek az aggályoknak politikai tartalma (remélem) elévült: azóta már a törvénysértéseknek és törvénytelenségeknek ennél élesebb, átfogóbb és egyértelműbb (mert mentségek nélkül való) bírálatát is eltűri a közvélemény és a kultúrpolitika. Csakhogy itt az analógiákkal is baj van. A purifikátor nem valamilyen politikai célszerűség szolgálatában, nem egy kívülről rákényszerített ítélettel sérti meg az emberek jogát, hanem saját alkalmatlanságának áldozata. Itt a bűnös nem igazán bűnös, az ártatlan nem igazán ártatlan, és a komédia egymásra torlódó kanyaraiban elvész a morál.

Elképzelhető azonban Müller Péter darabjának egy egészen másfajta szín-padi értelmezése, mint amivel Barlay Gusztáv a József Attila Színházban meg-közelítette. Amelyben nem a purifikátor, hanem a purifikátor köntösében fel-lépő bürokrata és a purifikátorokat esz-közként használó manipuláns társadalmi struktúra lepleződik le. Ebben az eset-ben azonban a krimikomédia helyett egy kegyetlen, groteszk abszurd játék került volna bemutatásra. Az ősbemutatót nem láttam, de kritikai visszhangjából arra következtetek, hogy ez a fel-fogás Lengyel Györgytől is távol állt. De hogy a szövegben benne rejlik, és előásható, felszínre hozható, erre az olasz-országi bemutató híréből következtet-hetünk.

Müller Péter így jellemzi az olasz előadást: „A rendező, Alessandro Fersen, kafkai világot teremtett a színpadon: egy katasztrófa következtében összedűlt bútorhalmazt látunk, s az az érzésünk, ha valaki megkísérelne rendet rakni, csak még nagyobb katasztrófát idézne elő .. . A darab kezdetén a függöny előtt két hatalmas papírhalom; majd a szemétből emberi lények bújnak elő. S a darab végén, miután kő kövön nem marad, a megmaradtak újra visszabújnak a szeméthalom közepébe; előadás közben gyakran az az érzésünk, mintha nem is emberek, hanem szellemek járnának a színpadon! Mintha egy más műfajú, más hangvételű darab bemutatójáról olvasnánk!" A József Attila Színházban látott földhözragadt, bővérű komédia stílusa viszont közelebb áll a commedia dell'artéhoz, mint a groteszk szellemjáráshoz, Nagy Ignáchoz, mint Kafkához.

Valószínű, hogy a cselekmény túlbonyolításán, a dialógusok egyenetlenségén, a költőiség hiányán semmiféle rendezői olvasat, koncepció nem változtathat. De a mű valós értékei - leleményes felépítése, a meglepetések dramaturgiája - bizonyára jobban érvénye-sültek volna, ha a színház felvállalja Müller Péter vízióját. Ha nem a darab hibáira, hanem erényeire - mindenek-előtt a valóság manipulálható látszatának változékonyságára, a sorsrontó komédiák tragikus hátterére és a szópárbajok fanyar humorára - épít;

A színészek általában azt játszották, amit az adott színpadi kontextusban el-vártak tőlük, és úgy, ahogy tehetségükből telt. Ha tizenöt évvel ezelőtt Pécsi Sándor, Garas Dezső, Körmendi, Béres és a többiek nem tudták megemelni vagy legalábbis a darabban rejlő lehetőségek szintjére hozni Müller Péter drámájának előadását, milyen jogon várjuk ugyanezt a József Attila Színház derék-hadától? Egyetértek azokkal a kritikusokkal, akik úgy tartják, hogy Újréti László kiérdemelt már egy abszolút fő-szerepet színházában. De ő is és az író is jobban járt volna, ha ez nem most, nem ebben a szerepben következik be. Újréti majdnem olyan naivan bedőlt Hector Revalier szövegének, mint a bíró a bresseieknek: eleve felmentette őt, és ezáltal megbillentette a drámán belüli erőviszonyokat. Részvétet csikart ki a nézőkből, holott szerepe szerint érdemtelen rá.

A leghálásabb játéklehetőség, az őrültet szimuláló és a későbbiekben valóban megtébolyodó vádlott szerepe, Tyll Attilának jutott. Alakításából azonban hiányzott a szöveg szerint is hátborzongató szuggesztivitás, a többiek idegein gyakorolt kötéltánc félelmetessége, és mintha képtelen lett volna a színész a kétféle - vállalt és valóságos - téboly érzékletes színpadi differenciálására. A boldogtalan feleség illogikus magatartását, sivár kalandját Borbás Gabi nem is próbálta hitelesíteni. Igaz, hogy ehhez a kapitányt játszó Józsa Imre sem nyújtott neki túl sok segítséget.

A színészeken igazságtalan volna számon kérni egy a mű szelleméhez közel álló, de a rendezői koncepciótól idegen stílust. Ugyanakkor Barlay Gusztáv-nak is számolnia kellett a társulat tényleges erőviszonyaival, kialakult hangvételével és talán még a színház közönségé-nek elvárásaival is. Kránitz Lajos, Soós Lajos, Turgonyi Pál - már alkatuknál és modorrá lett, megkövesedett stílusuk-

nál fogva sem igazán alkalmasak a mű elvontabb szintjének, többszólamúságának érzékeltetésére. Szabó Éva játékában viszont benne volt a komplexebb, jelképesebb emberábrázolás lehetősége.

Sajátos helyet foglal el a darabban (és az előadásban is) Koch, a törvényszéki írnok. Müller Péter az ő szövegét dúsította fel a legjobban: hús-vér alakja az örök kisember világlátását, józanságát, önzését is kifejezi, és ezzel kapcsolatban az aktuális asszociációk egész sorát indítja el a nézőkben. Harkányi Endre, aki méltán aratta az előadás legnagyobb színészi sikerét, ma már úgy bújik bele az ilyenfajta szerepekbe, mint egy rászabott öltönybe. Alakítása - és ez feltétlen erénye - ellenállhatatlanul mulatságos, de ugyanakkor szív-szorító is. Hiteles karakterfigurája nem nélkülözi a tágabb, jelképes tartalmakat sem. Az egyetlen veszély, hogy ha ez a hálás szerepkör Harkányi skatulyájává válik, elfojthatja a színészben a képlékenység, az örökös alakváltás éltető komédiás hajlamát.

Székely László díszletének különös logikai ellentmondása a játéktérben viharzó rendetlenség és a színpadot keretező iratpolcok szigorú rendje. Ha az elő-adás egész atmoszférájában érződött volna a káosznak és a rendnek ez a különös antagonizmusa, az ellentmondás vizuális megfogalmazása nyilván elismerést vált ki. Így viszont ez az elszigetelt kifejezőeszköz funkciótlan marad, és nem sokkal meggyőzőbb, mint az ablakon beáradó, narancsszínű fények játéka.

Ha a darab nem is, a perújrafelvétel úgy látszik, még mindig korán jött. De mivel Müller Péter drámakötete, tudtommal, megjelenés előtt áll, bízom benne, hogy az iratok és dokumentumok rövidesen a szélesebb szakmai és olvasói nyilvánosságnak is rendelkezésére állnak. És a nyilvánosság - előbb-utóbb - minden justizmordot orvosol.

Müller Péter: Szemenszedett igazság (József Attila Színház)

Rendezte: Barlay Gusztáv. *Díszlet: Szé-*kely László m. v. *Jelmez:* Kemenes Fanny.

Szereplők: Újréti László, Harkányi Endre, Soós Lajos, Borbás Gabi, Kránitz Lajos, Tyll Attila, Bánffy György, Geréb Attila, Turgonyi Pál, Loránd Hanna, Szabó Éva, Józsa Imre, Straub Dezső, Kovács Gyula, Köves Ernő, Borbély Vali.

KOLTAI TAMÁS

Honnan jön a fenyegetés?

Pinter Születésnapja Szolnokon

Walter Kerr, aki alkatilag nem rokonítható túlságosan Harold Pinterrel, egy csaknem másfél évtizeddel ezelőtti elemzésében azt a kérdést fejtegeti a szerző (korai) darabjaival kapcsolatban, hogy mennyire lehet névtelennek és arc nélkülinek tekinteni a jellegzetes pinteri fenyegetést: ezt ugyanis hús-vér emberek képviselik, akár megjelennek a színen, akár nem. *A* Születésnapban éppenséggel megjelennek, Goldbergnek és Mc-Cannnek hívják őket. *Az Ételliftben* csak egy szócsövön érkezik a fenyegető parancs, nem tudni, hogy ki a megbízó, sőt még azt sem, hogy ki az áldozat, illetve kiderül, hogy akit eddig a névtelen parancs egyik fölbérelt végrehajtójának hittünk, abból még áldozat is lehet. *A Születésnap* Goldbergje és McCanttje is ilyen fölbérelt végrehajtónak látszik, bár a megbízójukat (vagy megbízóikat) éppúgy nem ismerjük, mint az *Ételliftben* esetében, legföljebb következtethetünk rá egy bizonyos „szervezettel" kapcsolatos homályos megjegyzésből. Az áldozat személye viszont első perctől fogva világos, pontosabban világos, hogy ő *lesz az* áldozat, tudniillik Stanley Webber, mert a nevén kívül róla is vajmi keveset tudunk meg: zongorista volt, régóta egyedüli vendége (vagy lakója) annak a penziófélének, amelyben a darab játszódik, reggelenként sokáig alszik, és az előző lakhelyéről sohasem mozdult ki.

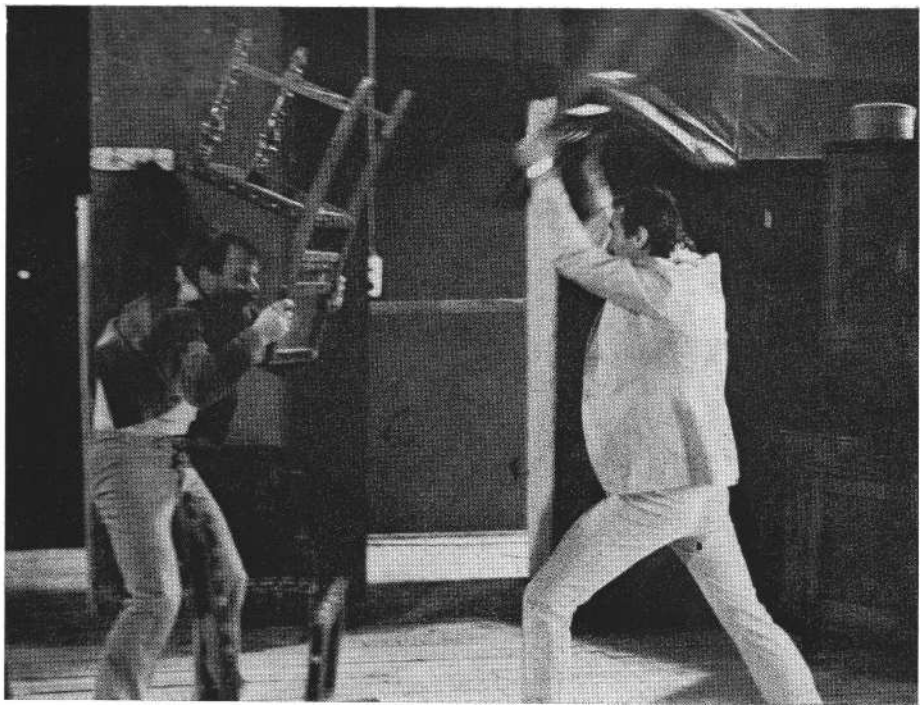
Ez információnak nem sok. A Pinter-darabok legfontosabb jellemzője a *bizonytalanság.* A szereplőknek nincs múltjuk, nincsenek motívumaik, még sorsuk sincs, legföljebb végzetük. Ez a végzet nem egy metafizikai állapot, amelyhez a szereplők hozzászoktak, mert benne élnek, mint például Beckettnél, hanem permanens fenyegetés, mint Kafkánál. A különbség annyi, hogy Pinternél a „pert" valahol valakik már korábban lefolytatták, csak az ítélet végrehajtása van hátra, a fenyegetés föltartóztathatatlanul közeledik, akár egy krimiben. A helyszín mindehhez általában egy egészen közönséges, hétköznapi szoba - szimptomatikus, hogy Pinter első

Harold Pinter: Születésnap (szolnoki Szigligeti Színház). Kovács Lajos Stanley szerepében

egyfelvonásos darabjának címe: *A szoba* -, a szereplők pedig egészen közönséges, hétköznapi emberek.

Az utóbbi motívum nagyon fontos annak a megértéséhez, hogy bármilyen címkét ragasztanak is Pinterre - Esslin például az abszurdok között tárgyalja, Kerr az egyetlen igazi egzisztencialistának nevezi -, darabjai mindig „realista" viszonyok között, fölismerhetően angol miliőben játszódnak. Pályájának kezdeti szakaszán igen gyakran munkás vagy féllumpen környezetben, a szereplők életformája, napi rutinja, beszédmodora alapján - a nyelv különösen lényeges Pinternél - viszonylag pontosan behatárolhatóan valahol a londoni East End tájékán. *A Születésnap* éppenséggel „egy családi ház nappalijában egy tengerparti városkában".

Akinek alkalma volt látni a televízió éjszakai adásában *a Születésnap* egyik angol filmadaptációját (vetítése csak-nem egybeesett a szolnoki bemutatóval), az megfigyelhette, hogy mit jelent a „pinteri realizmus" a maga eredeti mű-vészi közegében. (Tudniillik egy angol rendező és angol színészek számára.) A naturális részletek sokasága egy Wesker-típusú naturalista drámához tette hasonlóvá az előadást. A pinteri világ *kegyetlenségét* maradéktalanul tudta köz-vetíteni ez a játékstílus, *áttételes jelentéseit* sokkal kevésbé. Persze ha ezeknek a lehetséges áttételes jelentéseknek a természetéről kezdenének faggatózni, zavarba



Kovács Lajos (Stanley) és **Katona** János (McCann) **a szolnoki Pinter-előadásban (Szoboszlai Gábor felvételei)**

jönnénk. (Egyszer egy interjúban megkérdezték az írót: „Ön szerint miről szólnak a darabjai, Mr. Pinter?" A válasz így hangzott: „Egy menyétről a bárszekrény alatt.") Ebből a szempontból mindenesetre könnyű dolga volt a nézőnek - amiből nem következik, hogy *ezt a* Pintert könnyebb volt nézniük a pinteri világban járatlanoknak -, tudniillik semmi másra nem kellett gondolnia azon kívül, amit látott.

S mit látott? Egy féllumpen házaspárt, egy nem működő vagy alig működő penzió tulajdonosait, akik reggelenként jelentéktelen ostobaságokról fecsegnek, amíg a férfi, Petey munkába nem indul, vagyis végig nem járja a tenger-parti sétányt, ahol napozószék-felvigyázóként dolgozik. Egy itt lakó fiatalembert, Stanley Webbert, aki mintha anya-

viszonyban volna Meggel, a tulajdonosnővel, de kapcsolatukat valami furcsa, évődő-piszkálódó felhang is kíséri. Két kereskedelmiutazó-külsejű férfit, akik penzióvendégként érkeznek, és első perctől kezdve úgy viselkednek, mint akik valamilyen munkát jöttek elvégezni. Egy születésnapi murit - miközben az is bizonytalan, hogy egyáltalán a születésnapja van-e Stanleynek -, amelyen a két vendég, Goldberg és McCann valami homályos számonkérés során fizikailag és lelkileg egyaránt a tökéletes összeomlásig brutalizálja az „ünnepeltet", Meg és egy szédült kis tyúk jelenlétében, akik mindebből semmit sem vesznek észre. S végül azt, hogy másnap a két férfi magával viszi targoncás autóján az emberronccsá silányított Stanleyt - valahová, ahol „jobb lesz neki".

Meg és Petey még most sem képesek észrevenni, hogy *történt valami.*

Hogy mi történt - egyáltalán, hogy „mi történik" Pinternél -, arra a film alapján is hasonló válaszokat adhatunk, mint a darabot olvasva. Stanley fél, bár nem tudni, mitől. Az az érzésünk, hogy ez a félelem „absztrakt módon" létezik a világban, a Goldbergek és a McCannek bárhová becsöngethetnének, akár találomra, szembe találnák magukat ezzel a félelemmel - mint ahogy föltehetően ide is találomra jöttek. (Ebből a szempontból valószínűleg annak sincs jelentősége, hogy Goldberg zsidó, Mc-Cann pedig ír - az erre vonatkozó realista részletek, akárcsak a „szervezetre" való utalások, amelyek a dialógus számos helyén föllelhetők, nem visznek közelebb személyiségük megfejtéséhez.)

A másik dolog, amit biztosan tudhatunk: hogy *bármi megtörténhet,* mert a szereplőknek valójában nincs közük egymáshoz. A házaspár, Meg és Petey kapcsolata kimerül a reggelikészítés és újságolvasás közben zajló kliséfecsegésben, Stanley és Meg viszonya a látszat ellenére sem megy mélyebbre az ugratások, kétértelmű célzások naponta ismétlődő felszínes rítusánál - valószínűleg ők maguk sem tudnak többet egymásról, mint mi őróluk.

Figyelemre méltó, amit Pinter ezzel kapcsolatban egy interjúban mondott, három évvel a *Születésnap* bemutatója után: „Úgy érzem, hogy nem az érintkezésre való képtelenségről van szó, hanem az érintkezés szándékos kerülésé-ről. Az emberek közötti kapcsolat ön-magában olyan ijesztő, hogy az emberek inkább állandó egymás mellé beszéléshez, állandó másról beszéléshez folyamod-nak, semmint hogy kapcsolatuk gyökereit érintsék." *A* Születésnapnak *ez az* „alapszintje" végig megmaradt a filmváltozatban. Egy naturalista drámát láttunk meglehetősen primitíven élő emberekről, akiknek a kicsinyes életszférájába betör valami irracionális hatalom, és minthogy nem tudnak védekezni el-lene, reflexszerűen észre sem veszik, hogy valami megváltozott körülöttük. Pontosabban ezzel a reflexszel védekeznek. A film Peteyje és Megje csakugyan ártatlanok a maguk ostoba vakságában: nem értenek semmit, és nem hajlandók fölfogni azt sem, amit látnak. Pinternek igazán nincs illúziója róluk, bár kiszolgáltatottságukban - és főleg Stanley kiszolgáltatottságában - valami sajnálatra méltót is talál. Ennek a kiszolgáltatottságnak - mint ahogy a film is jelezte - ugyanakkor nincs lélektanilag vagy társadalmilag megmagyarázható oka. Az ok adott esetben a külvilág absztrakciója, amit a két idegen képvisel.

Paál István szolnoki rendezése lényegesen elüt a filmváltozattól, amit nem magyarázhatunk kizárólag a műfajból adódó különbségekkel. Ugyanakkor Paál rendkívül puritánul valósítja meg a drámát; plasztikusan, de kizárólag belülről értelmez. Mégis azt lehet mondani, hogy amit a szolnoki előadásban látunk, az a darab *közép-kelet-európai olvasata.*

Mindenekelőtt Stanley figurája révén. Kovács Lajos Stanleyje jellegzetes értelmiségi típus, a vegetatív neurózis bizonyos tüneteivel (depresszió, koncentrációs zavarok, gyakori hangulatváltás). Személyiségének alapvető labilitása némileg ellensúlyozza azt a talán antipinterinek nevezhető tényt, hogy e mögé a Stanley mögé nem nehéz *múl-tat* elképzelnünk, fölborult családi élet tel, eszmékből vagy különféle társadalmi mozgalmakból való kiábrándulással. Kovács Stanleyje megjelenésének pillanatában máris olyan *menekülőnek* látszik, aki a szkizofrénia határán áll, és a folyamat további lökést kap, amikor Goldbergék megérkeznek. Ebből az alapmagatartásból nehezebb fokozni a játék intenzitását; Kovács alakítása is eddig a pillanatig jó igazán, később már nem tudja hasonló erővel ábrázolni a tortúra hatására fokozatos apátiába süllyedő fiatalembert.

A Stanley-értelmezéstől az egész darab „emeltebb szférába" kerül, ami

nem úgy értendő, hogy Paál figyelmen kívül hagyja a részletek realizmusának pinteri követelményét, azt viszont mindenesetre jelenti, hogy nem enged a túlrészletezés naturalista csábításának. Goldberg és McCann esetében például kettős síkon dolgozik, de az alakok elvont jelentésére nagyobb hangsúly kerül. Jeney István és Katona János rögtön kafkai figuraként lépnek be a szobába; szakszerű, pontos, kimért mozdulataik jelzik, hogy miért jöttek. Nem helyezkednek el, nem lakják be a teret, egyet-len fölösleges gesztust sem engednek meg maguknak, kizárólag a feladatra koncentrálnak. Különösen Jeney kiváló, jellegzetesen fakó, kissé rekedtes fa-hangja tökéletesen jellemzi Goldberg szenvtelenségét; mondatait szárazon kopogtatja le, mint valami írógépen, személyes közlései, erkölcsi szentenciái, „visszaemlékezései" is személytelenek, választékos eleganciája, skatulyából ki-húzott ruházata, mozgásának szögletessége (vagy amikor kitátja a száját, hogy megmutassa: egészségesek a fogai) a hóhér és a hivatalnok embertelen pontosságának keveréke. Katona János jó partnere; „munka közben" lefoszlik róla minden emberi vonás, és olyan „flegma" lesz, amilyennek Goldberg mondja. Kettőjük alá-fölérendeltségi viszonyában valami vérfagyasztó humor is érvényesül, például, ahogy rövid mondataikkal pergőtűzszerűen bombázzák az apatikus Stanleyt.

A Goldberg-McCann kettős, illetve Stanley viszonyában van valami állandó, örök vagy eleve elrendeltnek ható. Stanley jóformán meg sem próbál védekezni vagy ellentmondani, Goldbergék pedig annak ellenére, hogy állításuk szerint „a fő téma egészen egyedi", minden esetben, begyakorlott rutinnal dolgoz-nak, mint akik biztosak abban, hogy a Stanley-félék füle mögött mindig van valami. S mintha Stanley is biztos volna benne, hogy *ersger* érte jönnek, mintha elhinné, hogy csakugyan van a múltjában valami bűn, mintha maga is törvény-szerűnek érezné, hogy „elkapják".

Ez a mintegy törvényerőre emelt fenyegetés vagy - másképpen fogalmazva - a fenyegetés elfogadása objektív létezőként a legizgalmasabb pontja Paál Születésnap-értelmezésének. Úgy is lehet mondani, hogy itt a fenyegetés nem kívülről jön, hanem éppen fordítva, belülről vetítődik kifelé, objektiválódik, mert magában a lényegben, a viszonyokban létezik.

Még egy ponton tudja erősíteni értelmezését a rendező. Tudniillik azzal, hogy Meget és Peteyt is a viszonyok részének tekinti, ennélfogva kevésbé menti föl őket a „bűnrészesség" alól, mint Pinter. Ebben a társaságban legföljebb a vegetatív butaság szintjén elő Lulu lehet tökéletesen ártatlan - Egri Kati elnyújtott hanglejtésű, nyafogó fölkínálkozása és másnaposan sértett önérzete igen pontos típusrajz -, Petey és Meg ezzel szemben szemtanú és bűnsegédi bűnrészes. Az „érintkezés szándékos kerülése" - amiről Pinter beszél -- nem-csak azt jelenti, hogy Petey és Meg védekező reflexe révén nem veszi észre a történteket. Itt a legélesebb a különbség a filmváltozat és Paál álláspontja között. Koós Olga Megjében van vala-mi kozmikus kegyetlenség, ami a színésznő kitűnő ábrázolásában átsüt a figura eredendő butaságán is. Arca a születésnapi muri jelenetében egy pillanatra odakerül a megkínzott Stanley arca mellé - és Meg tekintete tompán rezzenéstelen marad. Petey pedig, aki kimaradt az egész tortúrából, az utolsó jelenetben szembetalálkozik a roncs Stanleyvel, s itt Pusztay Péter nem temetkezik az újságjába, mint a játék elején - Pinter ezzel jellemzi a dolgokon szemellenzősen kívül álló Peteyt -, hanem egy pillanatra *mintha* fenyegetően lépne föl Goldbergékkel szemben. Csak akkor ül le olvasni, amikor Stanleyt már el-vitték. Az utalás világos: Petey annak a tudatában marad végső soron közömbös Stanley iránt - hiszen újságja mögül rutinszerűen igyekszik elterelni a visszatérő Meg figyelmét -, hogy nagyon is tisztában van vele, mi történt valójában a fiúval.

Az előadás formai komponáltságát - a feszültség pontos adagolását, a csöndek és a fölpergetett dialógusok ritmusát, a jelenetkezdések és felvonásvégek atmoszférikus kidolgozását -- restellem is külön kiemelni; a szakmai biztonságot említeni sértésszámba megy egy olyan rendezővel kapcsolatban, mint Paál István.

Harold Pinter: Születésnap (szolnoki Szigligeti Színház)

Fordította: Bányay Géza. *Rendezte:* Paál István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Antal Csaba.

Szereplők: Pusztay Péter, Koós Olga, Kovács Lajos, Egri Kati, Jeney István, Katona János.

NÁNAY ISTVÁN

És színész benne minden férfi és nő .. .

A Stúdió K. előadásairól

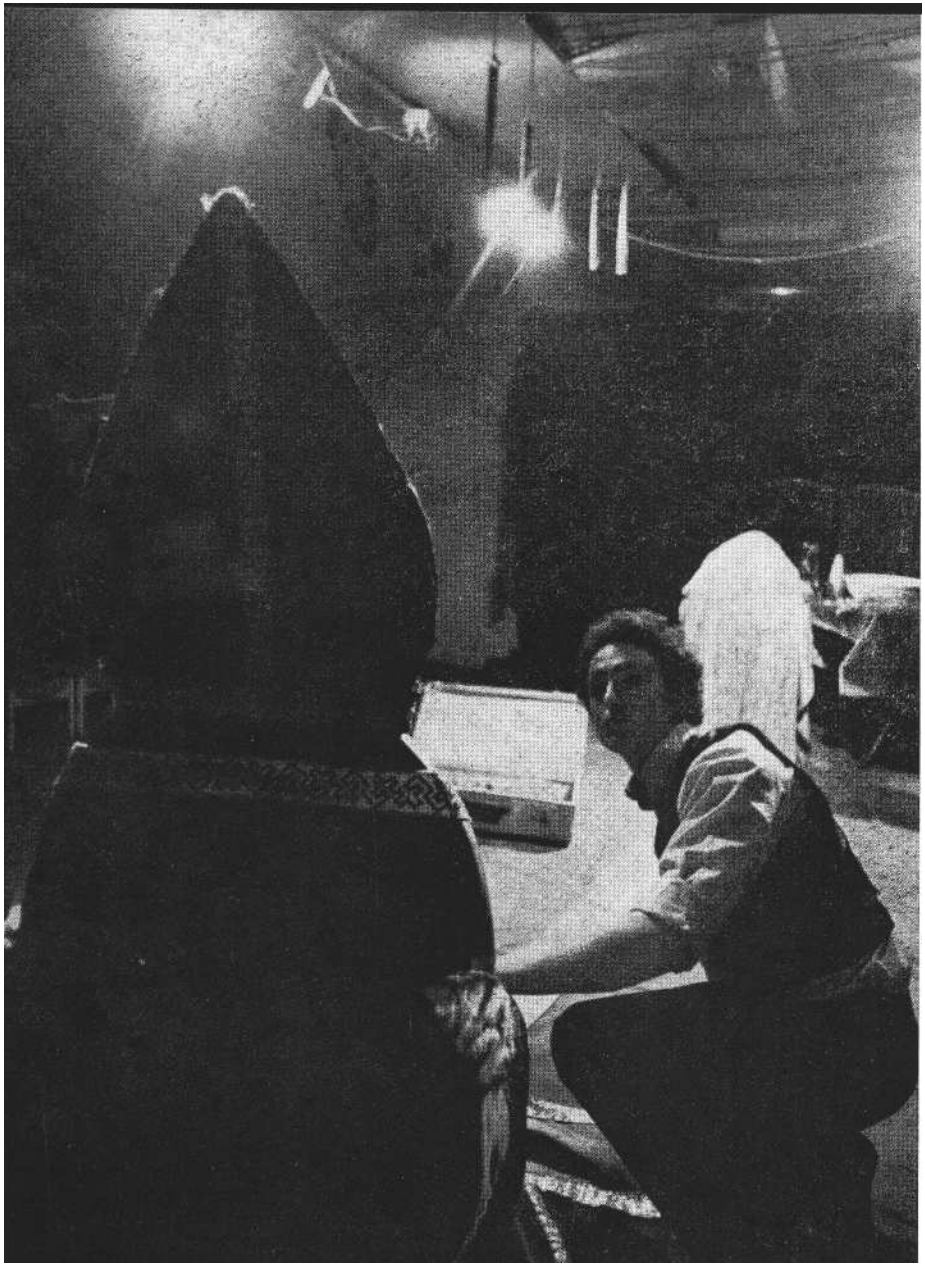
Két egymástól gyökeresen eltérő dara-bot mutatott be szűk egy éven belül a Stúdió K. színházi alkotóközösség, Jean Genet *A Balkonját* - amelyet az amszterdami Bolondok Fesztiválján egyöntetű és elragadtatott, a belgrádi BITEF-en kevésbé zajos, de szintén elismerő szakmai- és közönségsiker kísért -, valamint Georg Büchner *Leonce és Léna* című mélabús komédiáját. Ezek a még mindig műsoron levő és méltán - országhatárokon túl is - híressé vált Woyzeckkel együtt tulajdonképpen trilógiát alkotnak. E trilógiában az együttes - leegyszerűsítve - a társadalmi szerepekről, a szerepvállalás kényszeréről és következményeiről, a szerepek struktúrájáról, torzulásáról és személyiségtorzító hatásairól, egyszóval az egyének adott struktúrán belüli lehetséges viszonyairól gondolkodik.

A Woyzeckben a külvilág ellentmondó társadalmi szerepeket kényszerít a főhősre, aki minden igyekezete ellenére sem tud ezeknek mind maradéktalanul megfelelni, ennek tehát törvényszerűen tragikus következményei lesznek. *A Balkonban a* személyiség és a szerep kapcsolatának leglényegesebb összefüggéseit analizálja az író és az együttes, azt, ahogy a személyiség feloldódik a szerepben, a szerepjátszás szerepéléssé válik, a szerep függetlenedik hordozójától. *A Leonce és Léna* pedig a felnőtté válás folyamatát bemutatva a felnőttséggel együtt járó szerepek elfogadhatóságát, illetve elfogadandóságát vizsgálja.

A Balkon

Genet életművének legmaradandóbb és legértékesebb részét a drámák képezik, amelyekre - méltatói szerint - a romantikus antikapitalizmus éppen úgy jellemző, mint a személyiség ér-vényre juttatásának lélektani vizsgálata, a barokkosan zsúfolt nyelvi szépsége csakúgy, mint az emberi kapcsolatok naturális hűségű bemutatása, a sokkolás éppúgy, mint az analízis, és mindenekfölött s egységesen - az irónia.

A Balkan - akárcsak a többi darab



Fazekas István **a püspökszerep kellékei előtt A Balkonban**

- rendkívül sokszálú, sokrétegű mű. A cselekménye egy különleges bordélyházban játszódik, amelynek neve a Balkon. Ebben a műintézetben a látogatók fantáziájuk szerinti jelenetekben és szerepekben élhetik ki vágyaikat. Elvonulnak a világ zajától ebbe az Illúziók Házába, ahol forgatókönyv szerinti alakítást nyújtó alkalmazottak segítségével, valódi és műkellékek között a kisemberekből püspök, bíró, tábornok vagy egyéb, az évezredes hatalmi rendet megtestesítő funkciók viselője lehet, miközben szexuális kielégülést is találnak.

Ám a külvilág nem rekeszthető ki teljesen: a Balkont körülvevő városban felkelés dúl, a helyzet súlyos, a hatalmi struktúrát képviselő személyek és intézmények bukásának veszélye fenyeget. Csak a rendőrfőnök, a nyílt erőszakszervezet képviselője áll még a lábán, de az ő pozíciója is meginoghat. Pedig számára létkérdés a győzelem, az, hogy ugyanolyan mélyen ivódjon be a társadalom tudatába az ő szimbólummá[1], váló képe, mint ahogy évezredek alatt a jog, a vallás és a katonai erő azzá vált. Ehhez szüksége van ezeknek a szimbólumoknak a segítségére: a bordélyházban a tábornok, a püspök és a bíró szerepében élvező személyeknek ténylegesen, a külvilág előtt is el kell játszaniuk a tábornok, a püspök és a bíró szerepét, s a bordélyház tulajdonosnőjénél keresve sem lehetne jobb alakítót találni a személytelenné vált királynő szerepére.

A rend folytonosságának ilyetén igazolása, illetve a bordély egyik dezertált, a felkelőkhöz állt alkalmazottjának mint a felkelés jelképének legyilkoltatása és e halál manipulatív kihasználása segítségével a rendőrfelügyelő végül is győz. De az amatőr szereplők profivá lettek: ha akarják, ha nem, tovább kell viselniök szerepüket, az álarc rájuk nőtt, bőrükre forrt. Sajátos helyzetbe kerülnek: szeretnének is kibújni ebből az idegen bőrből, meg nem is, szeretnék az alkalmi szereplések borzongató örömét visszakapni meg élvezik a pozíciójukból fakadó új játékot is. De amikor a régi rend jogaira hivatkozva a rendőrfőnök elé akarnak tolakodni, az kijózanítja őket: mindörökre panoptikumfigurák maradnak. Végül ő is eléri azt, hogy alakja beköltözzön a hatalmi szimbólumok közé: a bordélyházban megjelenik egy vízvezetékszerelő, aki a rendőrfőnök képében akarja vágyait kiélni. A szerző fintora: ez a szerelő nem más, mint a bukott felkelés egyik vezetője, aki felismervén helyzetének kilátástalan ellentmondásosságát, férfiatlanítja magát. E „szépséghiba" ellenére az új hatalmi image önálló életre kel, s a rendőrfőnök bevonulhat mauzóleumába. Ám a gépfegyverek újra kattognak .. .

Fodor Tamás ebben a sokfelé asszociáltató darabban mindenekelőtt a mikro- és makrostruktúrák alá- és fölérendeltségéből adódó emberi és szerepviszonyokat, illetve a hatalmi jelképpé válás mechanizmusának megmutatását tartotta fontosnak. Ezt szolgálták a dramaturgiai igazítások, valamint a játék szervezése is. Fodor, ha lehet, még a szerzői elképzelésnél is jobban intellektualizálta a darabot. Olyan szerepösszevonásokat alkalmaz, amelyek a különböző helyzetekben megnyilvánuló magatartások azonosságának felismerését segítik elő. Az a darab logikájából közvetlenül adódik, hogy a rendőrfőnököt és az ő szerepét felöltő felkelő Roger-t ugyanaz a színész játssza, de az már a rendező és az együttes következetes és logikus végiggondolásának az eredménye, hogy a bordélyház tulajdonosnőjét és a felkelők üdvösékjét, a volt bordélyházi alkalmazottat, az énekesnő Chantalt is ugyanaz a színésznő alakítja, vagy hogy az örökös végrehajtó második ember figuráját - legyen az a bordély férfi alkalmazottja, a felkelők operatív embere, felbérelt gyilkos vagy a királynő küldötte - egy-ugyanazon színész testesíti meg. Ez természetesen számos rendezői és színészi megoldást eleve meghatározott.

Például a darab egésze és szelleme által is sugallt módon, ugyanakkor a végletekig sűrítetten jelenítették meg a Balkon balkonján játszódó egyik kulcsepizódot. (Közbevetőleg: a darab nyelvi és asszociatív zsúfoltságát jellemzi, hogy az egyes szavak, mondatok és mondattöredékek egyszerre több jelentésűek, ez esetben a balkon nemcsak a műintézet neve, amely több mint fogalom, már szimbólum, hanem konkrét helyszín is,

a Balkon balkonja, amely éppen a rajta lezajló események következtében maga is fogalommá lesz.)

Filmen - méghozzá szándékoltan amatőr módon készült, azaz a véletlen szülte dokumentum látszatát keltő, ugrálós, némafilmeket idézőn feliratozott filmen - mutatják be azt a pillanatot, ami-kor a királynő, a tábornok, a püspök és a bíró szerepében Irma asszony és kliensei a népharag lecsendesítése céljából kilépnek a nyilvánosság elé, ugyan-akkor Chantal éppen ellenkező szándékkal ugyanarról az erkélyről akarja teljesíteni küldetését. Egy erkélyen látjuk őket, az egy színésznő által játszott két figurát, és látjuk az épület előtti téren - a már több szerepből ismerős színész alakításában - azt a fickót, aki lelövi az énekesnőt, majd Chantalt, amint a balkon mellvédjére bukik. Ez a sűrítés a különböző célból, de egyként szerep-be bújtatott figurák s ezzel együtt a különböző tartalmú helyzetek azonossá-gát fejezi ki.

Az előadás formai megvalósítása - akárcsak a Woyzeck esetében - a megszokottól eltérő közönség-játékos kapcsolatra épül. A jelenetek más-más helyszíneken játszódnak, ennek megfelelően a közönség az egyik szobából a másikba vándorol. Ez természetesen nem új felfedezés a színháztörténelemben, az előzmények sorában a középkori misztériumjátékokra vagy a huszadik századi színházi kísérletek jó néhányára egyként utalhatunk. Míg a Woyzeck esetében a zárt tér, a nézők és színészek egymásra utaltsága az előadás érzelmi be-fogadását segítette elő, ez a forma mindenekelőtt a bonyolult, sok áttétellel élő darab gondolati feldolgozását szolgálja.

Az erős hatású jelenetek után, ami-kor a néző az egyik szobából a másikba megy, egy pillanatra kiszakad az előadás érzelmi áramköréből, de némi időt kap arra, hogy gondolkodjék. Ez persze azzal jár, hogy minden jelenetet újra és újra fel kell fűteniük a játékosoknak és a nézőknek egyaránt, ugyanakkor az a lélektani hatás, amely abból adódik, hogy az egyszer túl tágas, máskor nyomasztóan *vagy* intimül zárt térben át- és átstrukturálódik a nézőtér, azaz mindig mások ülnek a néző körül, mindig más arcokat lát a játéktér túloldalán, fokozza szellemi készenlétét.

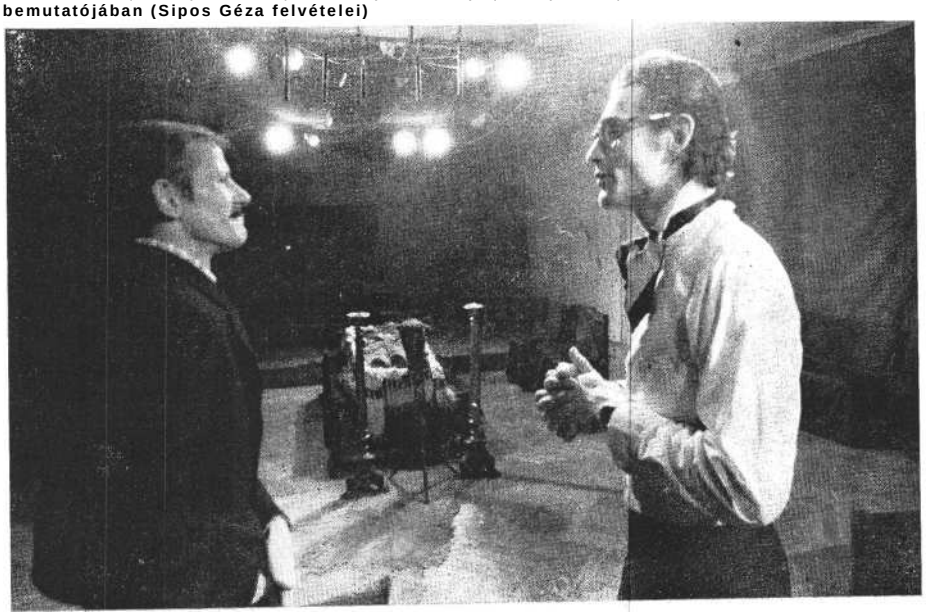
Az előadás a bemutató óta igen sokat változott. Nem csupán a természetes fejlődésről *vagy* a pillanatnyi közönség-színész állapothoz igazodó változások, ról van szó, hanem arról az állandó kutató-javító attitűdről, ami ezt a színházat mindig is jellemezte, arról, hogy minden olyan részletet ismételten felülvizsgálnak, amelyről a bemutatókor vagy később kiderül, kevésbé vagy nem egyértelműen fejezi ki szándékaikat.

Nyomon kísérhettem tehát *A Balkan* előadásainak változását, azt is, ahogy egyre elmélyültebbé, kiforrottabbá váltak a kulcsjelenetek - például az Irma és Carmen közötti, vagy az Irma és a rendőrfőnök közötti viszony -, érettebb, sokrétűbb a színészek alakítása, de azt is, ahogy a darab néhány kevésbé kidolgozott része újabb és újabb megközelítésben fogalmazódott meg. Lényegében két részlet változott meg jelentősen, a darab majd' első harmadát kitevő expozíció, illetve az a „forradalmi" jelenet, amelyben a felkelők két csoportja a felkelés jelképéről, a gyújtó hangú énekesnőről alkudozik.

Eredetileg a meglehetősen hosszú, több mint háromórás előadásban egy-mást követően mutatták be a püspök, a bíró és a tábornok szerepében tetszelgő figurák jeleneteit. Ezt a későbbiekben -először az amszterdami fesztivál idegen-ajkú közönségének tűrőképességéhez igazodva - párhuzamos cselekvésekké igyekeztek komponálni. Végül kialakult az a forma, amelyben egymás mellett elhelyezkedő boxokban szinkron folyik a három jelenet, s a nézők mint valami szolid peep-show műsort szemlélhetik a különböző ceremóniákat. Nem-csak rövidebbé vált így az előadás, ha-nem kiegyenlítettebbé váltak a belső arányai is, ugyanakkor a három jelenet szinkronitása még nem tökéletes, emiatt néhol akadozik a tömörített expozíció ritmusa.

Még inkább megváltozott a másik jelenet tartalma, helyszíne és a darabban elfoglalt szerepe. Az első előadásokon ez a jelenet egy pici szobában zajlott, amelyben egymáshoz szorosan összezsúfolva, a felkelők két csoportjával összezárva ültek a nézők. Ez volt az egyetlen olyan helyszín, ahol testi közelségbe kerülhetett a néző és a színész, ahogy ez a *Woyzeck* előadásán is történik. A rádión az utca hangjai hallatszottak, amelyek félreérthetetlenül a 68-as párizsi események dokumentumaira utaltak, akárcsak a falakon látható dekoráció. Ezt a jelenetet követte a filmvetítés egy semleges, üres teremben, majd visszakerült a *néző* Irma asszony szalonjába. Ezzel a tér-kialakítással a „forradalmi" jelenetben a többitől eltérő nézői viszonyt alakítottak ki. A jelenet hangvétele is arra utalt, hogy ez a felfogás egy kor-osztály nosztalgikus emlékképeivel való végérvényes leszámolást fejez ki. Később ez a jelenet kikerült a kis szobából, s egy nagy teremben, de még a közönség körében folyt le, mígnem elnyerte a jelenlegi formáját, amelyben a szereplők száma háromra redukálódott, csak a két csoport vezetője és Chantal között hang-

A rendőrfőnök (Székely **B.** Miklós) és **a** királyné küldöttje (Oszkay Csaba) a Stúdió K. Genet-**bemutatójában (Sipos Géza felvételei)**



Csorba I. Sándor mint Popó ország királya Büchner Leonce és Lénájában

zik el a jelenet eredeti és lírai betétekkel gazdag szövege. Ugyanolyan érzelmi térbe került tehát ez a jelenet is, mint a többi, s megszűnt az az állapot, amelyben a néző másképpen viszonyulhatott ehhez az epizódhoz, mint a többihez, és ezáltal hidegebben szemlélheti a Chantalról lemondó vezetőnek, Roger-nak a Balkon mauzóleum-termében lezajló végső cselekedetét is.

Roppant nehéz feladatra vállalkozott az együttes ennek a darabnak a bemutatásával, mivel ez a mű más hangvételt, színészi eszköztárt igényel, mint amilyet az évek során ők kidolgoztak, s amelynek mintegy összefoglalója volt a Woyzeck-előadás. Ez a darab realista alapú színészi munkát igényel, amelyben az együttes tagjaira oly jellemző természetes színpadi-színészi jelenlétnek együtt kell járnia egy stilizáltabb, ha úgy tetszik „csináltabb" megjelenítési móddal, annak megfelelően, hogy a szereplők magatartásában mennyire válik dominánssá a szerepjátszás. Ezt nem mindenki-nek sikerül azonos művészi intenzitással megoldania. A kettős létezési forma virtuóz módon jelenik meg Gaál Erzsébet Irma asszonyában és Chantaljában, illetve Székely B. Miklós rendőrfőnökében és Roger-jában. Ok nemcsak az egy figurán belüli váltásokat oldják meg kitűnően, hanem a két szerep egységét és különbözőségét is tökéletesen érzékeltetik. Az előadás színészi stílusát alapvetően kettejük kiérlelt, végtelenül differenciált alakítása adja meg.

Ez az előadás túllépett a polgári társadalom hazugságainak avagy a világ különböző pontjain hatalomra került nyílt diktatúrák mechanizmusának és a divatos szerepelméleteknek a bemutatásán. Úgy humanizálták a darab sokrétű, bonyolultan egymásba játszó jelentésrétegeit, hogy ki-ki lebonthatja a mű gazdag problematikáját a maga kis és nagy közösségének szintjére, ugyanakkor megmarad a mű általános érvénye is. Hogy ez így történhet, ebben rendkívül nagy szerepe van a fordító Szeredás Andrásnak is, aki a hallatlanul nehéz, árnyalt, sok rétegű genet-i nyelvi anyagot kitűnően ültette át magyarra és színpadi nyelvre.

Leonce és Léna

Az együttes visszatért két évvel ezelőtti nagy sikerének szerzőjéhez, Büchnerhez. Ám aligha abból a meggondolásból, hogy az egyszeri siker újabbat fial majd. Inkább azért, mert ráéreztek a korát jóval megelőző német szerző korszerűségére. Érdekes, hogy a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején Büchnert a világ számos jelentős rendezője fel-fedezte magának, és egyre-másra születtek a kitűnő Büchner-bemutatók. Többek között *a Leonce és Léna is* reneszánszát élte. Csak egy előadásra szeretnék emlékeztetni, amelyet nem kis késéssel, de hazánkban is lehetett látni, a bukaresti Bulandra Színház 1970-es bemutatójára, mely majd' tíz évvel a premier után is izgalmas élményt jelentett, Liviu Ciulei jóvoltából. Ez az előadás akkor egy Európa-szerte észlelhető értelmiségi kedvvesztettség művészi lenyomata volt. A múlt századi német kishercegség hatalmi struktúrájának szatirikus rajza és a korabeli fiatalság kiábrándultságának a szentimentalizmusban fogant bemutatása a darab két alaprétege, amelyek Ciulei kezében egy kisszerű, nevetséges, mégis félelmetes hatalom és egy a társadalmi mechanizmusba beilleszkedni se nem akaró, se nem tudó, mégis a hatalom által magába integrált fiatalság szembenállásává változott. Nyilvánvaló, hogy a konkrét eseményekre adott értelmiségi válasz aktualitása mára már vesztett erejéből, de most is érvényes a felnőtté válás folyamatának, illetve a fiatalság beilleszkedési lehetőségének és képességének számos problémája. S ez volt a Stúdió K. előadásának is gondolati kiindulópontja.

A komédia cselekménye roppant egyszerű: Péter, Popó ország királya meg akarja házasítani fiát, Leonce-t, akinek nem fűlik a foga az ismeretlen leánnyal, a szomszéd Pipi birodalom hercegnőjével, Lénával való frigyhez. Ezért barátjával, Valerióval megszökik. Vándorlásaik közben találkoznak két ifjú hölggyel, akik közül az egyikbe Leonce azonnal beleszeret. Visszatérnek Popó országba, és az esküvő után kiderül, a lány nem más, mint Léna, azaz minden úgy történt, mint a mesében, és mégsem úgy, mert a két fiatal nem tud mit kezdeni azzal a hatalommal, amit az apák, a péterek reájuk hagytak. Ez a mese a Stúdió K. előadásában szomorkás clowniáda.

A kétfelé osztott, egymással szembeállított nézőtér között helyezkedik el a meggyszínű anyaggal bevont, mintegy két méter sugarú porond, amely fölött ugyanilyen anyaggal borított négy oszlopon nyugvó tető van. Az oszlopokra furcsa zeneszerszámokat erősítettek: ez felfújt marhahólyagon átvetett egy szál húr, amelyet vonóval szólaltatnak meg a zenészek és a játszók, mint valami primitív hegedűt, amelynek a hólyagrezonátora miatt különleges hangszíne van.

A színészek a porond körül ülnek, arcuk festése, a ruházatuk bohócos karakterű, ugyanakkor a szerep jellegzetességeit fejezik ki. Az előadás kezdete-kor a kör közepére áll a drótkeretes szemüvegű, kinőtt ruhájú, bodros hajú - amelyből jó pár apró tincset is fontak -, gyámoltalan fiatalember, Leonce, s a porond kerülete mentén, egymás mögött körben a többiek. Két zenész az egyhúrú hangszeren groteszk dallamokat játszik, Leonce lassan körbefordul, majd fel-kiált: „Ezek itt mind engem akarnak nevelni!" A kezdő kép pontosan olyan, mint gyermekkorom körhintája, amelyen merev mosolyú, inkább ijesztő, mint kedves állatok, csodalények, mese-figurák várták a rájuk ülő apróságokat. A szereplők kilépnek a térből, és kezdődhet a jelenetek egymásutánja, természetesen minden díszlet, konkrét hely-szín jelzés nélkül. Ezzel szemben a kellékek - esernyők, kalapok, marhahólyagok - egész rendszere teremti meg a stilizálást, a jelenetek eltérő hangulatának és helyszínének jelzését.

PL hólyagok labdául szolgálnak és a királyt ünneplő emberfők sorfalát képezik, műhasnak, dobnak, párnának egy-

ként megfelelnek. A kalapok kupacai földhányások, amelyekre le lehet telepedni, „esernyőfára" aggatva mesebeli csoda fa csodagyümölcsei vagy a királyi udvar üresfejűi lehetnek, fantáziánk moccanásainak megfelelően. A legfontosabb kellékcsoport a különféle formájú, színű és állapotú ernyők sokasága, az ernyők legtöbbjének mind a két végén fogantyú van, ezek segítségével egymásba és a tető merevítőire akaszthatók, fejjel lefelé vagy fölfelé, kinyitva vagy becsukva ide-oda tologathatók. Lehet-nek sátrak és ruhafogasok, képezhetnek erdőt és udvari termet; mindegyik szereplőnek saját, rá jellemző ernyője van, sőt az érzelmeknek és indulatoknak is.

Ezekkel a kellékekkel kitűnően lehet játszani, sűrített színházi pillanatok születnek általuk. Példa erre Leonce és Léna találkozása az éjszakai erdőben. A tetőről lelógó ernyők sűrűjében kerengenek, eltolva útjukból az eléjük kerülő tárgyakat, hol közelebb, hol távolabb vannak egymáshoz, mígnem a porond közepén egymással szembe kerülnek. Közöttük csak egyetlen összecsukott ernyő lóg. Kinyújtják kezüket, de nem találják egymást, csak az ernyőt érintik. Leonce lassan az ernyő selyme alá nyúl, Léna ujja az esernyő fogantyújához ér, ujjaival végigsimítja azt, majd hirtelen kirohan. Az egyszerű tárgy kétnemű át-lényegülése folytán egyszerre volt poétikus és finoman erotikus a jelenet.

A tér, a kellékek gazdagsága, a clownos stílus arra csábíthatná az együttest, hogy vad és vérbő komédiának játszszák a darabot, mint ahogy például Ciulei felfogásában a legvégletesebb komikum jelentette az előadás alaptónusát. Fodorék azonban a műfaji megjelölésük-mélabús komédia-másik tényezőjét tekintették stílusmeghatározónak. Szomorúan, rosszkedvűen vidám előadás az övék. A figurák bohócmaszkja és belső lénye között kontraszt van. Például Péter király nem harsányan kókler, ha-nem riadt, helyét nem találó, a helyzete-ken úrrá lenni nem tudó, uralkodásra képtelen alak, aki alig várja, hogy át-adhassa helyét fiának. A kancellár ugyan-olyan határozatlan, mint uralkodója, neki mégis határozatlanságában is határozott-nak kell mutatkoznia. A két rendőr nem-csak mulatságosan tökkelütött, de már-már szánandóan gyáva is. (Akárcsak Ciulei, Fodor is beillesztette a darabba Büchnernek a drámához írt töredékes jelenetei közül a korlátolt hatósági személyeket szerepeltetőt, de míg Ciuleinál az értelmiségi életidegenség és a hatalmi apparátus stupidsága és közönséges brutalitása közötti kontrasztot mutatta meg ez az epizód, itt a cselekmény menetében ugyan szervesebben épül be - a herceget keresik a rendőrök - mégis kissé betétszámként hat a jelenet.) Két színész játssza a négy figurát, akik mind erejüket, felkészültségüket meghaladó pozícióban vannak, s a tényleges képességek és *vágyak,* valamint a pozíció által rájuk ruházott szerep között alakul ki ellent-mondás. Ez furcsán groteszk komikumuk forrása, de ez a komikum csak-nem a tragikummal határos. Másképpen, de ugyanez a kettősség lelhető fel a fiatalok figurájában is. Leonce világ-fájdalma és tettreképtelensége, Léna vágyódása valami meghatározhatatlan után és félelme minden ismeretlentől ellentétben áll azzal a határozott és erős sodrással, amely egymáshoz taszítja őket, illetve Valerio és Erika gyakorlatiasságával. A két pár filozofálása során a fellegekben járó absztrakt gondolkodás és a földhözragadt realista elmélkedés csap össze, de végül egyik sem tud a másik fölébe kerekedni.

A komédia szabályai szerint mindennek jó véget kell érnie, de valahogy ez a vég is felemás. A két fiatalt - Büchner eredeti elképzelésével összhangban - mint gépembereket viszi az udvarba Valerio és Erika. (Innen ered az előadás címe: *Kintorna.)* Péter az automatának tekintett párt is hajlandó össze-adatni, csak hogy teljesüljön elképzelése, beváltsa királyi szavát és elvonul-hasson végre gondolkodni. Az sem változtat különösebben érzelmein, hogy kiderül : eredeti terve szerint történt minden. Amikor a négy fiatal ott marad egyedül a porondon, összeszednek s a porond szélére tolnak minden kelléket, a középen szabaddá váló kis helyre le-ülnek, hátukat egymásnak vetik, és zavartan, tehetetlenül várnak. Végül Leonce megköszöni a közönség jóindulatát, és hazaküldi a nézőket, mondván: „Holnap újra kezdjük a komédiát!"

Ez a Leonce és Léna - meg segítő-társaik - aligha tekinthetők olyan fel-nőtteknek, akik maguk képesek magukért és másokért felelősen cselekedni. Az a felnőtt szerep, amely mint példa előttük állt Péter és a kancellár személyében, nem lehet elég vonzó ahhoz, hogy belébújjanak, mást pedig nem találtak, nem próbáltak. Ettől tanácstalanok, s ettől a komédia mélabússága.

Ez a fajta játék - akár a cirkuszban - kollektív teljesítményt igényel, s a Stúdió K. zömmel fiatalabb tagjaiból álló társulata kiegyenlítetten jó együttes teljesítményt nyújt. Az együttes játékkal legalább azonos fontosságú összetevője az előadásnak a kivételesen erős hatosú, frappáns hangzásvilágú dramatikus funkciójú zene. Nem kísérőzene ez, nem a jelenetek átkötésére szolgál, szoro-

Oszkay Csaba (Valerio) az esernyők között a Stúdió K. előadásában (Horváth Dávid felvételei)

san beépül a játékba. Nemcsak dramaturgiailag, hanem - a már említett egy-húrú hangszerek díszletbe épülésével - szcenikailag is. A zenészek is részt vesznek a porondon folyó játékban, tényleges kapcsolatuk van a színészekkel. A mélabús komédiában a zene képviseli legerőteljesebben a komédiát. Kommentál, erősít és ellenpontoz, akár egy narrátor. E zene mellett időnként hiányérzete támad az embernek a játékot látván, s ez azt jelzi, hogy kevesebb mélabú esetén talán még hatásosabban érvényesülhetne az előadás gondolatisága is, azaz több kontrasztot bírna el ez a produkció.

Gondolati szempontból ez *a Leonce és Léna* szorosan összefügg a Stúdió K. előző két produkciójával, ugyanazt a problémakört egy más aspektusban mutatja meg. Formai tekintetben pedig összefoglaló jellegűnek tűnik. Számos eleme - például a kellékhasználat, a cirkuszi alapszituáció, a stilizált játék - a régebbi előadásokra utal, mások a közvetlenül megelőző produkciók eredményei-re épülnek, de még az amszterdami vendégszereplés emlékei is benne rezegnek.

A Stúdió K. színházi életünk egyedülálló jelensége. Előadásai a hazai és a nemzetközi színházi világban már hosszabb idő óta eseményszámba mennek. Sajátos stílust képvisel, s be-tölti azt a feladatot is, amelyet egyetlen ország színházművészete sem hanyagol-hat el, a kísérletezést, az új művészi kifejezőeszközök keresését. Ez az együttes már rég kinőtte az amatőr kereteket! Hogy fontos hivatásának továbbra is az eddigihez hasonló igényességgel tudjon eleget tenni, jelentőségének megfelelő helyet, lehetőségeket kellene találni számukra a kulturális élet struktúrájában.

Jean Genet: A Balkon (Stúdió K.)
Fordította: Szeredás András. *Jelmez:* Németh Ilona. *Film:* Mész András. *Technika:* Babusik Ferenc, Földi Zoltán. *Maszk: Si*mon Margit. ***Rendezte:*** Fodor Tamás.

Szereplők: Gaál Erzsébet, Csák Zsuzsa, Németh Ilona, Ecsedi Erzsébet, Székely B. Miklós, Oszkay Csaba, Fazekas István, Nagy József, Tóth József, Csorba I. Sándor.

Georg Büchner: Kintorna (Leonce és Léna)
Fordította: Thurzó Gábor és Tordai Zádor. *Jelmez:* Németh Ilona. *Zene:* Szőke Szabolcs. *Rendezte:* Fodor Tamás.

Szereplők: Csorba I. Sándor, Nagy József, Fazekas István, Oszkay Csaba, Ecsedi Erzsébet, Csák Zsuzsa, Spilák Lajos, Szőke Szabolcs.

GYÖRGY PÉTER

A Sirály Veszprémben

A Sirály fiatal drámaírójának, Trepljovnak darabja az elkerülhetetlennek ítélt egyetemes véget idézi fel. A darabbéli darab minden élet befejezését ígéri, Nyina arról az időről beszél, amikor „évezredek hosszú, hosszú során apránként porrá omlik a hold is, a fényes Sirius is, meg a föld is . . .". Mindez még távoli, ma még csak fenyegető táv-lat, de „addig szörnyű, szörnyű lesz ...".

Csehov alapkérdése ez: mi lesz addig? Miképp kibírható vagy kibírhatatlan az addig való lét, miképp van mód a tű-résre, miképp lehetséges megérteni Nyina, a Sirály álláspontját, miképp lehet felismerni a világ szerkezetét és egyben elfogadni, eltűrni azt?

Trepljov darabjának kérdése - ami az új művészet kérdése - egyetemes élet-problémát jelent, amellyel szembe kell néznie e színpadon mindenkinek: karrierre vágyóknak és azt visszautasítók-nak, életterveket szövőknek és életüket széjjelzilálóknak egyaránt. Trepljov darabjának kérdése túlmutat a művészsors kérdésein, s e darabbéli darab centrumba állításával haladható meg a *Sirály* művészsorskénti lírai és egyben szükségképp hamis interpretálása is.

Dömölky János rendezésében a *Sirály* több, mint puszta művészdráma, nem az új formákat követelő fiatalok s a már tradicionálissá lett, sikeres felnőttek lírai, halálos összecsapásáról van szó. Rendezése elkerüli a kínálkozó avantgarde-konvencionális művészet ellentétpár szembeállítását, s ezzel lehetősége nyílik arra, hogy lényegesebb kérdések felé forduljon.

Trepljov töredékdarabjának egyetemessége ugyanis mindenkire vonatkozik: a Nyina által elmondott monológ *az utókornélküliség rettenetes fenyegetését* hordozza magában. S ez a fenyegetés, ez a félelem *a Sirály* egyik alapvető motívuma. Az a hit hiányzik e darab hőseiből, amely például összetartja Asztrovot: a szégyen és a felelősség a jövő nemzedékei előtt.

A jövő elveszett, s addig szörnyű, ami történik - ez *a Sirály* alaphelyzete, ez az a lecke, amelyet a fiataloknak meg kell tanulniuk, ez az, amit Trepljovtól megtanul és elfogad Nyina, s amit felismer, de nem visel el Trepljov maga. Ezt tudja, tűri Nyina, s ebbe a felismerésbe pusztul bele Trepljov: mikor a be nem teljesedett szerelmükre emlékezve vissza-hallja saját szavait, amelyek ekkor már nem próféciaként, hanem igazságként, valóságként hangzanak el. *A Sirály* végül is az idők végének idézésével kezdődik s fejeződik be, a darab, az előadás vége a legsötétebb reménytelenség. Mindazok, akik tudták, hogy a jövő elveszett, vagy elmenekültek, vagy halottak; a színen magukra hagyott, esély-vesztett emberek maradtak, belezárva a végtelen jelen idő kibírhatatlan felelősségébe, emberek, akik a létező legkevesebbet tudják önmagukról. Az egész - némiképp watteau-i - csoport: a haldokló és élni vágyó Szorin, az életet kiismert és épp ezért megvető, a halál-hoz vonzódó Dorn - bár ők azért nem precíz ellentétei egymásnak -, az értet-len és önzésében tehetetlen anya, Arkagyina, az őszinteségébe beleremegő író, Trigorin: mind elveszettek. *A Sirály* vége: a teljes zűrzavar és sötétség. Csehov nem ámít sem a jövő reményével, sem a megoldás esélyével.

Hiszen ezek a sorsok, ezek az életek már-már komikusan egymásba gabalyodtak, mindenki másba szerelmes, mindenki mást akar, ebben a világban az egyensúlynak nincs jele. Nyina elmenekült, az élők élete értelmetlen, Trepljov halála drámai, de nem szükségszerű. Nem elkerülhetetlen, mert az ellenkezője: ebben a világban élni éppoly képtelenül nehéz, *tragikus* is lehet. E színpadon némely élet van olyan megrázó, mint a halál. Mindezzel Csehov egy percre sem mondja, nem állítja, hogy nem áll az élet oldalán, mindössze megveszteget-hetetlen tárgyilagosságával felméri annak nehézségeit.

Trepljov halála választás: nincs kedve végignézni saját hanyatlását, nincs ereje eljutni saját trigorinságáig - erről még később lesz szó -, ha meg is érti Nyina intését a türelemre, visszautasítja. Úgy ítélkezik: e világ tűrhetetlen, s nem veszi gondját magára. (Így jön létre az a a helyzet, hogy az új színpadok felé menetelő Nyina alakja hatalmassá magasodhat: ő ebben a helyzetben valóban az egész világ súlyát viszi.)

Miért is, miképp is alkalmas *a Sirály* arra, hogy több legyen, mint a művész-sors drámája, miképp alkalmas primerebb effektusok felmutatására is, mint csu-

Csehov: Sirály (veszprémi Petőfi Színház). Takács Katalin (Nyina) és Dóczy Péter (Trepljov)

Újhelyi **Olga** (Mása) és Szoboszlay Sándor (Dorn) a veszprémi Sirályban

pán a kultúra, a művészet sorsa, hanyatlása.

Csehov, amint ezt Dömölky is világosan felismerte, kultúra és művészet álarca mögött az életről magáról beszél: egyenesen, s ez bizonyosan komolyabb, s lehet mondanunk, erősebb kérdés, mint a kultúráé. *A Sirály* szerkezetében benne rejlő lehetőség: kimutatni a távlatvesztettség, a perspektívahiány következményeit, az állandósult és visszatérő jelen idő pokoli természetét. S ez a művészsorsnál lényegesebb alapprobléma, amelynél - ha lehet élnünk e kifejezéssel - különbet Beckett sem ismer. A *játszma* végének világon túli, éles fénye például - amit Dömölky időről időre felvillantott színpadán - Csehov egyenes folytatása, az a tapasztalat, amely abban jelentkezik, lehet, hogy bizonyított, de nem eredendően új. A jövővesztettség élménye *a Sirály* centruma: az a kérdés, hogy miképp viselkedhetünk egy olyan elviselhetetlennek mondott, ítélt és látott világban, amely bizonyosan túlél mindannyiunkat, amely túléli vágyainkat, s amely túlélésével elpusztítja álmainkat, amelyben vagy a türelmes munka, vagy az öngyilkosság lehetősége adatott.

Mindez pontosan követhető a sorsrontás alakulását figyelve, *a Sirály* hőseinek sorsanalízise magáért beszél.

Elsősorban azt kell belátnunk, milyen kínos és ismerős az, amiért szükségük van a másik emberre. A viszony, a szerelem, amiért küzdenek, eszköz, olyan kincs, boldogság, ami az önsorsrontás durva tényét sorsromlássá avathatja; olyan eszköz, amivel - végre - passzívvá válhatnak saját életükben, módszer, amellyel saját problémájukat a másikra háríthatják. A szerelem, a reménytelen vagy beteljesedett vonzalom egyaránt arra jó, hogy elkerülhetetlen végzetként tüntessen fel bármit, ami történik, alá-hullást, gyengeséget, az életerők megfogyatkozását. Viszonyai révén mindenki magyarázatot lelhet sorsa alakulására. Mindenki a másikra hivatkozhat, vagy őmiatta, vagy ővele, vagy őérte ment tönkre, mert hogy tönkrement, az bizonyos. Épp ezért támaszkodik mindenki oly kétségbeesetten a másikra, egy percre is egyedül maradván arra kényszerülne, hogy önmagával néz-zen szembe. E viszonyok tehát kölcsönös önzésre épülnek, egymás iránti kölcsönös gyengédségük: gyengeségük kölcsönös leplezését jelenti. Ezért van az, hogy a csehovi dialógusok általában - de *a Sirályban* talán a legfeltűnőbben - olyan hártyavékonyak, nemegyszer már-már felszakadozottak, párhuzamos monológok sorává szétesett mondathalmazok. Mindenki önmagától fél, önmaga kérdéseire válaszol, miközben épp a másikhoz szól.

Arkagyinának, a múltjából élő, fiát elhagyó, testvérével nem törődő színésznőnek a Trigorin iránti szerelem az élet alapját jelenti. Ha nem maszkírozná - maga előtt is - hatalmasra szerelmét, nem küzdene a szükségszerűség látszatáért, úgy kénytelen lenne bevallani, hogy gyereke elhagyása és megvetése ok nélküli, testvére elhagyása merő önzés stb. Amíg azonban van szerelem: mindezt le lehet tagadni. A szerelmes embert játszsza, mindenbe belevakultan rontja tovább életét: de ez a szerelem még mindig elválasztja a semmitől.

Nem hiszem, hogy különösebb bizonyításra szorulna, mennyire aktuális mindez. Ismert, hogy a világállapotra, az idők hanyatlására való hivatkozás: a személyes élet elrontásának általánosított romláskénti argumentálására szolgálhat.

Trigorin kétségbeesve keresi romló életének - növekvő sikereinek - *objektív értékeit,* még tudni akarná, milyen is valójában (in aeterno modo) helyzete. De ő sem bírja tiszta, józan ésszel végignézni, hogy élettörténete romlásának és tehetetlenülésének története. Így hát örömmel és a megváltást remélve szereti Nyinát, s amikor az éginek remélt földi szerelem beteljesületlen marad: visszamenekül Arkagyinához. Szerelmük ekkor már végképp nem más, mint gyengeségük leplezése, együtt élnek hát, nem kell bevallaniuk saját csődjüket.

Dorn a megközelíthetetlen, hedonista orvos számára az a megoldás, hogy nem viszonozza Polina szerelmét, így megőrizheti önmagát - ugyan kinek? -, de még sincs egészen egyedül. Jó ez az állapot Polina számára is - aki kibírhatatlan, emlékeiben hentergő, ostoba férje elől menekül -; neki a reménytelen szerelem ígérete a legfontosabb. *A talán* lehetősége, a bizonytalanság boldogsága, ami egyben leveszi Polina válláról saját sorsának súlyát. Ő akkor járna a legrosszabbul, ha Dorn egyszer viszontszeretné. Ugyanígy viselkedik lánya, Mása is. Ő Trepljovba szerelmes, de feleségül megy a tanítóhoz. A vergődés a két férfi között: valóban kitölti egész életét. Márpedig a feladat épp ez: ki-

tölteni *valamivel* az életidő iszonyú üres, közömbös keretét. Szorin helyzete is teljesen reménytelen. Életét a szolgálatnak, azaz az államnak adta, de megöregedvén tudja, hogy amit szolgált, az érdemtelen volt az áldozatra. Megöregedett, s még nem élt. Élni akarna, de Dornnak is igaza van: az élet végén nem lehet elkezdeni élni. Ketten, Nyina és Trepljov állnak kívül e világon. Ok az új nemzedék, mely most indul meg-szerezni azokat a semmirevaló, alacsony-rendű és átadhatatlan, mert üres tapasztalatokat, amelyek mindössze az életről szoktatnak le, s elviselhetővé teszik a halált.

Most indulnak el siker és sikertelenség közötti választások felé, az egyen-értéktelen utak világába, ahol mint ismeretes: „ügyeskedhet, nem fog a macska/ egyszerre kint s bent egeret". Trepljov - mondjuk így - némiképp átlát a szitán, felismeri a világ szerkezetét. Látja, hogy ő sem kerülheti el sorsát, akár-milyen tiszta még, előbb-utóbb egér-fogóba kerülne ő is. Eszményei nem romolhatatlanok, s ami még kínosabb: nincs rá bizonyíték, hogy igazak. Mind-ez a művészeti kérdések síkján jelentkezik. Trepljov lassan felismeri, hogy nem bizonyos a Trigorin és saját maga között gondolt alapvető különbség. Nem bizonyos, hogy Trigorin korrupt lehet, ő sem lenne más minőség. Az élet radikális kritikájának programja összeomlik, és ezt Trepljov nem bírja ki. Ő radikális marad. Az, hogy hosszú időn át ő alkalmazkodjék, hozzásimuljon a világhoz, számára nem út. Épp eszményei fenntartásának érdekében szakít az élettel, számára elképzelhető, hogy ezek létezhet-nek tőle függetlenül is. Ne felejtsük el, hogy ez Trepljov második öngyilkossága: az első, amely majdnem halállal végződött, még a szerelmes kamasz rémületéből táplálkozott, s mint „majdnem halál" arányos és értelmes volt. Trepljov ekkor még az élet előtt állt, végül is nem halhatott meg, mielőtt élt volna.

A második, a halálos öngyilkosság már más, s e kettőt nem Trepljov túl-érzékeny természete, nem valamiféle pszichológia köti össze. Ez a halál már a megkapott, ismert élet visszautasítását jelenti. Az élet értékeinek radikális - te-hát egyedülien lehetséges - megvalósítása lehetetlen: akkor épp ezek érdeké-ben visszautasítja az életet, hiszen az a kompromisszumok elkerülhetetlenségét, az eszmények árulását jelentené. Trepljov útja ismert, s komolyan veendő: az élet értelmének nevében, egy eszmény-nek nevében áldozza fel életét. Öngyilkossága nem deviancia kérdése. Halála az élet radikális kritikájának utolsó gesztusa. (Nem véletlen, hogy Dömölky színpadképe ekkor, a második rész végén már egyértelműen dosztojevszkiji utalásokkal, hangulatokkal telt. Felmerül a kérdés, hogy nincs más út? Vagy az elevenen való megrohadás, vagy az öngyilkosság? Csehov itteni és általános válasza Nyina sorsa, s mindegy, hogy ez a sors művészsors-e vagy sem.)

Nyina útja, a harmadik út, a tűrésé, a toleranciáé. Ő tudja, hogy nincs mit tenni, ha a jövő elveszett, s a jelen ki-bírhatatlan, akkor mindössze az elviselés, a munka, a létezés marad. Nyina el-indul Jelecbe, a kétségbeesett Trepljov látszatra érthetően kérdezi: miért pont Jelecbe? Miért pont oda, miért pont az isten háta mögé, ahol senki sem tudja - a művelt kereskedőkön kívül -, ki is Nyina valójában. Trepljov félelme érthető és ismert, de Nyina - ekkor - már tudja, s ezért is nem válaszol, hogy valójában mindegy, hol él az ember. Falun vagy Moszkvában, a világ egy-forma, nincsenek kitüntetett helyek, mindenhol Jelec van, s nincsenek kivételezettek. Az akárhollét is út lehet a valóság felé, „már nem félek az élettől", mondja Nyina a legvégén, és valóban ez az a tudás, amivel különbözik mindannyiuktól.

Dömölky János *a Királyt* egyértelműen kulcsfontosságú műnek tekintette (ars poeticának, azt hiszem), és alapjában véve minden rendezői elképzelése, koncepciójának körvonala érthető, s ha nem is teljességében, de döntően lát-ható volt a színpadon. Számára a *Király* nem művészdráma, nem fennkölt líra, hanem durva életprobléma kérdése.

Ez a Király-értelmezés nyilvánvalóvá teszi, miért nyúlt Dömölky Csehovhoz. Semmiféle irodalmi, finomkodó kulturális megfontolása nincsen. Nem olvasmány- és műveltségélményekről és eszményekről van szó, Dömölky magát az életproblémát mutatja fel, elemzi ki anélkül, hogy másodlagos, didaktikus eszközök tárházát vonultatná fel. Szín-házának letagadhatatlan ereje van, s ez a valósággal való komoly, művészeten túli szembenézés eredménye, amelyből - valószínűleg - művészet fakadhat.

A színészek jó része megértette, milyen stílust követel meg Dömölky, de ami a legfontosabb: ha voltak is jócskán problematikus, gyenge alakítások, mindenki láthatóan maximális erőbedobással játszott, mindenkin látható volt, tudja, hogy vállalkozásról, ügyről van szó. S ez a tény - mint alább kiderül, miért - ön-magában elég ahhoz, hogy már-már boldoggá tegye az egyre érdekesebb tapasztalatokra szert tevő kritikust.

Elsősorban a Dornt játszó Szoboszlay Sándort kell kiemelnem, végtelen közönyével, zaklatottságával, egész alakjával a lehető leghitelesebb, igazabb alakítás volt. De jó volt a Trepljovot játszó Dóczy Péter és a Nyinát alakító Takács Katalin is. Utolsó, kicsit dosztojevszkiji jelenetük a félhomályos színpadon, valódi látomás volt. Dóczy Péter itt már meghaladta a neurotikus kamaszt, fel-nőtté, éretté vált, amint Takács Katalin is éreztette: Nyina sorsa alapvetően megváltozott, nem puszta útelágazásról van szó. Elég igazak ahhoz, hogy a néző elhihesse: Trepljov halála indokolt, és Nyina elég erős lesz ahhoz, hogy beváltsa ígéretét, nem retten vissza az élettől. A kiváló Dobák Lajos ezúttal mintha túlságosan is egyszerűen oldotta volna meg Szorin alakját. Főképp a második részben megragadt a külsőségeknél, a szenilitás, a romlás látható jegyeinek fel-mutatásánál, és ez az aránytévesztés befolyásolta az egész előadás egyensúlyát. Szorin és Dorn kettőse így nem vált érzékelhetővé. De meg kell mondanom, hogy a tolószékkel való óvatosabb bánásmód segíthetett volna Dobák értelmezésén. Demjén Gyöngyvér Arkagyinája kicsit operettszerű, meg kellett volna lelnie a különbséget a felületesség és a felületesség eljátszása, a rossz gesztusok és be-idegződések és ezek eljátszása között. Nem azonosulnia kellett volna Arkagyinával, hanem eljátszania. Sokat segítene az összképen, ha arányosabban, finomabban építené fel Trigorinját Joós László, ha visszafogna minden lírai ál-hangot. De ugyancsak halkabb, óvatosabb eszközökkel kellene élnie Jászai Lászlónak Samrajevként: ő sem játssza a harsány, értetlen embert, hanem helyenként tényleg az.

Csehov: Király (veszprémi Petőfi Színház)
Fordította: Makai Imre. *Rendezte:* Dömölky János m. v. *Jelmeztervező:* Hruby Mária.
Szcenikus: Perlaki Róbert. *Rendezőasszisztens:* Szentirmai Edit.
Szereplők: Demjén Gyöngyvér, Dóczy Péter, Szikra József, Dobák Lajos, Takács Katalin, Jászai László, Horváth Ibolya, Újhelyi Olga, Szoboszlay Sándor, Joós László, Arva László.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Egy előadás paradoxonjai

Oscar Wilde-bemutató Veszprémben

Meszléry Judit, Darás Léna és Dobos Ildikó Oscar Wilde Eszményi férj című színművének veszprémi **előadásában** (MTI fotó - Ilovszky Béla felv.)

Eljárt volna az idő Oscar Wilde felett? Lord Para Dox, ahogy Karinthy nevezte, azok közé tartozott, akik az életüket a műveiknél is fontosabb alkotásnak tartották. Az élet császára volt, a század-végi London első számú kedvence, mint a maga korában Byron. Az angolok azonban „mindig bizalmatlanok a szellemes emberekkel szemben, és örültek, mikor végre is igazolva látták sejtelmüket, hogy valami nincs rendjén Wilde körül" (Szerb Antal). A híres-hírhedt per, amely az író életét és karrierjét tönkretette - ahogyan Bálint György is írta - valójában elvi jelentőségű volt: „a viktoriánus brit erkölcs tört pálcát a századvégi, kissé nyegle »művészi szabadság« felett".

Darabjai - amelyek a maguk korában új, szemtelen, friss hangot jelentettek - ma már vesztettek frisseségükből. Az a törekvése, hogy a puritán erkölcsökkel és hagyományokkal szemben a szépségkultuszt és a mesterkéltséget tegye meg uralkodó ideálnak, mára elvesztette jelentőségét. Kortársa, Shaw sokkal maradandóbbat alkotott, keményebben leplezve le a viktoriánus angol erkölcsöket. Wilde a maga paradox módján csak megfricskázta azt a közeget, amelyben élt, a londoni „jó társaságot", amelyet megvetett, noha egész életében a kegyeit kereste.

Az Eszményi férj az angol társadalom és erkölcs képmutatásáról szól. Arról, hogy egy sikeres politikus és gentleman múltjában is lehetnek sötét foltok (megvesztegetési kísérlet, államtitkok elárulása stb.). Tönkreteheti-e egy fiatalkori ballépés az ember életét? Az ibseni dramaturgia szabályai szerint igen. Wilde Angliájában azonban csak a kipattant titok, a botrány számít. (Ahogy ezt az író saját életében is tapasztalhatta.) Ha a leleplezés elmarad, az uralkodó osztály tagjai, a hatalmon levők szemet huny-nak egymás bűnei felett. Még a puritán és szigorú erkölcsű feleség is megbocsát, és bálványként tiszteli tovább eszményi férjét.

A darab hagyományos vígjátéki panelekből épül fel, megspékelve a wilde-i humorral. A cselekmény szálai sok-sok félreértésen keresztül egyetlen szereplő kezében futnak össze: Lord Goringében. Ő a henye, frivol, szellemes és ellenállhatatlan világfi megtestesítője, aki rajong a szépségért: férfiakhoz és nőkhöz egyaránt vonzódik. Kívülről és felülről szemléli kasztja életét, és egyet-len embert bír elviselni: önmagát. „Az ember egyetlen elfogadható társasága ön-maga." 0 maga Lord Para Dox, alias Oscar Wilde. Ahogy Szerb Antal írta: „Az angol irodalomban ő képviseli azt a frivol, mindent csak játéknak tekintő szellemet, amelyet az egykorú francia irodalomban Rimbaud és Laforgue."

Az Eseményi férjből mindössze ez a fajta frivol szellemesség, kölykös szemtelenség nem avult el. Kétségtelen, hogy ez vonzotta Wilde-hoz fiatal rendezőnket, Hegyi Arpád Jutocsát. Máskülönben nemigen tudnánk megérteni darabválasztását. Az a törekvése azonban, hogy bebizonyítsa Wilde-ról, mennyire aktuális napjainkban is - nem sikerült. Pedig e cél érdekében semmilyen rendezői eszköztől sem riadt vissza. (Például a magyar címer megvilágítása!) A napjainkban oly divatos szexualitás túlhangsúlyozása - amelyet valószínűleg a szerző életének ismerete hivatott hitelesíteni - sem hozott eredményt. A viktoriánus angol erkölcsök leleplezése ugyanis épp azáltal marad el, hogy ezen a színpadon senki sem álszent és képmutató, hanem bátran kiéli heteroszexuális vágyait. Wilde darabjaiban minden sokkal rejtettebben, burkoltabban, játékosabban és komolytalanabbul van jelen, mint ebben az előadásban, ahol mindenki fölöslegesen és indokolatlanul fitogtatja nemi vonzódását. Nem segített a darab avíttságán az a rendezői elképzelés sem, hogy a happy endes szalonvígjátékot meg-emelje a szürrealizmus, az általános ér-vényű mondanivaló felé. Mindez ugyanis nincs benne a műben.

Paradox módon mégis szokatlan, meglepő előadást láthatunk Veszprémben, amilyenre évek óta nem volt példa. A vendég Hegyi Arpád Jutocsa ugyanis vitathatatlan tehetségével friss vérkeringést vitt a statikus játékmodorhoz szokott együttesbe. Színpadán minden mozog, él, hullámzik, állandóan történik valami, és mindez összehangoltan, harmonikusan, cseppet sem zavarón. Jól társul mindehhez Khell Csörsz mozgatható, praktikus díszlete. Az előadás valójában egyetlen hatalmas rendezői ötletbörze. Kétségtelen, hogy látvány-teremtésben és színpadképmozgatásban Hegyi igazi professzionista. (Ezt már a *Lila akác* miskolci előadásán is bebizonyította.)

Pedig nem volt könnyű dolga a másféle játékstílushoz szokott társulattal.

Az angol humor egyébként is ritkavendég hazai színpadjainkon. Wilde briliáns dialógusai különösen színészi bravúrt igénylő feladatok. A veszprémi társulatból jelenlegi formájában alapvető típusok és korosztályok hiányzanak. Ezeket a rendező megpróbálta vendégművészekkel pótolni.

Mindenekelőtt hiányzik a megfelelő címszereplő. Az eszményi férj, Sir Robert Chiltern szerepében Aron László nem tudja visszaadni a nagystílű tisztességtelenséget, a hatalom és siker mámorát, a botránytól való félelmet, a tipikus angol mentalitást. Feleségét, a hideg, józan, szinte puritán Lady Chilternt a vendég Meszléry Judit játszsza igen visszafogottan. Elhisszük ne-ki, hogy hiányzik belőle a kegyelem, az irgalom, a megbocsátás erénye, épp ezért nem hisszük el neki pálfordulása őszinteségét. A „végzet asszonya", a bajkeverő, gonosz, ellenállhatatlan démon alkatilag nem Dobos Ildikó szerepe. Bár búgó és metsző hangsúlyai időnként teli-találatok, a figura valójában idegen lényétől, és a bemutató napján még görcsösen küzdött ellene. Pataki Erzsitől nem először látjuk a „cserfes fruska" figuráját, ezúttal angol miss minőség-ben. Jó volt, bár más-más stílust játszott Czeglédy Sándor, Darás Léna, Éltes Kond. Az előadás legnagyobb nyeresége kétségtelenül a vendég Halmágyi Sándor. O sem tipikus angol, sokkal inkább igazi rimbaud-i figura. Kölykös, könnyed, ellenállhatatlan. Elegánsan és természetesen hordozza a wilde-i morált és életfilozófiát: a dekadens énkultuszt, a csipkelődő frivolitást, a szellemességet.

Az a paradox helyzet állt elő, hogy fiatal rendezőnket inkább a furcsa, ellentmondásos művész egyénisége vonzhatta, mint maga a mű. Az előadásba ezért belesűrítette mindazt a rokonszenvét, amelyet Wilde iránt érzett, de amelynek jogosultságát a darab nem támasztja alá. Törekvése tiszteletre méltó. Ám ez az előadás sem győz meg arról, hogy Oscar Wilde-ot gyakrabban kellene játszani Magyarországon.

Oscar Wilde: Eszményi férj (veszprémi Petőfi Színház)

Fordította: Hevesi Sándor. *Rendezte:* Hegyi Árpád Jutocsa m. v. *Díszlet:* Khell Csörsz m. v.

Szereplők: Halmágyi Sándor m. v., Meszléry Judit m. v., Áron László, Dobos Ildikó, Czeglédy Sándor, Kassai Károly, Pataki Erzsi, Darás Léna, Bakody József, Éltes Kond.

VÉRTES JÁNOS ANDOR

Amit akartok

A Vízkereszt Veszprémben

„Amit akartok" - mondja Shakespeare; „oly darab ez, aminőt a közönség szeret, kíván, óhajt, ami nektek kell" - teszi hozzá Szász Károly. Oly darab ez, amilyenre 1980/81-ben szüksége van a színházaknak, ha nem csupán műfaji és értékbeli megalkuvásokkal kívánják gazdasági tervüket teljesíteni - folytathatjuk a csaknem négyszáz éve elindított gondolatsort; oly darab ez, amely nem szégyell a közönségnek kedvére tenni, a szónak eredeti és becsületes értelmé-ben: tisztességesen kiszolgálni.

A történet jól illeszkedik a shakespeare-i címhez, a cím pedig ahhoz a tudatos szórakoztatáshoz, amelynek aktualitása indokolja a legnagyobb reneszánsz drámaköltő reneszánszát.

Általában úgy vélik, hogy három „sztoriból" áll össze a *Vízkereszt:* Orsino szerelmes epekedése Olívia iránt; Viola-Cesario szerepjátéka, illetve ikertestvérének, Sebastiannak felbukkanása és az ebből adódó tévedések; végül a falstaffi figurák és Malvolio párviadala, amelyből az utóbbi kerül ki vesztesen. Ebből az első kettő egy - akkor-tájt még csak perverznek sem nevezhető, hiszen a Globe-ban a női szerepeket is férfiak adták elő - szerelmi háromszög-történetbe szépen egybe fésülhető (Orsino szereti Olíviát, Olívia szereti Violát, Viola szereti Orsinót: „Idő! Te bontod ezt ki majd, nem én / Mert nékem ez a csomó túl kemény"), míg a harmadik csaknem párhuzamosan halad ezzel, vaskossága stílusban is eltér az előbbi költőiségétől („IÁ! Te szamár! Ha látnád, mi van mögötted, s ha lát-hatnád, mi vár rád!"). Ezt a kettőre re-dukált vonulatot egyensúlyban tartani még tudatosan is nehéz, hát még ha kultúrtörténeti ismereteinkből felidézzük, hogy ez a tudatosság szinte sosem volt meg, a darabból hol romantikus kalandtörténetet, hol meg puritánellenes szatírát fabrikáltak a színrevivők.

mikor a veszprémi Vízkereszt-elő-adás elején a színészek két ládából kiválasztják a játékhoz szükséges jelmezeket, abban a pillanatban a rendező - Pethes György - a közönség tudomására hozza, hogy kit tekint a két cselekményszál közös motorjának. Nem Violát, akire sokan szavaznának, még kevésbé Olíviát, aki látszólag mindkétvonulatban hangsúlyos szerepet játszik. Pethes György főhőse - nem először a darab előadástörténetében -: Feste a bohóc.

Az előjáték nem kap különös hangsúlyt: Feste választ először magának ruhát, majd a színpad előterében megvárja, amíg a többiek párosával kiszolgálják magukat és távoznak. Azután becsukja, helyére tolja a díszletelemként végig szereplő ládákat, és kezdődhet a játék. Ez a finom prológus mégis elegendő, hogy ettől kezdve a bolondot ne veszítsük szem elől, a néző az ő szófacsarásait tekintse főfolyamnak, amelynek két partján - így már automatikusan egyenlő hangerővel - bonyolódnak az események.

Feste nem jókedvű bolond. Tréfái is legfeljebb maliciózusnak nevezhetők, bölcsessége szomorú, mint minden okos bohócé. Teszi, amit várnak tőle, miképp William Shakespeare írja a víg-játékot, éppen azt, „amit akartok". Kívülállóságát Shakespeare tudatosan teremti meg, hiszen a II. felvonás harmadik jelenetében Mária még neki szánja a Malvolio rovására kieszelt tréfában az egyik bűnrészességet („Kettőtöket - s legyen a bolond a harmadik - majd el-bújtatlak oda, ahol megleli a levelet"), Festét azonban mégis fölváltja Fábián, akinek szinte csak annyi a szerepe, hdgy ne engedje a bolond kompromittálását. Ilyen körülmények között szinte dramaturgiai hibának tűnik, hogy Topáz képé-ben a bohóc mégis beszáll a tréfába, de ez enyhe bosszantás Mária tréfájának vaskossága mellett, s a szerző ezt is szükségesnek látja indokolni („Emlékszel? »Csodálom, úrnőm, hogy örömödet leled egy ilyen hólyagban. Ha te nem ne-vetsz, s nem adod szájába a szavakat, menten megkukul.« Lám, így őrli a bosszút az idő malmocskája."); szinte maga Shakespeare magyarázkodik, aki csak azért bántja a puritánokat, mert azok ellenségei a színháznak.

S miért bántja a többieket? Nemes Böffen Tóbiás és Nemes Keszeg András uramékat, akiket csaknem minden emberi erénytől megszabadít?" Vagy a felhőlelkű Orsino herceget és fátyol-keblű madonnáját, Olívia grófnőt? A *Vízkeresztre* jellemző ez a képmutató, csaló és öncsaló, ámító és önámító világ vagy Shakespeare-re? Shakespeare II. Richárdja, Macbethje, III. Richárdja

odáig megy a képmutató öncsalásban, hogy mást kíván rávenni az áhított, de önmaga által is megvetett gyilkosságra. *A Téli regében* külön elemzésre érdemes Camillo figurája, a színlelésre kényszerített Shakespeare-hősé!

Egy csodálatos századfordulón születtek ezek a drámák, amikor nehezen lehetett eldönteni, hogy a kalandor kalózkapitány, a lezüllött nemes vagy éppen az álszent jelszavakkal utat kereső polgár jelenti-e az erkölcs, a humánum és egyéb egyetemes értékítéletek szem-pontjából a többet, a tartalmasabbat. Ha Shakespeare „történelmi materializmussal" fölvértezve a társadalmi haladás szempontjából osztályozta volna hőseit, akkor Malvolióhoz nem nyúlhatott volna egy ujjal sem; ha ugyanezen szempont szerint konzervatív író lett volna, akkor Malvolio kifigurázóit zárnánk drámája nyomán szívünkbe. Minderről azonban szó sincs. Shakespeare az emberi tulajdonságok bő tárházában emberi léptékkel együtt mulatozik hőseivel mindaddig, amíg csömöre nem lesz tőlük. Filantrópiájában nem szégyelli, ha alkalmasint mizantróppá válik, színészként állandóan meggyűlik a baja a színleléssel, a szerepvállalással, a képmutatással. Ebben a bővérű, átalakuló világban kacagunk a tragédián, és ajkunkra fagy a mosoly egy komédia nézése közben; ettől reneszánsz Shakespeare világa, s tilos (mint teszik) csupán Falstaffot, Nemes Böffen Tóbiást és társaikat reneszánsz figuráknak nevezni.

Az előadás nem tökéletes, amire mentségként akár azt is fölhozhatnánk, hogy ebben is azonosul a színpadi világgal. Természetesen ekkora „hűséget" nem vár el a néző a színháztól, a mentséget azonban mégsem csupán ironikus fordulatnak szántam, ennél komolyabb komédiázásról van szó. Az előadás hiányosságai elegendők ahhoz, hogy shakespeare-i malíciával megfricskázzuk, erényei pedig ahhoz, hogy shakespeare-i színházszeretettel szeressük: vegyes világ ez, amelyről leegyszerűsítve körül-belül annyit mondhatnánk, hogy tisztességes, hasznos produkció.

A tisztességes jelzőt bővíthetjük ilyeténképpen: Fehér Miklós játéktere praktikus, egyszerű eszközzel (egy vonalmotívum megváltoztatásával) választja el Orsino illetve Olívia lakrészét, ugyanakkor alaphangulatként megteremti a játék egészéhez szükséges egységet, és jól illeszkedik a bonyolult dramaturgiával

Vajda Károly (Böffen Tóbiás) és Saárossy Kinga (Mária) a veszprémi Vízkeresztben (Fási László felv.)

fölépített jelenetekhez; Hruby Mária jelmezei elegendő mértékben jelzik a kort, és segítve a természetes viselkedést, ma sem tűnnek anakronisztikusnak; Rónai Pál zeneszerző egyszerű melódiái nem állítják túlzott próbatétel elé a meglehetősen szerény muzikalitással megáldott színészeket, s talán ebben a kötelékben éppen hogy csak betöltik azt a szerepet, amelyet a muzsikának (különösen Orsino udvarában) Shakespeare szánt.

Pethes György rendező legfőbb érdeme -a hűségre való törekvés mellett -, hogy szereposztásával lehetőséget adott színészi (elsősorban alkati) telitalálatokra. Nemes Böffen Tóbiás (Vajda Károly), Nemes Keszeg András (Bakody József) és Mária (Saárossy Kinga) annyira jól érzik magukat ebben a vaskos tréfa-csináló -- ámde esztelen - világban, hogy nem is tudjuk, a szépszámú ötletes gagből mennyit építettek ők a darabba, s mennyit tervezett meg a rendező. Malvoliót (Dobák Lajos) el tudnánk képzelni komolyabb (komolykodóbb) életrekeltésben is, de a shakespeare-i szöveg elegendő motívumot tartalmaz ehhez a kissé ütődött figurához is. Orsino (Aron László) viszont csak annyiban volt azonos Shakespeare Orsinójával, hogy egy bárányfelhőnél nem nyomott többet sem a lelke, sem a jelenléte; azt, hogy - ha finomabb ceruzával is, de - ennek az alaknak is megrajzolta a karakterét Shakespeare, már nem vettük észre. Olívia (Újhelyi Olga) érzékeltetni tudta, hogy a gyászfogadalom csak máz és képmutatás rajta, előtört belőle a vidámság, azonban ezt is csupán máznak éreztük. A viszonylag homogén (a felsorolt hibák és erények egy mondatba sűrítve sarkítottabbak, mint a valóságban) színészteljesítményből negatív irányban lóg ki Sebastian (Dóczy Péter) és a két tengerészkapitány (Eltes Kond, Szikra József) teljesítménye; az előbbi jelentéktelenségével lefokozza a „nagy felismerést", a mindent megoldó csúcsjelenetet, az utóbbiaknak a kiejtését kellene az érthetőségig csiszolni. Ebbe az átlagba illeszkedik (mondhatnánk nem ki- és feltűnő) Fábián (Tóth Titusz) és a mellékszereplők (Háromszéki Péter, Dévai Péter, Árva László).

A végére hagytuk a szerepe szerinti főhőst; s mivel a veszprémi előadásnak a bohóc a főszereplője, ezért marad a legvégére Feste. Viola szerepe kapcsolódik mindegyik cselekményszálhoz, lehetőséget ad a lírára, a mókázásra, s a férfiasság megtestesítésére az ehhez szükséges kellékek nélkül. Takács Katalin arcmimikája (riadt őziketekintetével kifejezett vergődése) sokszor feledtette, hogy alakítása még nem teljesen érett. Rutinosabb kollégái nagyobb súlyt tudtak színpadi jelenlétüknek adni, több terük volt akkor is, amikor Takács Katalin finomabb eszközei érdemeltek volna figyelmet.

A bohóc figurájából Kassai Károly-nak jó arányérzékkel sikerült főszerepet csinálni. Ahol megőrzi a bölcseletnek azt a könnyed, cigánykerékhányó formáját, amelyet Shakespeare neki szánt, ott maradéktalan ez az érzésünk, ahol (nem sok példa van rá) veszít könnyedségéből, mert maga is azt hiszi, hogy most súlyos mondanivalója van, ott el-vész a mondata s szerepében Kassai Károly is.

Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok (vesz prémi Petőfi Színház)
Fordította: Radnóti Miklós *és* Rónay György. *Rendező:* Pethes György. *Díszlettervező:* Fehér Miklós. *Jelmeztervező:* Hruby Mária. *Zeneszerző:* Rónai Pál.
Szereplők: Áron László, Újhelyi Olga, Takács Katalin, Dóczy Péter, Dobák Lajos, Saárossy Kinga, Vajda Károly, Bakody József, Kassai Károly, Tóth Titusz, Szikra József, Háromszéki Péter, Dévai Péter, Árva László, Ékes Kond,

BÁRON GYÖRGY

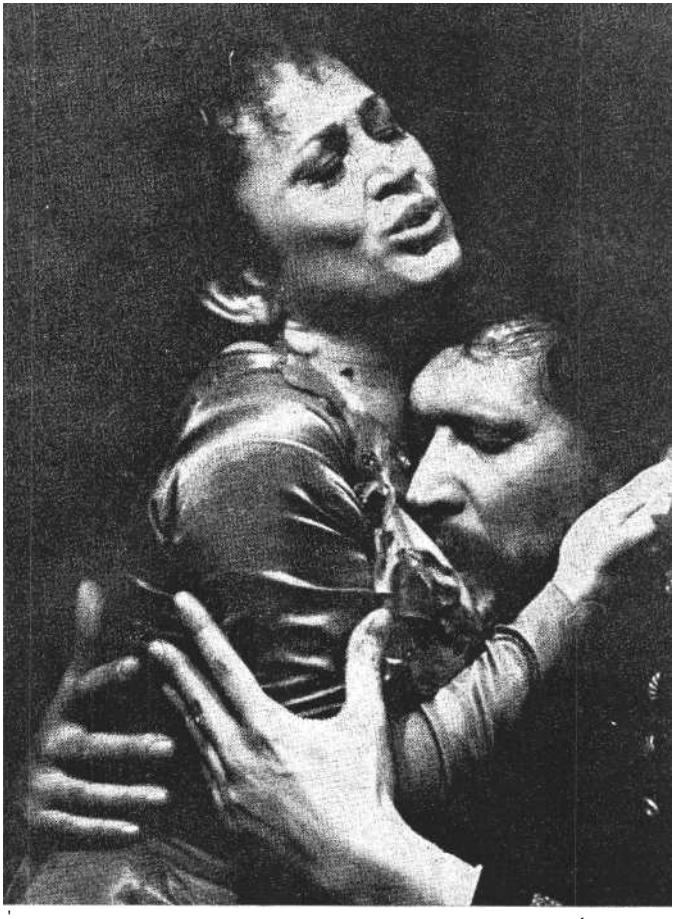
O'Neill és a papírforma

Eugene O'Neill színpadán már minden eldőlt, mire felmegy a függöny. Minden eldőlt, de még semmi sem történt meg. A hősök harcolnak végzetükkel, s éppen harcba szállásukkal teljesítik be azt. A görög tragédia alapsémája ez, amely a legtisztábban az Oidipusz-történetben tárul elénk. A fátum azonban a görög tragédiákban nem csupán nyomasztó, hanem fenséges és megnyugtató is. Az istenek akarata valamifajta transzcendens, emberi ésszel föl nem érhető igazság munkálkodása, amely *végső soron* kiegyenlítődéshez vezet. O'Neill drámáiban azonban az egyensúlyvesztés a kezdettől a végpontig folyamatosan erősödik, a hősök egyre távolabb kerülnek az áhított harmóniától. A bűn újabb bűnöket szül, az apa tettének szörnyűsége a gyerekek elrontott életében rezeg tovább. Isten meghalt - O'Neill hősei gyakran idézik az exitust diagnosztizáló Nietzschét -, maradt a fátum, a maga dermesztő megmagyarázhatatlanságában. Sokan és sokszor kimutatták már, hogy a századelő Amerikájában ebbe az űrbe miként tört be a freudizmus, mely ebben a formájában nemcsak lélektan volt, hanem filozófia és történetírás is. „A »tilos tanból« hamarosan az újvilági civilizáció államvallása lett" - írja némi szarkasztikus túlzással, de O'Neill jó néhány drámáját pontosan magyarázva B. Nagy László. Bizonyításul elég, ha felidézzük az első írói korszakot lezáró *Amerikai Elektra* és a másodikat megkoronázó *Hosszú út az éjszakába* cselekményét.

A modern Elektra-trilógiában Christine, a feleség megöli férjét, mert szerelmes Brant kapitányba, aki „feltűnően hasonlít" a férjre. Lánya, Lavinia, szerelmes az apjába és az arra hasonlító Brantba, féltékenyen gyűlöli anyját. Orin, a fiúgyermek - „ijesztően hasonlít" apjára - szerelmes anyjába, gyűlöli apját, megöli anyja szeretőjét. A harmadik részben Lavinia egyre inkább átveszi öngyilkossá lett anyja szerepét, Orin most már belé szerelmes; végül a fivér is megöli magát, és Lavinia egyedül marad a görög templomok stílusában épült Mannon-házban. A drámában egyetlen szereplőnek sincs önálló sorsa; életük csupán a családi sorsminták ismétlődő variánsa. A fiú az apa szerepébe nő bele, a lány anyjáéba. A történet hátterében még a hajdani „ősbűn" is felsejlik. A família egyik őse egy tiszta szerelem segítségével próbált kitörni ebből a meghatározottságból. A végzetet elindító Brant ennek a szerelemnek a gyümölcse. A család a szerelmeseket elűzte, nyomorba taszította; ezt követően épült „gyűlöletből" a Mannon-ház, melyben „átok és gonoszság lakik". Ha csak a cselekményt nézzük, a trilógia meglehetősen banális freudi tételmagyarázatnak tetszik, s illenek rá B. Nagy László ironikus szavai: „A modernizált Oreszteia cselekményének úgyszólván kizárólagos mozgatóereje a szereplők rendkívül fejlett Oidipusz-komplexusa. Amit mellesleg egy percig sem titkolnak: minden figura a ruháján kívül hordja a tudatalattiját."

A Hosszú út az éjszakába, mely - szemben az *Elektra* monstruózus egyenetlenségével - feszes és alighanem hibátlan mű, nem követ ilyesfajta, a didakszisra csábító mitologémát. Az önélet-rajzi fogantatású családtörténetben azonban a sorsok, a cselekedetek ugyanolyan szigorúan meghatározottak, mint a trilógiában. Egyszer régen már minden eldőlt. Talán az egyik fiúgyerek korai halálával. Talán az apa követte el az „ősbűnt", amikor olcsó orvost hívott, aki először adott morfiumot a feleségének. De lehet, hogy ez is csak okozat: a pénz, a gyors színpadi siker hajszolásának, szerelmük kihűlésének következménye. Mi csak a megváltoztathatatlant látjuk: az anya morfinista, az apa betegesen zsugori és iszik, az idősebbik fivér, Jamie - az apjára hasonlít - alkoholista, a fiatalabb, Edmund - az anyjára hasonlít - tüdővészes és ő is iszik. Valami, valamikor visszavonhatatlanul elromlott. „A múlt az a jelen. Meg a jövő is" - mondja Mary, az anya. Ok négyen letéríthetetlenül haladnak a szörnyű családi kényszerpályán a teljes széthullás, a pusztulás felé.

O'Neill drámáiban, mai szemmel, mindenekelőtt ezek a vulgárfreudista tanórák múlékonyak és porosak. Félreértés ne essék: nem freudizmusuk, hanem éppen olcsó tételességük miatt. O'Neill azonban nagy drámaíró, valószínűleg a legjelesebb az amerikai dráma nem túl gazdag történetében. A tételek mögül igazi emberi sorsok, valódi drámák szikráznak elő. A divatos pszichologizálás mögött valóságos pszichológiai hitelesség érződik. *Az Amerikai Elektra* homlokzata mögül küszködve és töredékesen világlik elő ez a „második dráma"; *a Hosszú út az éjszakába* történetében azonban diadalmaskodik. A csehovi még el nem rontott „szép és tiszta élet" és a valóságos, megélt, a múlt terheit hordozó életsors pólusai között szikrázik fel a feszültség mindkét tragédiában. A valóság bűnökkel és szennyes vágyakkal terhes; a hősök azonban még „emlékeznek" valamiféle eredeti, visszahozhatatlanul tiszta állapot-ra. „Bárcsak az maradhattam volna, aki voltam! Bárcsak mindnyájan megőrizhetnénk az ártatlan, meleg, gyanútlan szívünket! De Isten nem hagy bennünket békén. Gyötri, csavargatja az életünket, összebogozza mások életével, amíg halálra nem mérgezzük egymást" - mondja az *Elektrában* Christine a szerzői utasítás szerint „keserű vágyakozással". „Egyikünk sem tehet arról, amit az élettől kap. Megkapjuk a magunkét, és még meg sem értjük, és ha egyszer megkaptuk, attól fogva nem tudunk ugyanazok lenni, akik voltunk. Végül minden elválaszt már attól, ahogyan él-ni szeretnénk, és örökre elvesztettük magunkat" - sóhajtja *a Hosszú út az éjszakába* hősnője, Mary, ugyancsak - a szerzői utasítás szerint - „keserűen". Az „elérjük-e valódi életünk" weöresi kérdését fogalmazza meg a két O'Neill-mű. A történés a felbomlás, a pokolraszállás folyamata. Az amerikai polgári família banális idillje robban szét mindkét játékban. A valóságnak hazudott felszín mögül gyilkos ösztönök, perverziók, szenvedélyek és mániák árja zubog elő. Az íróról szóló elemzések jó része megáll ezen a ponton, s lelkesen üdvözli O'Neill bravúrját, mellyel a cukormázas homlokzatot ledöntve az elfojtott vágyakat, ösztönöket és energiákat mutatja fel. Van azonban ezeknek a drámáknak egy harmadik szintje is; az, amit Mary „ártatlan, meleg, gyanútlan szívünknek" nevez. Az igazi konfliktust nem az idill szétporladása, az ösztönök előáradása jelenti, hanem a harmónia elvesztésének megérzése, a tisztaság utáni vágy, mely értelmet, tragikus mélységet ad az infernónak. A mindent átvilágító megértés és részvét szintje az. A nehézkes Elektra-tragédiában még csak homályosan dereng elő; *a Hosszú út az éjszakábanak* azonban alapeszméje a föloldozás. A „tiszta é



O'Neill: Amerikai Elektra (szolnoki Szigligeti Színház). Margittay Ági (Christine) és **Nagy** Zoltán (Brant)

Udvaros Dorottya (Lavinia) és **Jakab Csaba** (Peter Niles) **(Szoboszlai** Gábor felvételei)

szép élet" nem valamifajta külső princípium. A hősök önmagukban hordozzák, még ha nem is „érhetik el" soha. Ez a kiirthatatlan benső vágy teszi át-élhetővé a veszteség nagyságát, s válik az elesett figurák iránt érzett részvét forrásává.

Amerikai Elektra

O'Neill drámáit nemcsak a szöveg helyenkénti didakszisa miatt nehéz színpadra állítani, hanem prózaibb technikai nehézségek is fölmerülnek. A szerző meglehetősen diktatórikus szerzői utasításokkal látta cl darabjait, mintha nem is drámát, hanem epikát írt volna. Nem csupán a helyszínt festi le szokatlan minuciozitással, hanem a játszókat is betarthatatlan direktívákkal köti gúzsba. Szerzői utasításainak jó része alig-hanem csak a művek olvasójának szól. Mert a színész bajosan tud „ír bájjal" nézni vagy jellegzetes „ír módjára" kacagni. A szerző jó epikusi vénával még azt is megrajzolja, a drámai hősök közül kiknek legyenek hasonló formájú kezeik.

Az *Amerikai Elektra* tizenhárom felvonásos trilógia, melynek egyes darabjai nem állnak meg önmagukban. Egyet-len színpadi estén a szövegnek csak mintegy a fele adható elő. *A Hosszú út az éjszakába,* bár nem ennyire monstruózus, szintén nem fér egyetlen színházi estébe; erőteljes húzásokat igényel.

Az idei szegedi és szolnoki O'Neill-bemutató közül a nehezebb feladat az utóbbi rendezőjére, Szurdi Miklósra hárult. *Az Amerikai Elektra* gigantikus és igen egyenetlen szövegmasszája, természeténél és terjedelménél fogva csak alapanyag lehet egy színházi estéhez. Ezt nem lehet egyszerűen betanulni és eljátszani. Szurdi, a dramaturg, kíméletlen, pontos és jó munkát végzett. Valóban a fölösleget nyesegette le: a kórusrészeket, a túlmagyarázásokat, a fülbántóan amatőr pszichologizálást. Ami maradt: a történet, a konfliktus csomópontjai, a jellemek. Az, ami a trilógiából ma is érvényes. Mert ebben a nyolcórányi szövegben - a szolnoki előadás bebizonyította - ott rejtőzik egy jó háromórás színmű. A tételdráma mögött a klasszikus lélektani dráma.

Szurdi a lélektani realizmus hagyományos receptje szerint állította színpad-ra a trilógiát. Ez a fajta stílus nálunk már régóta a tisztes unalom megszokott álöltözete. Ennek értelmes ellenhatásaként az érvényes és új gondolatok általában más - nem realista vagy naturalista - színpadi köntösben jelennek meg. (Ebben az elnyűttnek gondolt tradicionális előadásmódban az utóbbi években talán csak Szinetár Miklós tudott fontos és aktuális gondolatokat megfogalmazni.) Szurdi egy igen szín-vonalas hagyományos előadással örvendeztette meg a publikumot, amely - egyéb erényei mellett - az ismerős szín-padi eszközöknek köszönhetően, széles közönségsikerre számíthat.

Az előadásban mindössze egyetlen - jóllehet meghatározó - rendezői trouvaille fedezhető fel; egyébiránt - mint ennél a fajta színháznál általában - nehezen meghatározható, mi a rendező és mi a színészek érdeme. Találgatni hiába-való: rendezői invenció nélkül jó színészi alakítás születhet, egységes, jó produkció aligha. A szolnoki *Amerikai Elektra* pedig egy igen koherens, cél-tudatos előadás.

A rendezés nagy leleménnyel lendült át az előadás legfőbb technikai akadályán: a tömérdek színváltozáson. Realista díszletek között ez csak gyakori szünetekkel, függönnyel képzelhető el, s óhatatlanul széttördeli a játékot. A forgószínpad is nehézkes, csikorgó (Szolnokon egyébként sincs), jelzésszerű díszletek pedig nehezen képzelhetők el eb-ben a földdolgozásban. A színváltozást így pergő fényjátékokkal oldották meg, Szlávik István kertet, kapubejárót és szobabelsőket egyaránt formázó *realista* díszletei között. Ezek a filmes áttűnésekre emlékeztető váltások igen tempóssá teszik az előadást, s helyenként briliáns térjátékra adnak lehetőséget. A „gyűlöletre épült" ház így mindvégig a háttérben áll, akkor is, amikor a szobájában játszódik a jelenet: jelképessé válik és valósággal „ráül" a helyzetekre.

Két igen jó és egy revelatív színészi alakítás teszi emlékezetessé ezt a színházi estét. Margittay légi - színpadon - már rég nem jutott olyannyira alkatához illő szerephez, mint az *Amerikai Elektra* Christine-je. Ez - akárcsak a másik két

Barta Mária mint Mary a Hosszú út az éjszakába szegedi előadásában (Keleti Éva felv.)

főszerep - valósággal csábít egyfajta freudi sematikára: férjét, lányát gyűlölő, fiát szerető asszony, aki a szerelméért férjgyilkossá lesz. Christine valójában ennél jóval bonyolultabb figura: gyűlölet és szeretet, önzés és önfeláldozás, tiranni póz és belső sebzettség keveréke. Ráadásul ezek az állapotok egy jeleneten belül is igen gyakran váltakoznak. Margittay igazi bravúrja nem a váltások minden harsányságtól mentes megoldása, hanem hogy közben mindvégig ugyanaz marad: esendő, boldogságéhes asszony, aki egyre mélyebbre zuhan a lánya csapdájában, a gyilkosságig, majd öngyilkosságig.

Orin szerepe egyértelműbb. Ivánka Csaba kitalált egy naiv kisfiúfigurát - gyermetegebbet a drámában olvasható-nál -, s képes volt ezt a nyakigláb kiscserkészt mindvégig elfogadhatóvá tenni. Játékának íve talán csak a harmadik részben, a Laviniára történő rátámadás-kor bicsaklik meg: ez az Orin már nem lehet ugyanaz a tágra nyílt szemű kamasz, aki eddig volt.

A színházi este fölfedezése: Udvaros Dorottya, Lavinia szerepében. Itt nem egyszerűen jó alakításról van szó, hanem arról, hogy egy nagy színésznő lépett teljes drámai vértezetben a színpadra. Lavinia a játék legnehezebb szerepe, s ezt csak fokozza, hogy kezdetben ez is igen egysíkúnak látszik: apját rajongásig szerető, anyjára féltékeny lány. A cselekmény során azonban ő változik a legtöbbet; ami a drámában történik, az elsősorban vele, rajta keresztül esik meg. Lavinia fokozatosan, szinte a nézővel együtt döbben rá a meghatározottságokra, a gyűlöletnek és szeretetnek arra a fojtogató hálójára, amely körülveszi. A hálóra, melyet maga is szinte gyermeki ártatlansággal szövögetett, majd egyre kétségbeesettebben próbál előle menekülni, érezvén: rázuhan. Udvaros elkerülte a legkézenfekvőbb sémát: hogy eljátssza a szűz, bosszúra éhes, puritán, egy röpke pillanatra kiviruló, majd aszkétizmusába visszahulló örök Elektrát. Az ő Laviniája mai lány, akinek ilyen család, ilyen környezet, ilyen örökség adatott, s akinek a meg-élt minták ezt az utat jelölték ki. Ez a fölfogás igen jelentős színészi és rendezői vívmány, amely nagyban hozzájárul a dráma spekulatív elemeinek vissza-szorításához. Udvaros az Elektra-archetípusból egy mai realista színjáték élő nőfiguráját építi fel. Ez a színészi alakítás jelenetről jelenetre elemezhető, ami azonban igazán jelentőssé teszi, szavakkal leírhatatlan. Itt arról a megfejthetetlen és ritkán látható adottságról van szó, hogy egy színész a deszkákra lép, és a levegő megtelik feszültséggel, a személyiség súlyától megemelkedik és átélhetővé válik a drámai tét. Pszichológiailag pontosan fölépített alakítás ez, melynek segítségével a legképtelenebb indulatok és tettek is hitelessé, megmagyarázhatóvá lesznek.

Hosszú út az éjszakába

Az ismerős színpadi realizmus útján járt Ruszt József is, a szegedi *Hosszú út az éjszakába* rendezője. Összehasonlíthatatlanul könnyebb dolga volt, mint Szurdi Miklósnak. Neki nem egy zsúfolt szöveghalomból kellett előbányásznia az érvényes drámát; az már szinte készen állt. *A Hosszú út az éjszakába az* O'Neill-i életmű talán egyetlen hibátlan, hamis felhangok nélküli darabja. Letisztult, végső összegzés. Az Elektra-trilógia tér- és időbeli széttartását itt a klasszikus hármasegység sűrítettsége váltja fel: a cselekmény egyetlen helyszínen játszódik, egyetlen estén és éjszakán. Amit látunk, végeredmény. A Tyrone család négy tagja közül az anya morfinista, az atya zsugori és hiú, a nagyobbik fiú alkoholista, a fiatalabb tüdővészes. Ez az estétől az éjszakába tartó „hosszú út" nem a süllyedésé, az alá-merülésé, hanem a megváltoztathatatlan végső felismeréséé. S ennyiben, ha lehet ezt mondani, megnyugvás és föl-szabadulás is. Az álarcok itt is hamar le-hullanak. Mögülük azonban nemcsak az örökre elrontott élet keserűsége, a felszínre törő vágyak, késztetések és szenvedélyek szomorú infernója bomlik ki. Fokozatosan erősödik, majd a dráma végére minden más hangnál tisztábban és erősebben zeng föl a szeretet és a megértés dallama. Ezért - túl a pusztulás tényének *az* Elektrából ismerős kíméletlen diagnosztizálásán - ez a darab okkal nevezhető „a pusztuláson vett győzelemnek". A trilógia kényszerű fatalizmusával szemben a mű-vet a „történhetett volna másképpen" fájdalma avatja erős tragédiává.

A dráma négy szerepe: egyenesen főszerep. Csak az ötödik színrelépő, Cathleen, a konyhalány epizodista. Monológok, dialógok, tercettek és négyesek szinte zenei variációiból tárul fel né-gyes viszonyrendszer és a „történet élőt-ti" cselekmény. Ennek az igen bonyolult családi kapcsolatrendszernek az érzékeltetése határozott és végiggondolt színészi munkát igényel. Ebben a fajta realista színjátszásban, melyben a rendező szinte kizárólag a „színészen keresztül" van jelen, ismét nehezen választható el, mi írandó a játszók és mi Ruszt József számlájára. Akárhogyan is, a közös munka végeredménye kevéssé meggyőző. A szenvedélyes végzetdrámából a szegedi színpadon szolid, kissé érzelmes szalondráma lett. Ízléses, hogy ne mondjuk, *kellemes* előadás, mely az eredeti, igen sokrétű tragédiát egydimenzióssá szegényíti, könnyen fogyasztható családi melodrámává bűvészkedi. Nem ízlésbántó ez a szegedi előadás, nem is unalmas vagy gondolattalan - csak éppen ... Csak éppen *a Hosszt út az éjszakába* mélysége, ellentéteken át kiküzdött végső szépsége maradt ki belőle. Barta Mária, Kovács János és a vendég Balázsovits Lajos „korrektül" megbirkóznak a szerepükkel, bőséggel merítve hasonló típusú régebbi szerepkliséikből. Mindhármójuknak akadnak nagyszerű, érzékeny felvillanásai - kivételek maradnak azonban, s gyorsan belésimulnak a pódiumon pergő szalondrámába. Safranek Károlyról még ez sem mondható el: ő egyszerűen még éretlen erre a szerepre. A drámai pillanatokat kizárólag egyetlen, igen iskolás eszközzel, egyfajta megemelt hadarással próbálja érzékeltetni; ilyenkor minden erő-feszítése abban merül ki, hogy a gyors beszéd még az érthető dikció keretei között maradjon - mindhiába. A színészi munka ilyen kollektív szürkesége, illetve - Safranek esetében - kirívó gyöngesége elsősorban rendezői probléma. Hiszen Barta, Kovács és Balázsovits játékán érződik, hogy átgondolt rendezői koncepció esetén egy jó O'Neill-előadásban is partnerek lehetnének. Ez a fajta illusztratív rendezői tónus azonban a színészt is a könnyebb megoldások felé tereli.

Ruszt József eredetibb és jobb művész

annál, hogy rászoruljon a kritika korábbi érdemeket elősoroló mentségére. Ezek az érdemek fokozott igényességet követelnek meg minden új munkájával szemben. Ruszt azonban újabban gyakran választja a könnyebb, probléma-mentesebb utakat. Ezek az előadások is jó színvonalú, profi munkák - ez a fajta színházipar azonban nem azonos azzal a katartikus, „megszentelt" szín-házzal, melyben - korábbi rendezései alapján - Ruszt is hinni látszik. Pedig - a papírforma alapján - ő igazán alkalmas lenne arra, hogy O'Neill drámájából erőteljes, aktuális színházi produkciót hozzon létre. Olyat legalább, amilyen a szolnoki csapatnak a gyöngébb darabválasztás hendikepjével is sikerült.*

* Vagy még inkább olyat, amilyet eddigi pályán már nem egyet rendezett, hogy másra ne utaljunk, a tíz évvel ezelőtti debreceni *Hosszú út az éjszakába* címűre. *(Szerk.* megj.)

O'Neill: Amerikai Elektra (szolnoki Szigligeti Színház)
Fordította: Ottlik Géza. *Rendező:* Szurdi Miklós. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Díszlet:* Szlávik István. *Kísérőzene:* Döme Zsolt.
Szereplők: Pákozdy János, Margittay Ági, Udvaros Dorottya, Nagy Zoltán, Ivánka Csaba, Szoboszlai Éva, Jakab Csaba, Lengyel István.

O'Neill: Hosszú út az éjszakába (szegedi Nemzeti Színház)
Fordította: Vas István. *Rendezte:* Ruszt József. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet:* Csikós Attila m. v. *Jelmez:* Schaffer Judit m. v. *A rendező munkatársa:* Kovács József.
Szereplők: Kovács János, Barta Mária, Balázsovits Lajos m. v., Safranek Károly, Bor Adrienne.

A következő számaink tartalmából:

Földes Anna:
Sorsválasztók
Vinkó József:
Balekok és lázadók
(Mai magyar drámák bemutatóiról)
Szántó Judit:
Melegház, langyosan
Mihályi Gábor:
Szolnoki színházi levél
Nánay István:
Komédiások a Játékszínben
Pályi András: Pogány-
Koltai Színház
Tatár Eszter:
Színházi esték Dániában
Bőgel József:
Belgiumi színházi élet

BALOGH TIBOR

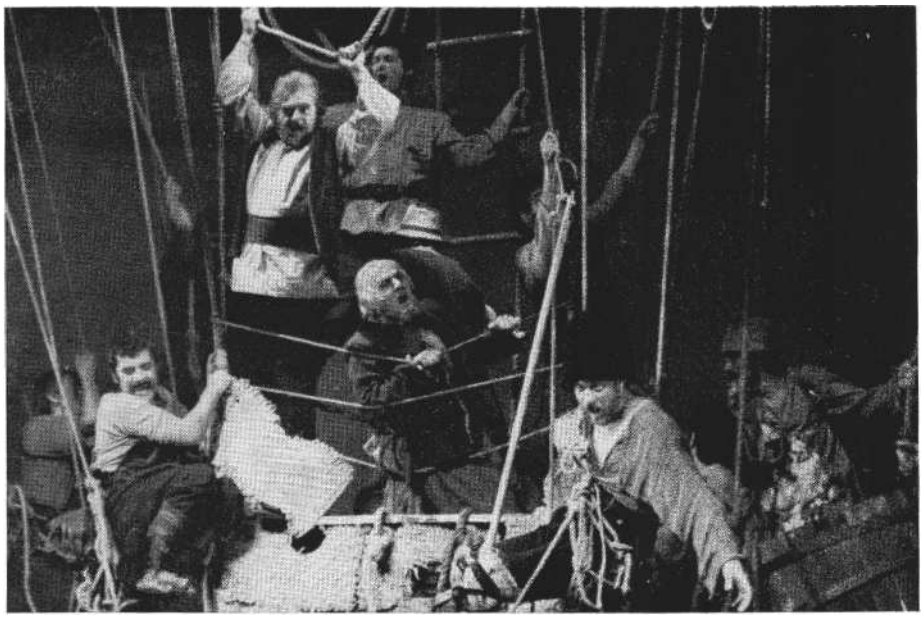
Radicskov Repülési kísérlete

Humor, irónia, líraiság, paródia, groteszk, szatíra, abszurd, népi mitológia, népmese, allegória, anekdota: e tíz mű-faj- és hangnemjelölő fogalom egy bolgár színikritikus egyetlen gépelt oldalnyi terjedelmű elemzésében fordul elő. A bírálat Jordan Radicskov hamar Európa-szerte ismertté vált *Repülési kísérleté*-nek ősbemutatójáról íródott, s - a terminus technicusok sokaságából is sejthetően - nem tudott közel férkőzni a darab esztétikai lényegéhez. A műfaji konvenciókat áthágó Radicskov-dráma csakugyan nehezen kényszeríthető bele osztályozó mániájú elmék merev kategóriáiba, de arról sincs szó, hogy meghatározhatatlan volna. A szófiai, a várnai, a pozsonyi előadások és a Debrecenben tartott magyarországi bemutató sikere azonban inkább arról győz meg, hogy a frappáns definíciók kutatásánál. fontosabb az összetett művészi lényeg maradéktalan, pontos színpadi megérzékítése.

„Az ember nem őszi levél, hogy röpködjön." Ekképpen vélekedik a jellegzetesen balkáni horizontú és jellegzetesen a szakmájához mért intellektusú csendőr törzsőrmester, amidőn különítményével foglyul ejt tucatnyi, egy katonai záróléggömb kötelékeibe kapaszkodva levegőbe emelkedett bolgár Ikároszt, Avramovó falu és a környező hegyek lakóit, valamikor a II. világháború éveiben. Egyszerű, lineáris szerkezetű történetet mond el Radicskov a látomásokból és vágyképekből ötvöződő álmok egeibe hatoló, majd a földi valóságba visszazuhanó szilaj hegyi pásztorokról s a Balkán hegység egyik völgyében meghúzódó apró község különc lakóiról.

A legszokványosabb hétköznapok egyikén, a délidőben való heverészés közepett Senki Matej fülében megmozdul a már réges-rég ott lakozó bolha. Hárítani igyekezvén a kínzó csiklandást, Senki Matej kissé oldalra fordítja fejét, s ebben a minutumban pillantja meg a titokzatos objektumot, amely méltósággal ereszkedik alá a hegygerinc felől. Társai - a varjúszelídítő Hadzsi Avram (foglalkozására nézve egyházfi), Kiska kas kovácsmester (akinek már az apja is híres holdkóros volt), Ilijkó (az álmodozó tekintetű ifjú férj) és Kiró tanító (úgymint népművelő és hazafi) - elhatározzák, hogy foglyul ejtik a léggömböt. Kezdetét veszi az üldözés. Ám ekkor újabb csapat is színre lép, amelynek élén Igó halad, a hatalmas erejű kecske-pásztor. Mögötte Vetélő Avram, a hegyi nép írnoka (egy elemit végzett két év alatt), meg Péter és Pál (az apostolok) fejődézsával. Mindkét csoport a saját tulajdonának tekinti az égi szerkezetet, s a maga szolgálatába szeretné állítani. A völgy mélyén megbúvó Avramovó különc lakói repülni vágynak, míg a magas fennsíkok pásztorainak célja praktikusabb: ha a hatalmukba keríthetnék, felszabdalnák a léggömböt, és selyméből ellátnák gatyával a Balkánt. A lég-gömbüldözők hadai már-már ölre mennek, amikor megjelenik Nagyanyó Lel-kecskéje (növénygyűjtő javasember), hogy Kis Avram (a bolgár hadsereg képviseletében) segítségével és hurrái közepett népfrontba tömörítse az osztozkodókat. Egyesült erővel elfogják a ballont, s a levegőbe emelkednek. A fellegek között hajózva elrepülnek Avramovó falu, majd az egész Balkán fölött. Lepillanthatnak a földön munkálkodó szeretteikre, s az égbolt felső szféráihoz közeledvén találkozhatnak eltávozott elődeik lelkével. Repülésük kalandjának a légvédelmi ütegek és a csendőrök vetnek véget: lelövik a ballont, elfogják és megbüntetik az égi utazókat.

Radicskov *a Repülési* kísérletben egy alapmítosz újrafogalmazására vállalkozik. A repülés az emberi nem ősi álma, de olyan álom, amely régóta betelje-sült. Éppen ezért a már megesett dolgok újként való megélése groteszk szituációk forrása. Az ebben rejlő lehetőségeket az író maradéktalanul kiaknázza, s lényegében a következetesen érvényesített groteszk szemlélet teremti meg a sokféle anyagból ötvözött dráma stílusegységét. Az első rész olyan *komiko groteszk* helyzetek láncolata, amelyek *az emberi nem és* a balkáni hegylakó tudati perspektívája közötti szintkülönbség kontrasztjából erednek. A második rész pedig a vidám alaphangú expozíció ellenpontja: itt a történelmi valóság avatkozik közbe, amely még azt a szerény-kevés vágyat sem tűri meg, ami az egyszerű avramovói paraszt fejében fogant. A csendőrkapitány kihallgatási jelenete során megmutatkozik: a gond-



Radicskov Repülési kísérlet című **játéka Debrecenben (Kalmár István felv.)**

viselő hatalom példás figyelemmel viseltetik polgárai képzelete iránt. Karbantartja a lelket, kordában az álmokat, s nem enged kibúvót a földhöz láncoló kötelességek teljesítése alól. A két, egymással ellentétes hatású részt a groteszk harmadik hangnemi változata fogja egységbe, *a Urai-groteszk* intonáció. Ennek alapja az írói részvét, ez a szeretet és szánalom, azonosulás és kívülállás elegyedéséből létrejövő összetett érzelem, amelylyel Radicskov a hőseit szemléli, s amelyet egy költői aforizmában fogalmaz meg a legplasztikusabban:

„Egy cigánynak volt néhány gyereke. Olyan feketék voltak, mint az ördög. Egy-szer a rajkók belerohantak a pocsolyába; fürödtek, játszottak benne. És akkor még az ördögnél is mocskosabbak és feketébbek lettek. Kijött az öreg cigány a kunyhó elé. s látva a szurtos, koszos gyerekeket a pocsolyában : örömében felkiáltott : Én hattyúim !"

Kicsodák is voltaképpen Radicskov részvétet parancsoló hősei? Szántó-vető, pásztorkodó halandók, akik ugyan nem érzik magukat a teremtés kiválasztottjainak, vannak azonban természetes emberi vágyaik. Ezek a vágyak messze elmaradnak az európai, a közép-kelet-európai kultúrlény igényeitől, de hasonlatosak az övéihez abban, hogy a megismerés szabadsága iránti eredendő szükségletből fakadnak. Ennek az ősi szabadságvágynak költői kifejezése a *Repülési kísérlet.*

A Repülési kísérlet az antik mitológia és a bolgár folklór közötti korreláció megteremtésével egy időtlen érvényességű, magasztos álmot egy mélységesen mély tudati szintre adaptált, és ezáltal kijelölte az egyetlen lehetségesnek tetsző játékmódot: az elidegenítést a szituációk megjelenítésében s az egyetemes lírai részvétet az - abszolút vagy relatív értelemben - nagy dolgokra törő ember iránt.

Gali László, a debreceni előadás rendezője mégis jelentékeny mértékben magyarította a darabot. A tetszetős időszerűsítgetések helyett a gesztusok és a szöveg honosítására fordította figyelmét, annak érdekében, hogy a közönség ne érezze magától idegennek a jellegzetesen szlávos fordulatokat s a metakommunikációt. A színészek többsége a legtisztább alföldi dialektusban beszél, a természettel szoros közösségben élő magyar paraszt nyelvén.

Az igazi rendezői feladat azonban nem a dramaturgiai beavatkozás, hanem a játék stílusának kidolgozása. E tekintet-ben a debreceni Művelődési Központban a város színjátszásának története-ben csodának számító előadás zajlik: tizenkét főszereplő tartózkodik szinte az első perctől az utolsóig a színpadon, körülbelül azonos terjedelmű a szerepük, s ebben az egyenlő feltételeket biztosító kollektív játékban teljes fegyelmezettséggel vesznek részt. Mindegyikük szerepformálása következetesen valósítja meg a távolságtartás és az azonosulás, az elidegenítés és a részvét egyidejű kifejezését, és ezt a kettősséget a darab melodrámával kísértő jeleneteiben is megőrzik. Mintha egyszerre játszaná-nak Brechtet és Tamási Aront minden pillanatban, de közben arra is képesek, hogy egyéni figurákat teremtsenek. A színészi játékban ezért szerencsére nagyon nehéz volna értéksorrendet fel-állítani.

Simor Ottó, Sárosdy Rezső, Oláh György és Hegedűs Erzsébet az előadás egy-egy szakaszában meghatározója a játék ritmusának. Simor külön fel-adata, hogy közvetítsen az egyetemes emberi tudományosság és az avramovói ak horizontja között. Oláh György a léggömbüldözők népfrontjának megteremtésében gazdag humorral irányít, Hegedűs Erzsébet az avramovói menyécskék rituális lepedőfehérítő táncát dirigálja. (Ez a jelenet a bemutató óta sokkal feszesebb, lendületesebb lett.) Sárosdy Rezső a darab utolsó harmadában a játékmester, s az övé a legkényesebb feladat: a mind jobban elkomoruló helyzetekben kell megőriznie az előadás alaphangjának kettősségét. Sárközy Zoltán monológja a Morváról, a repülést felejtett varjúról hasonló okok miatt nehéz feladat: itt kísértenek leginkább a melodráma veszélyei. (Emellett nagy meglepetés volt az intellektuális alkatú Sárközyt alföldi dialektust intonálva hallani. A premieren ez az intonáció még némiképpen a Horváth Sándoréra emlékeztetett, a későbbi előadásokon azonban egyre természetesebbé vált.) Csikos Sándornak hasonlóképpen el kellett szakadnia megszokott színpadi eszközeitől, és ezt sikerrel valósította meg. Kóti Árpád, Barbinek Péter és O. Szabó István az egyéniségére szabott szerepet pontosan, fegyelmezetten és gazdag improvizációs készséggel alakította. A friss diplomás színészek közül ezúttal Szatmáry György kulturált játéka emelkedett ki. Sziki Károly (Senki Matej) szerepformálásában némiképpen zavaró volt, hogy a fülében lakozó bolha csak akkor kezdte ingerelni, ami-kor már dramaturgiailag kulcsszerepet kapott, vagyis a jelenet motivikusan elő-készítetlen maradt.

Varga Mátyás díszlete - követve az előadás stílusát - mértéktartóan stilizált. A háttér vetített, az előtér egy bal-káni hegyhátat jelképez. A léggömb, amelyben az írott dráma legstatikusabb hányada játszódik, szellemes, variábilis kialakítású, számtalan hely- és helyzet-változtatásra nyújt lehetőséget. Greguss Ildikó jelmezei a bolgár folklórhoz igazodnak, a ruhafehérítő menyecskék pajzán jelenetében azonban túlontúl diszkrétek.

Jordan Radicskov: Repülési kísérlet ***(debreceni*** *Csokonai Színház)*

Fordította: Csikhelyi Lenke. ***Rendezte:*** Gali László. *Díszlettervező:* Varga Mátyás. ***Jelmeztervező:*** Greguss Ildikó. ***Zene:*** Kelemen László. *A rendező munkatársa:* Pinczés István.

Szereplők.: Simor Ottó, Szatmáry György, Sárközy Zoltán, Kóti Árpád, Sziki Károly, Sárosdy Rezső, Csikos Sándor, Barbinek Péter, Oláh György, O. Szabó István, Kovács Titusz, Kelemen Csaba, Hegedüs Erzsébet,

SZÁNTÓ PÉTER

Aktakukacból sárkány

A Velúrzakó a Thália Színházban

Sztratiev: Velúrzakó (Thália **Színház). Mécs Károly, S.** Tóth **József. Gálvölgyi János és Végvári Tamás**

Ivan Antonov nyelvész vásárol magának egy selejtes velúrzakót, amelyből hosszú szőrök lengedeznek szanaszét. E ténytől a világ hirtelenében a Frimmféle Hülyék Intézetére kezd hasonlítani: Antonov egy téeszben megnyíratja a kabátját, mint maszek birkát; a hatóság pedig lelőtt rókát, birkaadót, veszettség elleni védőoltást követel rajta, egyre őrültebb helyzetekbe keverve őt. A Hivatal képtelen hibáját elismerni, inkább újabb, már tudatos hibákkal leplezi ezt, s igyekszik agyontaposni a hiba tanúját.

Végül persze győz az igazság, de úgy, hogy az épelméjű nyelvész elmebeteg-nek tetteti magát, hogy meggyőzhesse a többi hülyét. No meg szükség van - deus ex machinaként - a „föntről jött" telefonra.

Sztaniszlav Sztratiev szertelen tehetségű író, erős karakterérzékkel, a humoros helyzeteket végletekig fokozó ellenpontozó képességgel, jó színpadi tudással. Hogy a *Velúrzakó* mégsem lesz igazán emlékezetes vígjáték, annak elsősorban az az oka, hogy félelmetes ráérzések, emlékezetes pillanatok váltakoznak hígabb ötletekkel, melodramatikus, napilapszerű portrékkal, olcsó viccekkel.

Másrészt pedig túlságosan is tisztában van azzal, hogy - úgymond - „mi kell a nézőnek". Tudja, hogy a jól megcsinált darabok Feydeau-tól, ifjabb Dumas-tól Bus Fekete Lászlóig hígult típusának Közép-Kelet-Európában még mindig rendíthetetlen sikere van.

Vesz tehát egy remek alaphelyzetet, amely a legnagyobb abszurd komédiák ígéretét hordozza, s eljuthatna Radicskov népi szürrealizmusa magaslataira is. Utána ezt az egészet nyakon önti el-csépelt poénokkal, a helyzetkomikum vérfagyasztóan avult elemeivel (például a hónapokig liftben rekedt s közintézménnyé vált állampolgár vagy a hivatali szobába költöztetett lakásigénylő kabaréfiguráival).

A szerző hosszan mozgat szereplőket, akiknek voltaképp egyetlen feladatuk, hogy megjelenésüktől számított mintegy hetven perc múlva elmondjanak egy csattanót (például a Rendész, aki két órán át üldöz mindenkit a tűzrendészeti okokból elkobzandó resók miatt, míg végül kiderül róla - az írott változatban, mert szerencsére az előadásban ezt megváltoztatták -, hogy mindezt a tűzrendészeti tűzijátékot azért csinálja, mert szobájában öt éve rossz a fűtés, és szüksége van a resókra).

Felvetődik a kérdés, érdemes-e a kritika messzehordó lövegeivel lődözni erre a *Velúrakóra?* A válasz egyértelmű, dühös igen, mert a vígjáték emlékezetes, jó darab is lehetne. A legszimplább bulvárszínműtől is igényelhető, hogy az alapkonfliktus valamelyest hiteles legyen (miért vesz meg valaki egy nyilvánvalóan hibás ruhadarabot, a megvesztegetett juhászok miért csinálnak okiratot a zakóból ?), s hogy a szereplők ne csak humoros alakok legyenek, de a konfliktust is fejlesszék.

S ha Sztratiev nem tett volna újra és újra engedményeket a könnyű sikernek, klasszikus vígjáték is születhetett volna *a* Velúrakóból.

Az előadás több is, kevesebb is, mint maga a darab. Juhász Péter fordítása vérbő, élvezetes, szinte változtatás nélkül színpad- és sikerképes. Sztefan Szavov hivatali ajtókból összeálló, nézőrémítő labirintusdíszlete nagyszerű. Az újra és újra átszervezett hivatali szobákba nyíló uniformizált ajtók, a befalazott, semmibe vezető függőfolyosók, önállósult bútordarabok, értelmetlen hivatali rekvizitek sokszor igazabban fejezik ki ennek az egésznek lényegét, mint maga az előadás. Prokópius Imre verklisen nyekergő, háromnegyedes kísérőzenéje ördögi keringőt idéz.

Kőváry Katalin rendezése alapjában komolyan vette a darabot, nemcsak bohóckodási lehetőséget, hanem társadalombírálói erőt is látott benne, Sajnos ide kívánkozott a „nemcsak". A *Velúr-akó* szövetére ugyanis rákerült néhány, a Révay utcából elszabadult gyöngécske humorszőrszál.

Az asztalitenisz szerelmesei jól tudják, milyen remek dolog, ha egy hosszú labdamenet után a játékos óriási lendülettel ugrik a kaucsukgolyónak, azonban mozdulatát lefékezi, és nem üt erőset, becsapva ezzel a nézőt, megzavarva ellenfelét. Aki még visszaadja ugyan a labdát, de a következő pillanatban már biztosan ül az igazi leütés.

Nos, a Thália Színház előadásán minden labdát leütnek. Néha azt is, amiben erős geller van, s így süketen puffan a hálóban. Máskor kezdő pingpongosként trappolnak, hadonásznak, kiáltoznak, miközben a nyomorult labda holtfáradtan vánszorog a háló fölött.

Lefordítva: szellemesebb lett volna az előadás, ha néhány ziccert, nagy benyögést elhagynak, ha nem minden bürokrata stupid, ha a szereplők jelentős részénél a jellemet nem egy-egy humoros vagy annak szánt gesztussal helyettesíti a rendező - akinek természetesen ehhez nem mindig nyújtott kellő segítséget a szöveg.

Az átköltésnek voltak előnyei is. Sokkal több olyan aforizmát szerettünk volna találni az előadásban, mint például: „Nálunk minden balsikert öt másik balsikerrel szüntetnek meg, ezeket az-után kinevezik eredménynek." És sokkal kevesebb olyat, mint a Liftbeszorult szövegében: „Mikor beszorultam, kezdetben ordítottam, toporzékoltam ..."

Ennek különben is nagy veszedelme, hogy idővel minden játszó humoros akar lenni, noha humora nincs mindenkinek, bár mindegyik azt hiszi, hogy van. Ebből következik, hogy a főpróbához képest már a harmadik előadás

Verebes Károly, Végvári Tamás, S. Tóth József és Mécs Károly a **Velúrzakóban (Ikládv** László felvételei)

is jelentős változásokon ment át - módom volt összehasonlítani -, mert minden színész elengedhetetlennek tartotta, hogy egy-egy „félre" megjegyzéssel, privatizáló viccel megtoldja szövegét, vagy ha szöveg már nem jutott neki, legalább „mulatságos" gesztusokkal zavarja partnerét és a nézőt, aki nem mindenáron röhögni ment a színházba. A Tháliában eleddig szokatlan műfajú bolgár darab, amely ráadásul számos szereplőnek adott lehetőséget újszerű, saját skatulyájából kiszabadult szerepformálásra, sokkal több tiszteletet és színészi fegyelmet érdemelt volna nem egy játszó esetében.

Szerencsére nem vonatkozik ez Végvári Tamásra, aki végtelen hittel alakította Ivan Antonovot. Az előadás első részében túlságosan is lobogva vállalta a harcot az aktakukacokból növekedett hétfejű sárkánnyal. mi hiteles lehetett volna egy kafkai Apparátussal szemben, de kicsit túlzott egy olyan ellenféllel, ahol a birkaadót a Víziszárnyas Részleg szedi mindaddig, míg össze nem vonják a Kutya Osztállyal, létrehozva így a Víziszárnyas Kutyák Csökkent Tejhozammal Főosztályt.

. Végvári Tamás egyik legtehetségesebb színészünk. Kortalan, gyűrött gumiarcán gyermeki, ártatlan tekintettel tűri az értelmiségi lét nyomorúságait évek óta, remekül megoldott szerepeiben. Elsősorban neki köszönhető, hogy ha dühöngeni nem is, de legalább néha hinni tudunk ebben a birkává változott (ruha) darabban.

A második részben újként fedezzük föl jókedvét, humorát, komédiázó kedvét. Amikor például a „hol jártál báránykám"-at furulyázva békésen legelteti a városi parkban a velúrzakót, a színpadilag is jól megszerkesztett jelenetben a közönség szinte egyfolytában nevet, noha nagyon kevés puffanós poén hangzik el. (Azok is mulatnak, akik boldogok voltak az „ordítottam, toporzékoltam"-tól, ez is bizonyítja, hogy a nevettetés érdekében nem szükséges bizonyos szint alá menni, mert a néző többet megért, mint hinnénk.)

Mérlegelendő, nem vár-e valahol már évek óta egy igazi vígjátéki szerep Végvári Tamásra?

Az előadás másik oszlopa, mozgató-ja, gazdája Gálvölgyi János. O alakítja a hivatalt, hatféle szerepben. A vaudeville legnagyszerűbb hagyományai szerint ölt magára ruhákat és jellemeket. Gálvölgyi rendkívül intelligens színész, aki alighanem abból is megélne, ha csak kitalálná ezeket a tökéletesen jellemzett karaktereket az igazság szerint ez pontosan így is van, mert a dráma szövege alig ad útmutatót a jellemformáláshoz - ő még el is játssza azokat. A klimaxos, esetlen hivatalnoknő; a gőtéivel (vagy halaival?) fecsegő rezgőfejű, szenilis kistisztviselő; a feszes, kinőtt öltönybe bújtatott, káderzsargont szajkózó kisisten, aki jó kedélyű halandzsájával már-már elhiteti, hogy érti a világot; a gyomorbeteg, öntelt, goromba főnök a maga elsöprő egyéniségével, mind-mind remeklés.

Nyilvánvalóan ő is tudja, hogy ez némelykor a darab rovására megy. Mikor színre lép, érezhetően megáll a cselekmény, következik egy remek magán-szám, majd újra eszünkbe jut, hogy tulajdonképp itt a velúrzakóról lenne szó. Igen halkan mondjuk el, többet segít ez az előadásnak, mint ha közben is a felöltővel törődnénk, meg a darabbeli brosúra-bürokraták vezércikkszövegével. Mécs Károly és S. Tóth József jó lehetőséget kaptak Antonov barátainak szerepében. Sok-sok feledhető epizód-alak után sem fölfedezés, hogy jó színészek. Sajnos, nekik jutott a legtöbb a melodrámából, s ezt aligha lehet hihetővé tenni; legföljebb csak hihetőbbé. Ugyanez vonatkozik Zsurzs Kati verébszerű tisztviselőlány-alakítására is.

A többi szereplőről sajnos alig akad mondanivaló. Akadnak, akik hosszabb-rövidebb villanásokra jelennek meg, színészi eszköztárukból csak a legszükségesebbet kölcsönözve. Mások mulattat-ni próbálnak, de alkatuknál fogva ezt legföljebb verbális szinten képesek megtenni, szóviccek formájában. Ismét mások különösebb színészi próbatét nél-kül mindössze egy vicc csattanója miatt lépnek színpadra, vagy hogy ha leesik egy kosár, legyen valaki, aki épp alatta tartózkodik.

A színházak szerint bizonyára a bíráló magánügye, min szeretne nevetni, és hogy szerinte min kéne nevetnie a né-

zőnek és min nem. Bizonyos, hogy a *Velúrzakó* jelentős sikerszériát ér meg, ez azonban nem bizonyítja az előadás tökéletességét. Ha a néző úgy jön ki, hogy „hát igen, Bulgáriában is vannak ilyen hivatalok", vagy hogy „azért a Gálvölgyi nagyon jó volt", akkor a színház nem teljesítette azt a nagyon fontos feladatát, hogy szórakoztatva is legyen üzenete.

S a nézőtéri nevetés se biztos, hogy a nevetések legjobbika. Richard Corliss amerikai színházszociológus írja: „Kevés lehangolóbb élményem van, mint hogy ülök egy zsúfolt színházban, és el-vetélt komédiát nézek. A közönség jött, hogy jókedve legyen. Fizetett érte. Így azután - a fenébe is! - jókedve lesz, akkor is, ha az előadás olyan szomorú és gépies, mint egy csüggedt masszőz. A közönség mégis azt teszi, amit elvárnak tőle: megnézi az előadást, és nevet a pénzéért. Talán egyszerűen élvezi az érzést, hogy nevetése zaját megoszthat-ja másokkal."

Félreértés ne essék: ezt nem a *Velúrzakóról* írták, és nem is vonatkozik rá, legfeljebb csak egy szempontból: nem minden nevetés jófízű, kívánatos, feltétlenül előidézendő.

A Velúrzakó végre olyan mai kelet-európai vígjáték, amely nem évszázadokkal ezelőtti eseményeken vidul, nem is a negyedszázada leáldozott személyi kultusznak ad mérhetetlen komédiai pofonokat, hanem a máról szól, valóságos, dühítő problémákat boncolgat. Mindössze csak az a kifogásunk, hogy a fiatal, tehetséges bolgár szerző a téma merészségét nem ötvözte a drámaírói eszközök merészségével, s ezzel azt érte el, hogy az előbbit sok esetben megszüntette: dühös szatíra helyett röhög-tető kabarét látunk.

A színház hibája pedig, hogy nem finomított ezeken az eszközökön, hanem ahol lehetett, még harsányabbá, még elavultabbá tette azokat.

Sztaniszlav Sztratiev: Velúrzakó (Thália Színház)
Fordította: Juhász Péter. *Rendező:* Kőváry Katalin m. v. *Művészeti vezető:* Kazimir Károly. *Zene:* Kaláka együttes. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Díszlet:* Sztefan Szavov m. v. *Jelmez:* Székely Piroska.
Szereplők: Végvári Tamás, Mécs Károly, S. Tóth József, Gálvölgyi János, Bitskey Tibor, Lengyel Erzsi, Dimulász Miklós, Zsurzs Kati, Mikó István, Konrád Antal, Verebes Károly, Kautzky József, György László, Szirtes Ádám, Polónyi Gyöngyi, Tándor Lajos, Almási József, Juhász Tóth Frigyes.

SZEKRÉNYESY JÚLIA

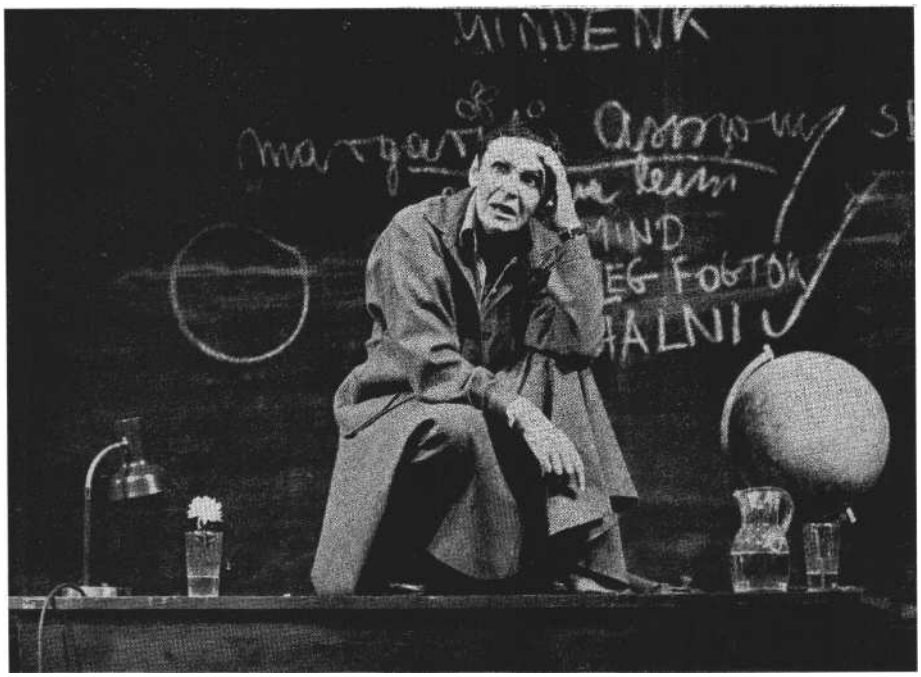
Élet-tan-dráma

Margarida asszony a **Várszínházban**

A műsorfüzet szerint *a Margarida asszony* című darab szerzője, Roberto Athayde diákkorában nagy ellenszenvet érzett az iskola iránt. Ez a lázadó utálat kisebb-nagyobb mértékben majd' mind-egyik gyermeki lélekben megterem. Az irodalomnak régóta közkedvelt témája egy-egy oktatási-nevelési rendszer tökéletlensége, sőt kártékonysága. Ki tudja, hányszor találkoztunk már ezzel a képlettel, természetesen különböző hőfokú és színvonalú feldolgozásban. A sémát már kívülről fújjuk: adva van egyfelől a kiváló, okos, szép és ártatlan tanuló, másfelől pedig az ostoba, csúf és alantas zsarnoki ösztönöktől űzött tanár, akinek csupán egyetlen célja van az életben: megtörni, megalázni és meg-gyalázni azt a harmatos kis virágot, akit tudományosan a nevelés tárgyának nevezhetünk. S minthogy az általános meg-határozás szerint a pedagógus a társa-dalom követeként jelenik meg életünk-ben, e leleplező dolgozatok természetüknél fogva mindig igen éles társadalombírálatra törnek. Igy tesz Roberto Athayde is, amikor Margarida asszony sötét lelkivilágát teregeti ki elénk, a szerző ezen a szerencsétlen tanbetyáron óhajtja elvégezni a modern ördögűzés drámai szertartását. E korcs személyiségen kívánja szemléltetni a társadalmi elnyomás, a szemforgató és diktatorikus vezetés világszerte ismert jelenségeit. A téma divatos és hálás, tartalmát és formáját tekintve egyaránt. Az iskolában a cezarománia foglalkozási betegség, a zsarnokság természetrajzának tanulmányozása korunkban kikerülhetetlenül kötelező stúdium, és ami a formát illeti, a monodráma manapság az egyik legfelkapottabb műfaj.

A papírforma szerint élveznünk és értékelnünk kellene a brazil drámaíró művét. Mi az oka mégis annak, hogy mindent érzünk, csak éppen azt nem, ami a műalkotás befogadásának alapfel-tétele, sine qua vonja: nevezetesen azt, hogy rólunk szól a mese. Szegény Margarida asszonyt egyszerűen nem tudjuk hová tenni. Főként azért, mert a mű nem találja meg az általános és az egyedi helyes, dialektikus, azaz esztétikumot eredményező arányát. A lecke túl általánosított, leegyszerűsített. Az iskola és a diktatúra ma már nemcsak közkeletű, de közhelyszerű párhuzamát tárgyalja, mégpedig úgy, hogy ehhez az immáron szórul szóra bemagolt tételhez semmi újat nem ad hozzá. A darab kiindulása és befejezése ez az egyszerű következtetés : tanár, tehát zsarnok. A közbüleső motiváció sem sokkal eredetibb, gazdagabb. Athayde is ragaszkodik ahhoz a kényelmes és megnyugtatóan lapos magyarázathoz, mely szerint a diktátorok azért diktátorok, mert őrültek. Ebben a megközelítésben a társadalmi anomáliák szoros és szinte ki-zárólagos kapcsolatban vannak a bomlott lelkű emberek kóros eszméivel, személyiségtorzulásaival és főként ne-mi aberrációival. A kapcsolat létét nem tagadhatjuk, túlzott központba állítása azonban ellentmond a történelem tudományosan árnyalt tanulmányozásának. Ebben a darabban e vonás azért is válik bántóan feltűnővé, mert a mű formája monodráma, tehát a szinte abnormálisan felduzzasztott személyiség be-mutatására vállalkozik, s így már mű-faji természeténél fogva leszűkített világot ábrázol.

A már említett hiányosságokhoz továbbiak társulnak. A sematikus mondanivalót semmiképpen sem tudja átlelkesíteni a dráma szociológiai tartalma. És ennek nem az az elsődleges oka, hogy távol áll tőlünk a mai dél-amerikai valóság. A mese azért nem szól rólunk, mert Dél-amerikáról sem szól mélyen, átütően. Iskolás utalásokat hallunk a szociális nyomorról, a nemi nyomorról, a kábítószer pusztító hatásáról, valamint az ottani pedagógiai rendszer antidemokratikus mivoltáról. A mű a felszínes szociologikus megközelítés mintapéldánya. A darab körülbelül úgy hat, mintha például valaki drámát írna a magyar téeszmozgalom keserveiről és eredményei-ről, mondjuk, egy alapfokú szeminárium jegyzetanyaga alapján, s ezt a drámát óhajtaná exportálni a mit sem sejtő braziloknak. Az efféle megzenésített brosúrából még legközelebbi szomszédaink sem sokat értenének - mi több, itthon sem örülnénk az ilyen kisegítő iskolai tanórának. Mi azért, mert a témáról sokkal többet tudunk, másutt azért, mert sokkal kevesebbet. A mi drámairodalmunk azonban nincs is abban a helyzetben, hogy ilyen művekkel tündökölhessen a világszínpadon. Keveset



Margarida asszony: Psota Irén (Iklády László felv.)

exportálunk, de merjük remélni, az mégiscsak jobb minőségű annál, amit koronként importálunk.

A nemzetközi divatáram rendszeresen sodor be színpadjainkra *a Margarida asszonyhoz* hasonló műveket. Hányszor kívánták már tőlünk azt, hogy elmerüljünk különböző nyugat-európai, amerikai és egyéb földrészbeli anyukák és apukák rosszul és felszínesen megírt kínjaiba. Valahol valamely színházi ügynökség ügyesen feldob valakit, s mivel a reklám fertőző, egyik színház mutatja be a másik után. Hazánkfiai közül valaki véletlenül elvetődik valamelyik elő-adásra - meglátja, megszereti és haza-hozza. Színházaink pedig éppoly tébolyult hevességgel importálják e műveket, mint külkereskedőink a legel-képesztőbb illatú kozmetikumokat. A dráma azonban mégsem csupán fogyasztási cikk. Szappanügyekben lehetünk percemberkék, hajszolhatjuk a pillanattal elszálló illatokat. A színháznak azonban nemcsak divatosnak, nemcsak aktuálisnak kell lennie, hanem korszerűnek is. Ráadásul - amint köztudomású - a világirodalom nagy és igazi értékei jelenleg is igen nagy késéssel jutnak el hozzánk, ha egyáltalán eljutnak. Furcsa módon mindig is jobban vonzódtunk a gyorsan romlandó árukhoz, mint a tartós értékekhez. Jarrynak, Beckettnek, Pinternek, Arrabalnak mindig is nehezebb volt és nehezebb lesz az útja a magyar színpadra, mint könnyebb fajsúlyú kortársaiknak és utódaiknak. És itt most nemcsak és nem is elsősorban a kritikusok által oly sokat gyalázott nyugati bulvárszerzőkre gondolunk. Hanem azokra a közepes vagy éppen silány művekre, melyeket szerzőik némi haladónak maszkírozott mondanivalóval tesznek szalonképessé színpadjainkon.

A Margarida asszony bemutatása e tendencia tökéletes kicsúcsosodása. A mű fogyatékosságait legfrappánsabban éppen a választott műfaj mutatja meg. A monodráma mint színpadi forma ellen számtalan kifogás hozható fel. Egyes esetekben azonban rendkívül meggyőző is tud lenni ez a végül is leszűkített, lecsökkentett, az alapvető színházi törvényekkel dacoló színházi műfaj. Swift szerint, ha az ember ki akar emelkedni a tömegből, *hogy* meghallgassák, odafigyeljenek rá, akkor valamely emelvényt kell választania azért, hogy mondanivalóját hatásosan fejthesse ki. Swift három kiemelkedő faalkotmányt sorol fel: a szószéket, a vérpadra vezető létrát és a vándorszínpadot. A középső-ről humanista modern korunkban nincs mit szólnunk. A másik kettő viszont ma is figyelemre méltó. A monodráma például a színpad és a szószék sajátos elegyét óhajtja létrehozni, s amint a gyakorlatból tudjuk, ebben a frigyben a szószék az uralkodó tényező. Önmagában ez még nem lenne baj. Ha a szerző tudatában van annak, hogy ha fellép erre az alkalmatosságra, mármint a szó-székre, akkor azt csak tökéletesen megszerkesztett szöveggel teheti. Általában vitatkozhatunk arról, hogy a szín-házban mi az elsődleges, a látvány vagy a szöveg. De egyetlenegy műfajban, a monodrámában - érzésünk szerint - nincs helye az efféle dualisztikus eszmecserének. Ha valaki egyedül hág föl a szószékre vagy *a Margarida asszony* című dráma esetében a katedrára, annak hibátlan szónoklatot kell előadnia. Mivel lemondott a színi hatás jól bevált eszközeiről, semmiféle módon, semmilyen trükkel nem korrigálhatja mondanivaló-ja közepes minőségét. E tételt igazolják az utóbbi évek monodrámái is. Elegendő csupán egyetlen példára hivatkoznunk. Mi volt a minden tekintetben legsikeresebb monodráma a közelmúltban? A válasz - úgy érezzük - egyértelmű, *az Egy őrült naplója.* A siker két okból fakadt: a mű nemes irodalmi szövegből készült, továbbá a szerep egyik legmarkánsabb színészegyéniségünkre bízatott. Mélyenszántó, őrjöngően száguldó drámai szövet illetve szöveg nélkül nincsen egyszemélyes dráma. Ebben a műfajban voltaképp régi jogaiba helyeztetett vissza a valódi költői szöveg, melynek fő jellemzője a tömörség, az életveszélyes robbanékonyság és a plasztikus kifejező erő.

A monodráma tehát elvileg intenzitás-ra tör, és e nemes cél oltárán akár a helyzetek és jellemek extenzív totalitását is hajlandó feláldozni. Kellő feszültség jelenléte valóban kárpótolhatja a teljes színpadi élményt. Ellenkező eset-ben a monodráma sótlan exhibicionizmus. Terméketlen tanköltemény. A *Margarida asszony* című dráma fantasztikus energiákkal hoz felszínre bizonyos igazságokat, a baj csupán az, hogy ezek az igazságok, melyeket a szerző, a rendező és a színésznő lélektani mélyfúrások eredményeinek szeretne feltüntet-ni előttünk, voltaképp evidenciák, sőt még ennél is rosszabbak, társadalmi, pszichológiai közhelyek. Olykor a haladás szelleme is rendkívül alacsonyan száguld, a lélektan fogalmához nem társul szükségszerűen a mélység. A személyiség kitárulkozása nem mindig izgalmas. Az önmarcangolás is lehet érdektelen. A reményét és jellemét vesz-tett hős klasszikus ábrázolásai - modern klasszikusokra gondolunk természetesen - veszélyes tévutakat nyitottak meg:

azaz iskolát teremtettek. Ennek folyományaképpen hovatovább mindenféle szócséplés lélektani drámának számít. Margarida asszonynak sohasem volt személyisége, így nem beszélhetünk ennek széthullásáról. A nem létező dolgok nem képesek csődbe menni. Az átlagember nem tragikus hős, hiába hord revolvert a retiküljében. A komikum lehetősége még nyitva állna az efféle hősök előtt: ehhez viszont vérnek kellene csörgedeznie derék tanárnőnk ereiben. A szerző ezt az apróságot megtagadja hősnőjétől, preparátumot, életképtelen lombikhőst tár elénk - s eme emberábrázolásbeli fogyatékosságokat jó adag szenvelgéssel, valamint olcsó szívgárdista szólamokkal óhajtja pótolni.

Roberto Athayde darabját - mely az *Élettan két órában* alcímet viseli - a Várszínház mutatta be, Vámos László rendezésében. Az előadás szalonképesen modernkedő, helyenként az erőszakolt aktualizálástól sem riad vissza. Margarida asszony - Psota Irén - belép a színpadra, tanárosan, szikáran, ráordít, a közönségre, álljt vezényel, a nézők felpattannak, jólnevelten és fegyelmezetten, mert ma már minden valamirevaló színházbajáró tudja, hogy ilyenkor illik felállni, mert ugye: ez a sokkolás. A rendezés és a színészi játék a továbbiakban is rendre eleget tesz a comme il faut ízlésborzolás és a divatos, de mégis mértéktartó meghökkentés követelményeinek. Psota Irén mindent megtesz, ami csak színészi energiáiból telik. Az előadás arra is példa, hogy gyönge darabból még a leghevesebb beleélési kedv sem képes drámát kovácsolni. A színésznő legjobb tudása szerint küzd a figuráért, a színházi csodáért. De amit látunk, nem tud igazán megrendíteni.

Roberto Athayde: Margarida asszony (Várszínház)

Fordította: Szántó Judit. *Rendező:* Vámos László. *A rendező munkatársa:* Vági Ferenc és Csizmadia Tibor f. h. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Rimanóczy Yvonne. *Dramaturg:* Lakatos Anna. *Zene:* Aldobolyi Nagy György.

Szereplő: Psota Irén.

RÓNA KATALIN

Poliakoff Cukorvárosa Debrecenben

Az előcsarnokban villódzó diszkófények, üvöltő diszkózene, Mick Jagger óriásira nagyított portréja. Az ifjúság zenéje, ideáljának mindent értő tekintete. Ő érzi csak igazán a titkot: milyenek a mai fiatalok, mivé lettek a Beatles-nemzedék lázadói. S ha úgy véljük, az istenített zenész érzi a titkot, biztosak lehetünk benne, hogy Stephan Poliakoff, a drámaíró tudja is. Pontosan is-meri és meg tudja adni a választ az ominózus kérdésre, hisz maga is ifjú, e nemzedék tagjai közül került ki, köztük nőtt fel. Ismeri, érti érzésvilágukat, gondolataikat, cselekvési körüket és sajátos mai drámájukat.

Ki is ez a fiatalember, akinek a nevét az utóbbi években gyorsan kapta szárny-ra a világhír? Poliakoff London legnevesebb, legelőkelőbb magániskolájában, a Westminster Schoolban tanult, majd egy cambridge-i College falai közt folytatta két éven keresztül tanulmányait. Így aztán pontosan látta az angol fiatalság felső rétegének életét, de tán megunta, tán megérezte, hogy drámai anyagot csak a köznapi életben találhat, szakított az elegáns egyetemi világgal.

Poliakoff drámáiban azt a világot ábrázolja, amelyben él, kortársai és nyilvánvalóan saját problémáit szólaltatja meg. S hogy önálló úton jár, saját talajt keres, mutatja, hogy nem csatlakozott egyetlen angol színházi társuláshoz sem. Szinte ontja biztos színpadi érzék-kel alkalmazott, szellemes párbeszédek-kel építkező, nagyszerű szereplehetőségeket kínáló drámáit, amelyek más-más módon, de mindenkor napjaink valóságáról, a kortárs fiatalok gondjairól, kétségeiről, életviteléről szólnak. Sajátosan mai világról, mai problémákról, amelyek, ha részkérdések is, izgalmasan egyéniek, széles látókörűek, mélységekig hatolnak. Poliakoff drámái megjelenítenek egy valóságréteget, nem fűznek hozzá semmit, nem magyaráznak. Tanulságaikkal, lényegükkel birkózzék meg a néző. A valóságos értékek megfontolt, rideg rendjébe illessze maga ezt az alap jában véve felkavarni akaró, felkavar-ni tudó világnézetet.

Poliakoff drámájának, *a Cukorváros*-nak a hőse, napjaink hőse, egy vidéki rádióadó zenei műsorának lemezlovasa. Hangját ismeri és imádja minden háziasszony, minden diáklány, minden áruházi eladókisasszony. Műsorát áhítattal várják, hallgatják valamennyien. Egyetlen találkozásért sóvárognak mind-annyian. Ostoba, bájolgó, gúnyolódó, viccelődő, máskor nosztalgikus szövegei, amelyekkel a harsogó zeneszámokat köti össze, kapaszkodót, vigaszt, furcsa értelmet jelentenek a magány-es, gondolatok nélküli, sivár életformában tengődő céltalan fiataloknak. Mit használ ki, mivel kereskedik Leonard Brazil? A céltalansággal, a tehetetlenséggel, a magánnyal, az unalommal, a jellegtelenséggel, a szürkeséggel.

A szellemi nyomort használja ki, miközben mélyen megveti ezt a kilátástalan világot. Talán küzdeni próbál el-lene, talán igyekszik emberszabásúvá formálni környezetét, ám harca, ha egyáltalán harcnak lehet nevezni játékát az arcnélküliekkel, inkább csak kábítás. Újabb álmok ébresztése, újabb remények keltése. Szavai, ötletei, semmit-mondó telefonjai ábrándokat táplálnak, csekély vigaszul szolgálnak a vigaszt keresőknek. Poliakoff Leonard Brazilja maga sem hiszi, hogy kultúrát terjeszt, s miközben teljes odaadással, elszántsággal, szívvel-lélekkel veti bele magát egy-egy rádióadásba, egész lényét adja egy-egy közvetítésbe, pontosan tudja, hogy kiknek szól, kikkel beszél. Pontosan érti, ez a tömegkultúra közelebb áll a kulturálatlansághoz, mint akár a legalacsonyabb szintű műveltséghez. És amikor egy végső ötlettel kitalálja az „évszázad vetélkedőjét", szembe kell találkoznia a csupa nagybetűs közönséggel. Látnia kell, kik is azok, akik érte, a műfajért élnek. Látnia kell, hogy mivé lett a hatvanas években még igazi emberi, belső feszültségből, szükségletből fakadó, valóságos indulatokat hordozó műfaj. Mivé lett az a zene, amelyért érdemes volt tenni, amely maga is cselekvésre ösztönzött. Hogyan vált embertelenné, a szórakoztatóipar sem-mit sem jelentő részévé az alig egy év-tizede még élő, társadalmi indíttatást hordozó zene.

Poliakoff hőse hol nosztalgikusan, hol indulatosan, hol gúnyosan figyeli, mivé vált körötte nemzedéke. S amikor ráébred, hogy a vetélkedőn résztvevő

lány szenvtelen, megilletődött hangja mögött micsoda lelki-emberi sivárság, micsoda szellemi üresség tátong, gondolkodás nélkül búcsúzik az illúziótól, a nosztalgiától. Megteszi az első lépést a kisvárosi sikertől a valódi karrier felé, a vidéki rádióállomástól a nagy fővárosi rádiótársasághoz szerződik.

Leonard Brazil drámája a Beatles-nemzedék jobb érzésű, tehetséges figurájának drámája. Nem súlyos emberi tragédia, ám annál jellegzetesebb. Poliakoff saját szemléletének kettősségét ábrázolja a lemezlovasban, hisz miközben gyűlöli a túl népszerűvé vált műfaj ostobaságait és annak eszközeit, minden ízében érzi-tudja, hogy a fiatalok tömege nő föl ezen a kultúrán, hogy akármilyen szörnyű is, de igaz, hogy a fiatalság-nak ez a része még saját ideáljainak se tudja pontosan megmondani a nevét. Hogy bármily hihetetlen, képes élet-nagyságú bábokat alkotni rongyból, papírból, mert úgy érzi, hogy szürke életében még ez is tett, de legalábbis tevékenység.

Poliakoff drámájának ez a tisztánlátó szenvedély, ez a tárgyilagos emberábrázolás az erőssége. Jó dráma, amely végre korunkról, napjainkról, annak jellegzetes problémájáról szól. Nem szenved, és nem szenveleg, hanem valóságos képet ad annak a társadalomnak egy fontos rétegéről, amely a mi világunkban él, amelynek döntő szerepe lesz a jövő alakításában. És ezért lényeges szín-padi mű a *Cukorváros.*

Balogh Gábor színpadi rendezésének elsőrendű élménye a ritmus, a lemezlovasra irányított száguldó tempó, a zenei aláfestéssel nagyszerűen vezetett elő-adás. Balogh Gábor olyan színészt talált Leonard Brazil szerepére - talán éppen a színészre választotta a szerepet -, aki tehetséggel, ifjúi lendülettel, érzelmekkel és értelemmel, valamennyi gesz-tusával minden szempontból Poliakoff drámai hősét teremtette meg. A lemezlovast Cseke Péter játssza.

Leonard Brazil minden megnyilvánulása kettős értelmű. Elementáris erővel adja magát lemezlovasként a rádióadásokban, de mintha állandóan kívül-ről figyelné magát, az észember tárgyilagosságával rögtön a róla alkotott külső véleményt is eljátssza. mikor senki sem figyel rá, amikor kikapcsolja a mikrofont, ott áll az elpazarolt tehetség ön-magában, nemzedékében csalódott alakjaként. Cseke Péter szerepformálásában Leonard Brazil idegrendszeréig hatol. Következetes tud lenni a belülről jövő ábrázolásban, megszenvedi a lemezlovas emberi alakját. Nem külsődleges eszközökkel, nem színpadi közhelyekkel él, pedig a szerep nem egyszer csábít erre. Úgy játssza szerepét, hogy eljut a keserű szenvedélyig. Egyszerre indulatos és felszínes, gúnyos és nosztalgikus, kegyetlen és tréfálkozó. S amint elérkezik Leonard Brazil drámájának kiteljesedéséhez, amikor a lemezlovas-nak is végleg meg kell értenie, hogy el-múlt a Beatles-korszak igazi társadalmi töltést hordozó ideje, amikor visszavon-hatatlanul rá kell döbbennie, hogy ez a világ, ez a fiatalság már nem képes arra az őszinte, tettrekész szenvedélyre, mint elődei, csöndes, iróniába fojtott nosztalgiával játssza el a kor drámáját. Hogy aztán újult erővel vesse magát az üres jövő diadalútjára. Cseke Péter meggyőző eszközei, a lemezlovas ellentétes érzelmeinek megfogalmazásai kivételes művészi erőről, tehetségről tesznek bizonyságot.

A debreceni színház előadásában azonban Cseke Péter belülről fakadó színészi teljesítménye csupán magánszám marad. Körötte ugyanis mintha nem is eleven színészek mozognának, hanem élettelen bábok. Bajza Viktória Nicolája érzéketlen, jellegtelen és unott. Semmit nem tud megmutatni Poliakoff arcnélküli nőalakjából, maga olyannyira arcnélküli. Zsolnay András a hangját állandóan hallani vágyó technikus figuráját a legrosszabb értelemben vett ripacskodás eszközeivel jellemzi. Vándor Éva Susan, Herczeg Csilla Jane és Monori Balázs Mick szerepét igyekszik megteremteni.

Szerencséje az előadásnak, hogy Poliakoff műve olyannyira öntörvényű, kemény drámai alkotás, hogy a mostoha színházi körülmények ellenére szinte egyetlen színész magánszámaként is erőteljes dráma tud maradni.

Stephan Poliakoff: Cukorváron (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Bart István. *Rendező:* Balogh Gábor. *Jelmez:* Szabó Ágnes. *Díszlet:* Dóra Gábor. *Zene:* B. Tóth László. *Rendezőasszisztens:* Várhidy Attila.

Szereplők: Cseke Péter, Zsolnay András, Bajza Viktória, Vándor Éva, Herczeg Csilla, Kiss László, Reil Zsuzsa, Monori Balázs.

PÓR ANNA

Ceremónia és rituálé

Új balett Győrött

„A színház rituáléja realizmusból és misztikumból áll. Történéseken, mozdulatokon és szavakon keresztül . . . kivételes, mindnyájunk által vágyott pillanatokban, a csodát éljük át . . .", e vallomással nyújtja át Markó Iván a közönségnek *Az igazság pillanata, ceremónia és rituálé Federico Garcíáért című* új alkotását. Tudatosan megvalósított programnyilatkozat ez, amellyel az előző műveiben megkezdett úton továbbhalad a színpadi összművészet, a „Gesamtkunstwerk" irányában.

Ezúttal már nem egy másik alkotó kész művét költötte át táncos színpadi látvánnyá, hanem egész estét betöltő önálló alkotással, García Lorca emlékének hódoló misztériumjátékkal fogalmazta meg saját szuverén Lorca-képét a rendező-koreográfus Markó Iván. A saját Lorcáját . . . nem a napjaink irodalomtörténetében fokozatosan kialakuló Lorca-képet, vagy a mások belső látásában egyénien megformált képet kapjuk Markó Ivántól. Humánumot hirdető prófétai hevülettel keresi Markó „a piros betűs" ünnepek színházi mágiáját, és legjobb pillanataiban meg is találja. E művében Lorca nyomába szegődve keresi annak örökké kutatott titkát, a „duendé"-t, a művészi alkotás megszületésének kifürkészhetetlen csodáját, a nagy alkotót és a daloló öreg cigányaszszonyt egyaránt megszálló vagy cserben-hagyó titokzatos démont, a művészetet teremtő pillanat megfoghatatlan, el-emésztő izzását.

A bemutatott műben, Az *igazság pillanatában* hegyek-völgyek váltakoznak; a kimagasló csúcsok, az igazi művészi pillanatok akkor születnek, amikor a szenvedéllyel áradó közlési vágyhoz sikerül megteremteni a megszerkesztett koreográfiai formákat is. Noha Markó szuverén alkotásán eleve semmiképpen sem kérhetjük számon magát Lorcát, a legszebb művészi kifejezések különös módon mégis akkor teremtődnek meg, amikor egy-egy tömören megfogalmazott koreográfiai költeményben sikerül megidézni Federico García szellemét, és csodálatosképpen ugyanakkor fedezzük

fel Markó sajátosan egyéni hangját is. Ami talán nem is olyan csodálatos, hiszen arról van szó, hogy a fiatal koreográfus fokozatosan kiépülő művészi eszköztárából az igazán ihletett pillanatokban születnek meg a Lorcához is közelítő pregnáns egyéni formák... megjelenik a duende. Mert a mű, amely megidézi Lorca gyermekkorát, művészi ihletésének forrásvidékét, Lorca Spanyolországát, majd az elhivatott költő prófétai küzdelmét, mártíriumát és öröklétre való feltámadását, Lorca egyszeri és mindenkitől elkülönülő jellegzetes személyisége révén óhatatlanul és elkerülhetetlenül vonzza a költővel való szembesítést. Hiába minden: ez a táncmű ott szép és egyben egyéni is, ahol kibírja ezt a szembesítést, és ott érezzük a megidézett nagy árny közelségét, és akkor kelt csalódottságot, hiányérzetet, amikor a nagy zseni személyiségétől, világlátásától távol eső, másutt is alkalmazható építőelemeket, máskor is látott „déja vu"-anyagot sodor magával a színjáték.

A mű első részében felidézi a költő ifjúságát, az ifjú Lorca (Szabó Elemér) világát, a talajt, amelyből művészete táplálkozik; első látomásait, vonzalmait. Megjelenik az anya, és felhangzik a népi románc, miközben távolabb mögöttük szinte észrevétlen, velük mindenkor együtt élő lényként ott látjuk lehajtott karimájú kalapban a feketeköpenyes emberarcú halált (Fülöp Viktor), és a háttérből megindulnak a misztikus gyertyás körmenet mankós nyomorékjai: Goya festői látomása. Megtörténik az ifjú sorsdöntő találkozása - viaskodása a duendével (Szekeres Lajos), és bevonul lobogó vörös-fekete köpenyben a maga vezette flamencocsoport, feltűnik Velasquez fekete és arany fagyos pompájú borzongató királyi párja (Kiss János-Bombicz Barbara) és mellettük az elhaló gyermek infánsnő (Greiner Éva). Az ifjúnak a Zöldruhás lánnyal való szerelmi táncát követően, a sötét erők tombolásának áldozatául esett, megfeszített Zöldleány keresztjét megragadva a költő is magasba emelkedik.

Markó a „megkínzott Spanyolország rejtett szellemé"-nek szegődött nyomába. Vallási misztika, Velasquez barokk pompája és Goya eltorzult, fanatikus nyomorékjai, feudális pompa és feneketlen nyomor ellentéte, majd a sötétség erői-nek gyilkos tombolása sokoldalú, gazdag színpadi képekbe sűrűsödik. „Spanyolország két részből áll: misztikumból és

Jelenet a Győri Balett Az igazság pillanata című előadásából

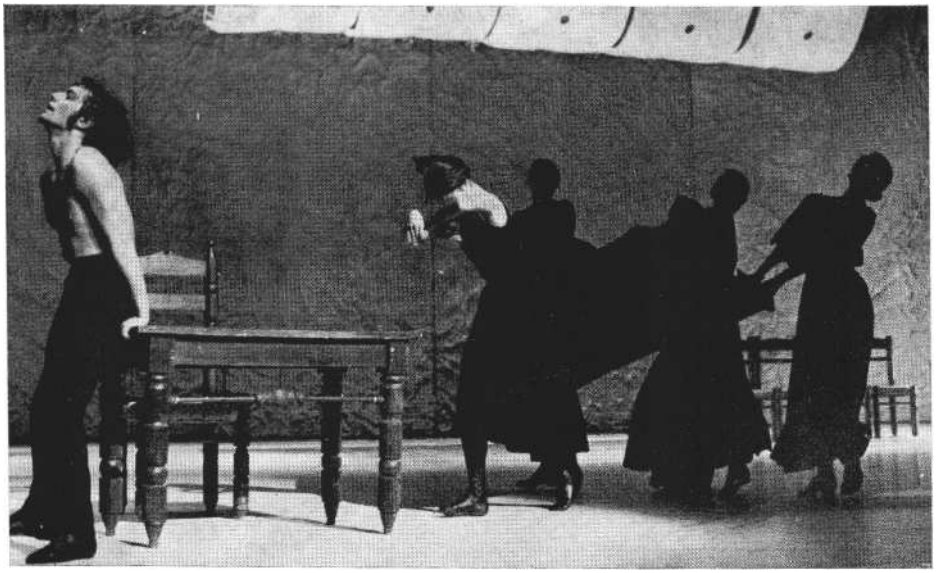
realizmusból", idézi mottóul a rendező Salvador Dali szavait.

Az első részből kiemelkedik néhány kifejező erejű, jól szerkesztett táncjelenet. A finom, ábrándos, lírai tónusú ifjú Lorcát megszemélyesítő Szabó Elemér és a kitűnő technikájú Szekeres Lajos titokzatos, kemény, vad és kissé gonosz duendéjének kettőse, amelynek hatására újjá varázsolt, megszállott emberként veti magát a költő az életbe a berobbanó lobogó köpenyes flamencocsoporttal. (Reméljük, a szakmai bemutatón még túlságosan harsány zene hangereje azóta megfelelően mérséklődött.) Ugyancsak emlékezetes marad a Lorca nyomán életet, tavaszt, szerelmet, a természet erejét szimbolizáló Zöldruhás lány szerelmi tánca az ifjú költővel. („Zöld szeretlek, zöld imádlak, zöld szél, zöldbe borult ágak." *Alvajáró románc, Nagy* László ford.) A néhány visszatérő motívumból felépített tánc megfogalmazta az ifjonti eksztázis tisztaságát; a két előadó harmonikusan összehangolt lírája és a Zöldruhás lány, Király Melinda „zöldbe borult ágakat" megidéző sudár alakú szépsége a románc szellemével összecsengve sugározta a költői szimbolikát. Ugyanakkor egyes, eredetileg inkább atmoszférateremtő háttérnek szánt jelenetek (a Velasquez-kép, a mankósok körmenete, a torz alakok Walpurgis-éjszerű tánca) előtérbe jutásával az összhatásban a kelleténél jobban érvényesült a pompázatos ünnepélyesség, vagy a kissé neoromantikus „operai" légkör. Az arányok megbillentése így olykor eléggé messze vitt a De Falla tanítványa és a Bartók ibériai rokonaként a modernség és népiség programjával harcba induló Lorca személyiségétől, stílusától. Ez okozta, hogy a megragadó pillanatok emléke mellett hiányérzet is maradt bennünk az első rész után.

A második rész viszont bőven kár-pótol. A férfi Lorcát alakító Markó Iván evokatív tánca adja meg a nagy-vonalú indítást. *A Bernarda Alba há*ának rövid balladába sűrített ragyogó megidézésével, és végül a bikaviadal rítusának különös, szellemes koreografikus megfogalmazásával ér valódi csúcsaihoz az egész kompozíció, amikor Lorca szellemiségének és Markó egyéni mondandójának valóban szerencsés összetalálkozása ragadja bűvkörébe a nézőt. Gyönyörű, ahogyan a Bernarda Alba házának kriptaszerű rabságából vadul kitörő, lázadó lány (Király Melinda) eksztatikus szerelmi táncba viharzik Markó Ivánnal, majd ahogy a félelmetes fekete madársereg, a többi nővér, szét-tárt fekete szoknyájánál fogva vissza-húzza és a legyezővel szinte bárdként lefejezve hajszolja ki a színről. A balett legsajátosabb jelenete a torreádor (Markó Iván) és a bika (Bombicz Barbara) tánckettőse. Az ősi állatáldozat rítusát, a torreádor veszedelmes, szertartásos játékával, a bikát alakító fekete trikós spiccelő táncosnő tragikomikus stilizált állatmozgásával, kettejük izgalmas, egymást kerülgető párharcával egészen a védtelenül kiszolgáltatott bika ledöféséig, szellemes eltávolítással ragadja meg a koreográfia, meg-megidézve vele a Lorca torreádorsiratójában foglalt különös kettősséget, szenvedélyes vonzalmát a szörnyű barbár rítus iránt és mélyről fakadó humánumának irtózását a vértől.

A darab egyik fix pillérjeként folyton visszatérő Halál alakjának különös színt és súlyt kölcsönzött Fülöp Viktor szuggesztív személyisége, hatásos színpadi jelenléte.

A kompozíció legszebb táncaiban Markó Iván korábban megismert expresszív táncnyelvéhez ezúttal a klasszikus balett mellett szerencsésen társul



Az Igazság pillanata színpadi rituáléja (MTI fotók)

az egyénien felfogott flamenco táncstílus, amely gazdagítja, egységbe fogja a formanyelvet. A csoporttáncok egy részében viszont kevéssé karakterisztikus, pregnáns a formanyelv, nem elég gazdag a művészeti eszköztár, meg-megismétlődnek a csoportmozgatás ismert motivikai és térbeli szerkesztési elemei. Reméljük, hogy Lorcához, a formák nagy tisztelőjéhez és tudójához való mély vonzalma, a szertelen fantáziát szabályokhoz kötött, zárt művészi konstrukciók határai közé szorító költő szeretete a továbbiakban is ösztönözni fogja a koreográfust a pontos művészi kifejezések kikovácsolásának nehéz útján.

Fantáziadús és megkomponált viszont most is a színpadkép és a színhatás számos érdekes változata. A lorcai szín-szimbolika skálája a zöld, a fekete és a piros mellett legvégül feltűnik a negyedik (a granadai dús forró nyár megénekelt színe) - a narancssárga is: a halálba taposott költő feltámadásának a színe. Később kissé váratlanul bizarr háttér-ként jelenik meg egy Salvador Dali-stílusú rikítóan vörös, nagy száj, amely mintegy elnyeli a világ szemetjét. Meg-ragadó, hatásos az utolsó kép, a Goyára emlékeztető, hátulról átvilágított festmény elé hajszolt költőt látjuk, majd a hirtelen támadt sötétségben hidegen rá-vetődő fehér fénykarika világában éles csattanás hallatszik ..

A műsor kezdetén a függöny előtt megjelenik utcai ruhában a táncos-koreográfus-rendező Markó Iván, és saját műsorának indításául szép egyszerű szövegejtéssel elmondja Lorca *Duende* című tanulmányának bevezetőjét .. . „Nem. Én nem szeretném, ha a terembe beröppenne az unalom szörnyű dongója ... Egyszerűen költői hangom skáláján . . . amelyből nem leselkednek bárányborbe bújtatott éles pengéjű iróniák, hadd látom, tudok-e egyszerű lec két adni nektek a megkínzott Spanyolország szelleméről."

Markó színháza valóban teljes szívvel felvállalja ezt a programot: nem röppen az unalom dongója, nem leselkednek éles pengéjű iróniák ... Magas hőfokon előadott, hittel teli ceremóniának voltunk részesei. Markó ezúttal művészi hevülettel megteremtett szín-pompás Lorca-víziójának keretében mondja el a korábban *A nap szeretteiben,* majd pedig a *Küzdelmekben* meghirdetett programját, a humánumért harcoló művész hitvallását, egyre határozottabban alakítva ki a maga választotta „Gesamtkunstwerk" biztosan vezetett színpadi apparátussal, szövegből, zenéből, táncból, képzőművészeti összhatásból megkomponált műfaját.

Színpadi mágiát teremtő útján teljes odaadással követi a tehetséges fiatal együttes és a vele tökéletesen összehangolt, jelmezt, díszletet, világítást teremtő kitűnő művészgárda, Gombát Judit, Hani János és ezúttal a Győri Filharmonikusok közreműködésével a hagyományos spanyol és népi zenéből, valamint saját szerzeményeiből a zenei aláfestést megteremtő Vajda János.

Az igazság pillanata (a győri Kisfaludy Szín-ház)

Zenei összeállítás: hagyományos és népi zenéből, valamint Vajda János *szerzeményeiből* a Győri Filharmonikusok *közreműködésével. A darabot rendezte és betanította:* Markó Iván. *Világítás:* Hani János. *Díszlet:* Gombár Judit és Hani János. *Jelmez:* Gombár Judit. *Próbavezető:* Stimácz Gabriella. *Művészeti vezető:* Markó Iván.

Szereplők: Szabó Elemér, Markó Iván, Magyar Mária, Fülöp Viktor, Martin Márta, Szekeres Lajos, Király Melinda, Greiner Éva, Kiss János, Bombicz Barbara, Dombrovszky Éva, Horváth Erika, Horváth Gizella, Kristó Annamária, Ladányi Andrea, Ocsag Anna, Demcsák Ottó, Krámer György, Németh István, Sebestyén Csaba, Szigeti Gábor, Tárnoki Tamás.

CENNER MIHÁLY

A megújuló színházban él tovább

Palasovszky Ödön, a magyar színházi avantgarde egyik legaktívabb harcpsa és továbbvivője, író, színész és rendező nyolcvanegy éves korában elhunyt.

Palasovszky Ödön rendszeresen írt a SZÍNHÁZ-ba, cikkeivel felidézve a két világháború közötti évtizedek baloldali avantgarde színházi kezdeményezéseit. Utolsó írását 198o szeptemberében közöltük.

Cenner Mihály színháztörténész búcsúztató beszédével emlékezünk az idős korában is aktív, ízig-vérig színházi emberre, Palasovszky Ödönre.

A Magyar Színházművészeti Szövetség és az egész magyar színésztársadalom nevében búcsúzunk Palasovszky Ödöntől. A magyar avantgarde színházi mozgalmak egyik alapítója és mindvégig tevékeny munkása, mozgatója, résztvevője volt.

Egyetemi és színi tanulmányainak párhuzamos végzése után Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájában tanított, és itt érlelődött meg benne a „lényegre-törő színház" eszméje, amelyet aztán évtizedeken át folytatott kitartó munkával, nemegyszer harccal valósított meg társaival: Madzsar Alice-szal, Hevesy Ivánnal, Tamás Aladárral és mindenekelőtt feleségével, művészetének és harcainak hűséges társával, Róna Magdával.

Harcról szóltunk, mert Palasovszky Ödön harcot folytatott a lényegretörő színház megvalósítása érdekében minden addigi konvencióval, begyöpösödött színházi felfogással, mind a drámák értelmezése, mind pedig az előadás-mód egésze tekintetében.

Mi volt Palasovszky Ödön lényegretörő színháza? A szeszélyesen tagolt terű színpadon - ezeket többnyire Bortnyik Sándor tervezte - ritmusok, kórusok és szólók felelgettek egymásnak, indulathang és zene, parlando és tánc, pogány szertartások épültek egybe, mintegy szövetkeztek logikus beszédre, színpadi cselekményre vagy szóval ki nem fejezhető tartalmak közvetítésére.

Ez a totális színpad minden látványos közvetítőelemet magába olvasztott: a mozgást, a táncot, a kórust, a mimikát és gesztusokat, a verset, a prózát és a zenét. Más volt, mint a hagyományos dráma vagy pantomim, bár egyes produkciói ez utóbbihoz hasonlítottak leginkább.

Nálunk és általában Közép-Kelet Európában az avantgarde nemcsak művészeti irányzat volt, hanem politikai állásfoglalás. Így érthető, hogy Palasovszky Ödön új színházi törekvései-ben a munkásságra támaszkodott, produkcióiban munkásfiatalokat szervezett be, közönségének jó része is munkásokból, illetve baloldali értelmiségiekből állott. S az 192o-as évek ellenforradalmi kultúrpolitikája ezért üldözte és próbálta elhallgattatni színházi vállalkozásait, őt magát nemegyszer bíróság elé állítva, produkcióinak egyikét-másikát rendőrhatóságilag betiltva.

1925-ben a Zöld Szamár nevű avantgarde színházzal indult el ezen az úton, Hevesy Ivánnal és Mittai Lászlóval. Produkciójukról - amelyben Ivan Goll és Jean Cocteau dramatizált költeményei, illetve kis darabjai szerepeltek Illyés Gyula fordításában - írta Kosztolányi Dezső:

„E kis színház mögött néhány fiatalember áll. Hangsúlyozzuk, hogy semmi közük a régóta levitézlett külföldi divatokhoz: futurizmushoz, expresszionizmushoz, dadaizmushoz. Az előbbi két irányhoz valóban nem húznak. De ami hajlandóságukat illeti, úgy látom, hogy mégis a dadaizmussal tartanak atyafiságot. Ok nem vállalják ezt a rokonságot. Mindössze egy szatirikus színházat akarnak megteremteni, hol tormát reszelhessenek a mai, erkölcs, hit nélkül szűkölködő társadalom orra alá."

„Ivan Goll két költeményét jelenetezik meg stílusosan, úgy, hogy egy igéje sem vész el, szemünkbe szökken, ami fontos és jelentős. Cocteau komédiája egészen dadaista. Friss kedvvel, eredetin hozták színre ezeket az apróságokat; a kiállítás gazdag ötletekben, a színészek értik a szerzők szándékát, a régi görög kar gúnyos szereplése megrázó. Hogy a vállalkozás fönnmarad-e, élet-képes lesze, az nyilván nem rajtuk múlik."

Valóban nem rajtuk múlott, hogy el kellett hagyniok a Csengery utcai Művész Színpadot, s a következő évben az átalakított társulat Új Föld néven folytatta előadásait. Itt került bemutatásra Tristan Tzara dadaista ihletésű darabja, ugyancsak Illyés Gyula fordításában, valamint Palasovszky: Oedipas kezei c, produkciója. Nem Palasovszky Ödönék voltak abban az időben az egyetlen kí sérletező színpad, de tagadhatatlan, hogy ők voltak a legjelentékenyebbek.

Az Új Föld csoport a következő év-ben Cikk-Cakk esték néven konferansz-revüt alakított ki, amelyeken szimultán színpadot alkalmaztak. Erről a csoport így vallott:

„A Cikk-Cakk esték szándéka a mai ember százféle zegzugos útjának kereszteződésében az élet igazi ritmusát, benső lüktetését megkeresni. Olyan közönséghez utat találni, amelynek van bátorsága szembenézni a ránk öregedett szellemi és érzelmi rend mögött résen álló szabad és kollektív erőkkel."

Palasovszky csoportjának harcot kel-lett vívnia az értetlenséggel, a reakcióval, a csupán az átlagot kereső és azzal megelégedő kispolgári szemlélettel és nemegyszer a hatósággal is. Mert a színpadaikon mindenkor az elnyomottak pártján álltak, a munkásosztály erejét demonstrálták, s nemcsak a nézőtér telt meg a munkásokkal és baloldali érzelmű értelmiségiekkel, hanem a hivatásos színészek mellett a munkásifjakból toborzott amatőr színészek, a kórusok tagjai is közülük kerültek ki. Világnézetüket bátran vallották és előadásaikban hirdették. Ezért is kellett évenként más-más néven, címen és helyen megjelenniök.

A Cikk-Cakk estéket 1928-ban a Rendkívüli Színpad követte, majd ennek megszűntével a Prizma. Talán itt bontakozhatott ki legteljesebben Palasovszky Ödön lényegretörő színháza. Itt rendezték meg Ernst Toller: *Géprombolók* című drámáját, amelyet a főpróba után a rendőrség betiltott, de mégis óriási hatása volt, mert a munkásság jó része már a főpróbára is bejuthatott.

A betiltás nem vette el sem Palasovszky, sem társai ambícióját. Sőt, talán fokozta tettvágyukat és ellenállásukat a hatóság közbelépése.

Jelentősek voltak Madzsar Alice és Róna Magda mozgásművészeti estjei, Kozma József zenéjével és a közreműködő művésznők koreográfiájával. Ilyenek voltak: a *Bilincsek, a Babiloni vásár, A Srác és a Vagabund Hipokríciában;* a legjelentősebb azonban Palasovszky Ödön drámája, az *Ayrus leánya.* Ebben a biblikus-mitikus tárgyú, tán-cos, zenés drámában a színház ősi lé nyegét és értelmét valósították meg, s a dráma előadása fordulatot jelentett az avantgarde színház történetében.

Közben munkatársa lett Tamás Aladár 100% című folyóiratának, és a Munkáskultúrgárda keretében megrendezte a 1oo% színpadi estjét, amely ugyan-csak betiltással végződött.

1932-33-ban Műhely címen folytatta tevékenységét; ennek egy részét szintén betiltották. Itt már Pünkösti Andorral dolgozott együtt, míg végül a Márkus László alapította Új Tháliában Felkai Ferenc *Bábel* című darabját rendezte. Ezután hosszú-hosszú csend következett. A reakció kiszorította Palasovszky Ödönt a színpadról, ahová csak 1945-ben mint a Madách Színház, illetve a következő évben az általa alapított Dolgozók Színháza igazgató-rendezőjeként térhetett vissza.

A rövid intermezzo után ismét legördült a függöny Palasovszky színpadán. Ezúttal az akkori dogmatikus kultúrpolitikának nem felelt meg a „lényegretörő színház", nem találták elég vonalasnak. Palasovszky Ödön és felesége, Róna Magda ezután kertészkedtek. Nem az emberi gondolatok és érzelmek kertjében gyomlálták a dudvát és a vadhajtásokat, és nevelték az újfajta, különleges virágokat; valóban kertészként egy téeszben kaptak alkalmazást. Az Irodalmi Színpadon még egyszer felizzott Palasovszky rendezői szelleme, a 1oo% emlékére rendezett irodalmi előadáson. A többi néma csend! De ebben a csend-ben megírta a lényegretörő színház elméleti, gyakorlati és történeti össze-állítását, s ez a könyv, amely csak napokkal távozása után került ki a nyomdából, megőrzi emlékét, művészetét, munkásságát, amely a magyar színház-történet egyik legizgalmasabb és legelőremutatóbb fejezete.

A búcsú perceiben ezt a hosszú, színes, sokoldalú, örömökkel és bánatokkal, sikerekkel és elnémításokkal teli, de a művészetben mindig az újért és a művészeten keresztül az elnyomottakért áldozott életművet csak nagy vonalaiban vázolhattuk, s ő nemcsak emlékeinkben él tovább, de a folyton meg-újuló magyar színházi életben is, amely-nek egyik legnagyobb újítójától most fájdalommal és tisztelettel búcsúzunk, azzal a hitvallással, amely életének és munkájának összegezése:

„Nem halhat meg az ember számára a szépség, a szenvedély és a teremtő fantázia ígérete!"

arcok és maszkok

PÁLYI ANDRÁS

Napló színészekről

Malvolio filozófiája

Különös dolog történt az *Amit akartok.* - azaz a *Vízkereszt* várszínházi elő-adásában, melyet immár harmadik évadja tartanak repertoáron, s melyben az el-múlt ősztől Malvolio szerepét Reviczky Gábor vette át. Nem is az egyetlen, nem is az első szereplőváltozás ez az *Amit akartokban,* nem is csupán azért érdemel figyelmet, mert Reviczky ezúttal is remek figurát hoz színpadra (hisz az eredeti előadásnak is Malvolio volt az egyik erőssége). Sokkal inkább azért, mert a Reviczky-féle színészet, ez a különös gesztikuláció, melynek megvan-nak a maga belső, rejtett hangsúlyai (azaz olyan hangsúlyok, melyek nem-csak a karaktert festik meg, hanem valami mást is sejtetnek, valamit, ami a színész egyéniségéből fakadó gondolati többlet), új színnel, mondhatnánk, új művészi aspektussal gazdagítja a produkciót. Reviczky Malvolióját nézve, érdekes módon, sok minden indokolt-nak tetszik, amit korábban inkább fel-színességnek, üres teatralitásnak tartottunk az előadásban.

Iglódi rendezéséről annak idején már megírták, hogy erénye az alakok pszichológiai kidolgozásában rejlik, ami-nek értékéből azonban nem keveset le-vesz a szereplők „túlmozgatása". S valóban, a várszínházi bemutatónak nem sikerült szintézisbe hoznia a lélektani kidolgozottságot azzal a beat-Shakespeare-rel, melyet az Omega együttes muzsikájára celebrálnak, *azaz* táncolnak el a színpadon. Mert a produkció, mi-közben kissé a beatmusicallel hozza mű-faji rokonságba a *Vízkeresztet,* a komolyabb, s nem egyszer a komorabb színeket hangsúlyozza a vígjátékban, ám ezt még egy-egy szerencsés színészi megoldás, jó ötlet ellenére sem szerves egységként teszi, inkább olyasféle kettős ambícióval, melyből hol az egyik, hol a másik uralja a színpadot. Pontosabban mindez így festett, amíg Reviczky nem lépett az együttesbe.

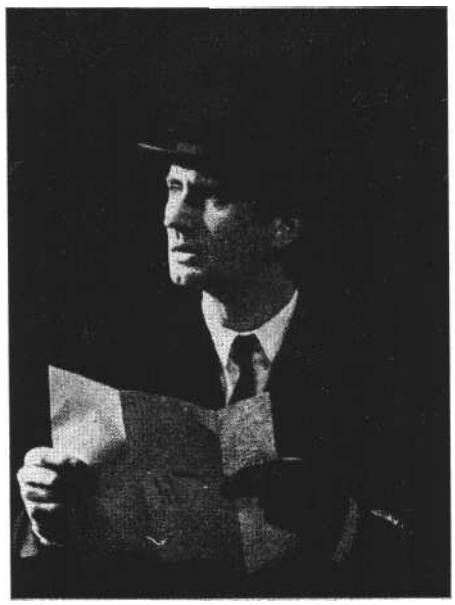
Mi is hát ennek az alakításnak az igazi érdekessége?

Malvolio filozófiája?

Tagadhatatlan, hogy Malvolio a legrendhagyóbb s így a legkülönbözőbb mó don értelmezett Shakespeare-figurák közé tartozik. Csupa önáltatás és becsapás ez a keserű vígjáték, de talán Malvolio történetét illetően a leginkább az. Egyáltalán: komikus vagy tragikus hős-e Malvolio ? Nem rokonszenvesebb-e puritanizmusa, mint a darabbeli két hercegi udvar mesterkélt szerepjátszása? Ugyanakkor nem ütnek-e ki túlságosan is a képmutatás foltjai túlhangsúlyozott puritanizmusán? Nem rejlik-e kicsinyes önzés álszent komorsága mögött? A színháztörténet, különösen a romantika idejéből, egész sor méltóságteljes és megható Malvolio-alakítást jegyzett fel; de amennyire képtelenség könnyed, bohózati karikatúrának értelmeznünk e figurát, ugyanúgy disszonáns, Shakespeare reneszánsz életszemléletével és kritikájával összeegyeztethetetlen felfogás, ha elérzékenyülünk e kisszerű hivatalnok megcsúfolásán. Jellemző módon, a mai Vízkereszt-előadások épp a tragikomikus kettősséget hangsúlyozzák Malvolióban, amivel a korábbi századok, különösen a romantikus Shakespeare-értelmezés nem tudott megbirkózni. Malvolio a mai kispolgár shakespeare-i előképe, azok közé a „bolond bölcsek" közé tartozik, akikről a darab-beli Bohóc, a „bölcs bolond" előszeretettel élcelődik : épp azáltal válik nevetségessé, hogy miközben olcsó közhelyek bűvöletében él, mindenkinél okosabbnak hiszi magát.

Ilyen Malvolio a Reviczky Gáboré is. S lehet, ennyi elég is lenne a jó és hiteles színészi alakításhoz, Reviczky hoz még valami mást is, amiért érdemes odafigyelnünk rá. Ez a többlet pedig a figura mozdulatvilágában rejlik. Reviczky nemcsak *eljátssza,* de egyúttal *megmutatja* Malvolio kisszerű esendőségét vagy esendő kisszerűségét. De az „eljátszás" és a „megmutatás" ezúttal szerves egységet alkot: úgy nevetteti ki velünk hősét, hogy közben összeszorul a sajnálattól a torkunk. Ebben a csupa mozgás előadásban Reviczky „koreográfiája" filozofikus hangsúlyokat sejtet: groteszk módon elnyújtott léptei, suta karmozgása, összegabalyodó lábai, az, ahogy kétszer is hasra vágódik kifűzött cipőpertlijétől, ahogy a szó szoros értelmében felhúzza az orrát stb. stb., nem egyszerűen karikírozás, inkább színészi értelmezés, művészi önkommentár: a figura kívülről való megmutatása. S ahogy ezt nézzük, felmerül bennünk a kérdés : nem az hiányzott-e kezdettől a várszínházi *Amit akartokból,* ami eb-ben az alakításban oly nyilvánvalóan kiegészíti egymást? A belülről lélektanilag pontosan, már-már „meghatóan" kidolgozott Malvolio „külső" leleplezése: az a filozófia, ami a mozdulatokból olvasható ki.

Malvolio: Reviczky Cl c r (Iklády László felv.)



Strindberg ürügyén

Lehet, hogy Per Olov Enquist számára egyszerűen csak ürügy a századfordu'ó svéd íróóriásának megidézése ahhoz, hogy a „nemek háborújának" nagyon is mai fejezetéről szólhasson? Vagy ellenkezőleg, darabja valójában egy „apokrif" Strindberg-dráma? Annyi bizonyos, hogy *A tribádok éjszakája* nemcsak jól megírt színdarab, hanem - a miskolciak jóvoltából, kiknek előadása a fővárosban a Játékszín repertoárjára is felkerült - a jelen évad egyik legsikeresebb bemutatója. A SZÍNHÁZ januári számában elemző cikk foglalkozott az elő-adással, s ezen belül Blaskó Péter ragyogó Strindberg-alakításával is; nem sok értelme volna most Blaskó szerep-építését ismét részletekbe menően fel-idézni, ahogy színpadi Strindbergjével a hamis életszerepek lelepleződésének kálváriáját végigjáratja az önteltségtől a kudarcig, a dühkitörésektől á megszégyenülésig, hisz minderről volt már szó e hasábokon; ha még egyszer mégis visszatérek Blaskó Péter játékához, akkor inkább ürügyül használom Strindbergjét, hogy néhány vonással hozzá-járuljak színészi profiljának megrajzolásához. Az alkalom kínálja magát; Blaskó

Strinderg: Blaskó Péter **(Jármay György felv.)**

Péter, akiről immár közhely leírni, hogy az elmúlt évek során jelentős színésszé érett, alighanem eddigi pályájának legjobb alakítását nyújtja A *tribádok, éj-szakájában.*

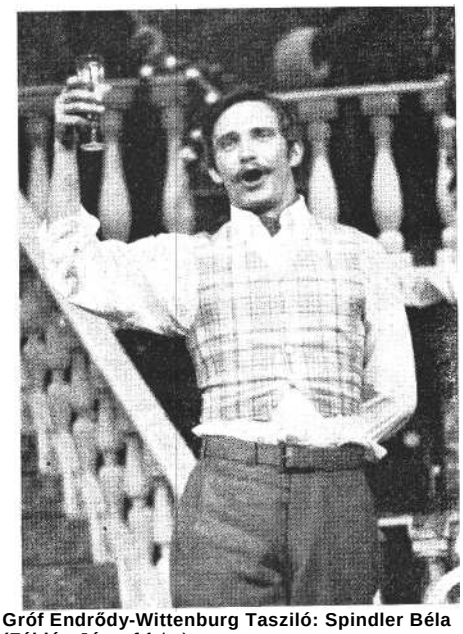
Blaskó Strindbergjét az első perctől az utolsóig elhiszem és elfogadom, azaz meg se kísért a gondolat, hogy a játék, mely a színlap szerinti 899-ben folyik, de valójában igencsak mai játék, anakronisztikus lenne. Talán mert a négy szereplő közül ő él a legkevésbé a figura megformálásának külső eszközeivel ? Talán, mert minden hangsúlya, mozdulata, kézrezdülése, verítékes homloka fontos szerepet játszik? Mindez igaz. S igaz az is, hogy Blaskó, miközben elhiteti a mai publikummal, hogy az a „törtenelmi" Strindberget látja, ízig-vérig mai embert hoz a színpadra. Az igazán izgalmas kérdés épp itt rejlik: hogyan éri ezt el? Nincs értelme különösebb trükk után nyomoznunk: színész és néző olyan intim közelségét feltételezi ez a játék, melyben minden manír és minden „fogás" elárulja magát - csak az hiteles, ami belülről jön és aminek emberi fedezete van. Blaskó alakításának nagyon egyszerű nyitja van: rátapint arra, ami Enquist darabjában a legértékesebb, a szenvedélyek belső logikájára. Nem azzal foglalkozik hát, hogy megfejtse, ki-elemezze a drámabeli Strindberg lelki konfliktusainak szövevényét, hanem az indulatok vonalát követi, s ez a belső szenvedélyrajz lehetővé teszi, hogy a maga elementaritásában ragadja meg a figurát. *Es* minden, amit így elmond, természetszerűleg érvényes a nyolcvan esztendővel ezelőtti drámai szituációra is, holott nyilvánvalóan itt és most születik, s mai nyelven szól.

Nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy Blaskó úgy játssza le a szenvedélyek e partitúráját, akár a zenészek a kottából megidézett zeneművet. Miközben teljesen átadja magát Strindbergje belső történetének, s ezt olyan intenzitással teszi, hogy valósággal süt körötte a levegő, mindvégig marad benne valami nehezen meghatározható higgadtság, valami, amitől a legeszeveszettebb és legféktelenebb pillanataiban is érezni a kontrolláltságot; érezni, hogy „csak" a színpadon szabadult el a pokol, a színészben nem, neki még a legtébolyultabb pillanatokban is megvan a maga szeme, a maga „rálátása" a saját tébolyára. Ez az, amit a színészi spontaneitás és fegyelem alkotó szimbiózisának neveznék, ami művészi létfeltétele a mélyről fakadó szenvedélyek felszabadításának: csak azt tárhatja fel előttünk, aminek egyúttal ura is. Blaskó alakításában az a legmegnyerőbb, hogy meg-nyitva a lélek mély és rejtett tartományait, meglepően sokat mutatva meg abból, ami csak ösztönösen és indulatilag ragadható meg a figurában-önmagában, egyetlen percre se engedi el ma-gát, nem hallgat a rossz értelemben vett „ösztönösség" csábítására, s így játéka mindvégig pontos marad. Oly-annyira pontos, hogy akár modellszerű-nek is nevezhetném. Vagyis érzékletesen megrajzolja-megjeleníti egy maga-tartás - akár Strindberg-magatartásnak is mondhatnánk - modelljét. S ez a „modellezés" különös értékekkel ruházza fel játékát: ami elsőre a maga természetességével kerít hatása alá (a szenvedélyek belső rajza), az így más szinten - mint-egy egzakt módon is - hiteles lesz.

Íme egy intellektuális színész. De ez megint csak közhely. Tehát inkább így fogalmaznék: íme egy tudatos és minden részletében aprólékosan kidolgozott színészi alakítás, mely elsősorban mégis az emberi indulatok elementaritásával és hitelességével ragad meg.

Gróf Endrődy-Wittenburg paradoxona

A kaposvári *Marica* grófnő-előadás, mely a „változat egy operettre" műfaji meghatározást viseli, többféleképp is paradox színháznak nevezhető. Egyrészt, mert a kaposváriak ezúttal is úgy kíván-nak eleget tenni a nagyérdemű publikum kétes értékű operettigényének, hogy egyúttal meg is fricskázzák azt, másrészt elsősorban nem úgy érik el céljukat, hogy mai disszonanciákat kevernek a hajdani operettbe, hanem hogy *a Marica grófnő* „elpestiesített" közismert változata helyett visszatérnek az eredeti, Brammer-Grünwald-féle bécsi-



Gróf Endrődy-Wittenburg Tasziló: Spindler Béla (Fábián József felv.)

hez. Ráadásul ezt is oly módon teszik, hogy beavatják a közönséget vállalkozásuk paradox jellegébe, hisz a színpadi játék többször is elakad, s a színészek hajba kapnak azon, hogy végül melyik változatot adják elő. A legérdekesebb paradoxont azonban a gróf Endrődy-Wittenburg Taszilót alakító Spindler Béla tartogatja számunkra, holott első pillantásra úgy tűnik, az ő alakításában nincs szó semmiféle áttételességről, amit játszik, az „egy az egyben" operett.

Vagy mégsem? Annyi bizonyos, hogy Spindler alakítása a lehető legtávolabb van az operettparódiától. Ha viszont az „operettes" jelzőn bárminemű teátrális olcsóságot értünk (s ma már aligha titkolható el e kifejezés pejoratív színezete), akkor ez sem illik rá: egyetlen percre sem engedi meg magának, hogy éljen a szerep kínálta olcsó hatáskeltés lehetőségeivel. Egyszerűen nincs rá szüksége. Már csak azért sincs, mert olyan szakmai biztonsággal rendelkezik, ami sajnos, ritkaságnak számít a főiskoláról frissen kikerült színészévjáratok soraiban. Nemcsak az mondható el róla, hogy dikciója mindig pontos, jól érthető és kifejező, hogy ha táncol és énekel, annak mindig drámai (azaz emberi) tartalma van, hogy mozgáskultúrájával, akrobatikus felkészültségével azt tanúsítja, imponálóan ura testének, de mindezen erények mögött vagy ezek mélyén ott rejlik benne valami, amit már sokkal nehezebb meg-határozni, de ami a legnemesebb színészi értékek közé tartozik: az a fölény, amit csak az eszközeinek teljesen birtokában levő akton engedhet meg magának.

Ennek a fölénynek ugyanis nem a technikai csillogás a lényege. Talán jobb is lenne, ha a „fölény" kifejezés helyett a szereppel szembeni nagylelkűségről beszélnék. A „külső" technika, bár-

milyen impozáns is, itt mellékessé válik; a mozgásnál, táncnál, akrobatikánál stb. fontosabb az, ami „belső" technikának nevezhető: a találkozás a szereppel. Spindler megteheti, hogy teljesen át-adja magát az operettfigurának, abban a gróf Endrődy-Wittenburg Taszilóban, akinek bőrében a színre lép, semmi „operettes" nincs. Spindler fölénye onnan ered, hogy tisztában van azzal, Endrődy gróf mindenképp kreatúra marad, s csak annyiban él meg, amennyiben ő életre kelti. Vagyis épp abból meríti az ihletet, hogy tudja, papírmasé világ az, amibe életet lehel. A színészi alakítás „lelke" az a gesztus, amit teremtő altruizmusnak mondhatnánk: minél inkább odaadja húsvér önmagát az operett álvalóságának, minél inkább eltűnik a „technikai" távolságtartás, és minél teljesebb lesz azonossága a szereppel, annál nyilvánvalóbb lesz a színész teremtő egyénisége. A kívülről tetszés szerint szaporítható stiláris idézőjelek helyett ily módon az alkotó gesztusban találja meg azt a mélyebb és értékesebb idézőjelet, ami voltaképp nem egyéb, mint archaizálás : elhiszi az operettet. De attól, hogy elhiszi, mintegy rákényszerít bennünket arra, hogy kívülről pillantsunk a játékra is, magunkra is. Hisz be kell vallanunk, hogy azért a legellágyultabb operettes nosztalgiánkban sem vettük *ennyire* komolyan az operettet.

Felvethető persze, hogy mindez nem csúszik-e (vagy nem csúszhatna-e) át épp az ellenkezőjébe, az „operettes" szín-ház apoteózisába? S ha azt kell állítanunk, hogy nem, akkor eljutunk a soha teljesen ki nem elemezhető színészi ti-tokhoz: a tehetséghez. Spindler Béla titka talán gróf Endrődy-Wittenburgjának paradoxonjában érhető tetten a legjobban; e többrétű alakítás, miközben épp egyneműségével ragad meg, előzékenyen betessékel bennünket *a Marica grófnő* bájfelhői közé, hogy aztán megmosolyogjuk magunkat. Sőt, hogy megborzongjunk tőle: abban a pillanatban, hogy megérezzük a színészben a „mágust", már maga az operett is, gróf Endrődy-Wittenburg is puszta eszközzé válik. Spindler úgy játszik, hogy elhiteti velünk, a játék hatalmasabb az embernél, s ez a borzongás még akkor is kísért, mikor mágikus köréből már ki-kerültünk.

SZ. P.

Porszem a bárd alatt

Huszár László
Hochwálder Közvádlójában

Sokféle szörnyeteg van körülöttünk. Magunk se, de tán ők se veszik észre, hogy azok, amik. Mert hiszen a szörnyetegség lényegi megjelenéséhez válságkorszakokra, életveszélyesen kritikus állapotokra van szükség. Ilyen korszak volt a francia forradalomé, ahol tegnapi bírák tetemére taposva ítélkeztek holnapi áldozatok, tisztaszemű hősök, perverz lelkű igazság bajnokai, arisztokraták és térdnadrág nélküliek.

Egy esztendő alatt két alkalommal láthattuk Fritz Hochwalder *Ködvádlóját,* amely a francia forradalom egyik jeles alakjával ismertet meg bennünket, a szörnyetegek egyik legszínesebbjével. A pécsi - nagyszínpadra túlságosan kicsi - előadásban Győry Emil mint Fouquier-Tinville megkeseredett, gyomorbajos, gonosz ember, akinek a rosszindulat, a gyűlölködés soha el nem múló, mély, keserű ráncokat szántott az arcára. A Radnóti Színpadon Huszár László evilágibb, alapjában jó szándékú hóhért játszik.

Győry Emil torokszorító pillanata volt, mikor Fouquier rádöbben, hogy csapdába csalták, s a vadfogóalkalmatosságot saját maga szerelte föl saját magának. A közvádló villámsújtottan, fahasábként zuhan végig a színpadon. A viselkedés, a taktikázás, a civilizáció máza fölfeslett ebben a mozdulatban a hidegen számítgató közvádló arcán.

A fővárosi előadásból ez az elzuhanás hiányzott, ez az egy pont volt következetlen. Huszár úgy fogadta saját halálhírét, mintha távoli gyászoló rokona lenne önmagának. Mégis az ő szerepformálása volt következetesebb, elhihetőbb. Azok közé a színészek közé tartozik, akik képesek elkerülni a színpadi fajba, alfajba, fajtába sorolást. Lerázta magáról a testalkatra figyelő skatulyákat, nem játszik kedélyes Sancho Panzát vagy rengő hasú Porthost. Az évekkel ezelőtti, gyáván gonosz, „szaharba" hibbant, kozmikus Übü királytól hosszú volt az út a párizsi forradalom közvádlójáig, de megérte!

Szóljunk néhány szót erről az alakról és magáról a darabról is. Fouquier-Tinville - mint majd' minden figura a darabban - olyan, hogy csak a váza adott, a hitelesítés a színészre bízatik. Csalóka dolog ez, hiszen Hochwálder a klasszikus dramaturgia aprólékos követésével látszólag tökéletes darabot termelt; csak a színpadi lététől megfosztott szöveg elemzésekor jönnek elő a mű gyógyíthatatlan sérülései, melyeket jól-rosszul fedhetnek be egy-egy előadás ragtapaszai.

A Ködvádló először is olyan krimi, ahol a szerző nem csupán a harmadik felvonásbeli gyilkosság tettesét árulja el az elsőben, de még a gyilkosság módját, időrendjét is. Izgulnunk nincs miért: Robespierre és a jakobinusok halottak, a forradalmi terror vezérkarának egyet-len túlélője a még hivatalban levő Fouquier közvádló, a darab szerint a minden-kori hatalom hóhérbárdja. A thermidori ellenforradalom „vezérlő angyala", Mme Tallien a terrortörvény megszüntetésén fáradozik. A dráma szerint e törvény segítségével, tisztességes per, meghallgatás, tanúk nélkül juttatott ezreket vérpadra Fouquier. Tallienné azonban tudja, hogy a törvény megszűnte előtt még el kell pusztítania a közvádlót, aki egy tisztességes, nyilvános pörben sok-féle kellemetlen dolgot fecseghetne ki.

Azonban a közvádló önmagában a terrortörvény. Tehát önmagának kell a közvádlót halálra ítélnie. Mme Tallien királycsele ez: „személyes" szívességként kéri Fouquier-től, hogy ítéljen el egy embert, akinek neve majd csak ítélethirdetéskor derül ki.

Fouquier állandó túlélőnek hiszi magát, belemegy a játékba. A darab a továbbiakban már csak a módszert mutatja be: ahogy a kiszemelt vad bele-sétál az általunk ismert csapdába.

Rokonszenvünk semmiképp sem lehet a hóhéré. De Talliennek és felesé-gének sem szurkolhatunk; hisz maga a közvádló olvassa föl titkos dossziéjukból múltjukat, thermidori kedéllyel: „hullarablás, csalások - régi ügyek, nem érdekesek". A thermidori fordulat ezen vezéralakjai az előző „rezsim" vezetőinek térdéig se érnek föl, mert ha akkor folyvást véres volt is a Szajna, azok legalább meggyőződésből cselekedtek. Itt a rosszak meg a jók egyaránt rosszak, önjellemzésükben mintha egy sematikus filmben a szabotőr vallomását hallanánk.

A nézőt egyvalami kötheti le: az életért, illetve a győzelemért folyó hajsza és az, hogy választ kap, miként lehet,

Fouquier-Tinville: Huszár László (Keleti Éva felv.)

hogyan lesz valakiből hóhér? Mit érez, mit gondol magáról?

Hogy a Radnóti Színpad előadása jó, elsősorban annak köszönhető, *hogy* erre hegyezték ki a darabot. Vagyis első-sorban Huszár alakítása a lényeg. Az ő megformálásában Fouquier-Tinville busa fejű, nagy mancsú, alighanem paraszti származású szelfmédmen, aki két lábon álló logikájával mindig túljárt a kifinomult életművészek meg a mindenféle - piha! - eszmék hívei eszén. A maga és mindenki más tetteiben az ésszerűséget keresi, lemeztelenítve az általa fölös-legesnek tekintett eszmei sárkoloncoktól. Nem hisz feneketlen indulatokban, az action gratuite-ben, egy a nagy enciklopédistáktól elfordult vérgőzös korban már-már ő képviseli a rousseau-i tiszta észt.

Noha legbelülről látta az elmúlt öt esztendő könyörtelen, vérhabos logikáját, mégsem téveszti meg a jelenség a lényeget figyelve. Közvetlen egyszerűséggel, egy történész világosságával haladásnak nevezi azt a forradalmat, amelyből neki csak a szenny jutott. „Hát tehetek én róla, hogy a haladás csapatában hóhérnak szemeltek ki?" - kérdezi pátosz nélkül, öblös hangon. Nem tévesztik meg a túlkapások, melyek a nagy számok törvénye alapján már-már lényeggé váltak, hisz „suszterokat elítéltek, hogy arisztokraták, püspököket, hogy ateisták". Ugyanígy avval is tisztában van: nincs különbség az akkor és most közt, noha Sanson, a szakmáját szerelmes rajongással imádó főhóhér panaszkodik, hogy segédei ápolók, újság-írók lettek, az „ipar" pedig átállt a bék érc.

Még azt is bevallja, nincs ínyére ez a munka. Ha valaha megkérdezték volna mint magánembert, talán nem is vállalja. „Elég régóta vagyok jogász - gyónja meg titkos vágyát épp Mme Talliennek szomorú szeméremmel -, tudom, milyenek a rossz törvények. Szeretném, ha az én nevemhez jó törvények fűződnének."

Mindez nem egy új kor szelídebb erkölcseihez idomított sóhaj; ez a köz-vádló legbelsőbb vágya. Olyan emberé ezek szerint, aki alapjában jó, s így tudja, miben volt bűnrészes? Egyetlen lépés kellene csak, hogy Fouquier fölmagasztosulva, áldozatként végezze a vérpadon ?

Sosem teszi meg ezt a gondolati lépést. Soha nem akar nagy ember lenni, és soha nem is ismeri el, hogy nagy ember. (Ő a kis porszem, kinek módja sem volt döntésekre, aki parancsot teljesített. Történetesen fejeket kaszál, ahogy ugyanilyen tempósan kaszálna gabonát is. Nem mert szereti, hanem mert külön-ben nem lesz termés, nem lesz miből élni.

Új emberfajta első példánya ez a közvádló. A nagy francia forradalomból született, néhány évtized múlva átvette a világot, s ki tudja, mennyire van a kezében még ma is ? Hiányzik belőle a görög ethosz, a keresztény morál, még Robespierre-nek az az elhivatottsága is, hogy az új megszületéséért szenvednie kell - másoknak !

Fouquier nem hisz eszmékben. Fouquier az ésszerűségben hisz, egy olyan kopernikuszi világképben, amelynek ő maga a napja.

Montané, a lelkiismerete miatt bíróból üldözötté vált moralista kénytelen végighallgatni a közvádló magyarázatát: persze hogy elkövetett bűnöket, csalt, hamisított, elítélt ártatlanokat. De ha nem tette volna, most nem állhatna itt. Hát akkor nem volt jogos?!

Szemünk előtt szökken szárba az az erkölcstan, amely majd a parancsuralmi rendszerekben növekszik terebélyes fává. Egyik részről a tökéletes emberi teljesség - buta, sertéselégedettségben - a négy fal között, a számára rendelt, szélső határokig kitöltendő helyen. A másik oldalról pedig a birkaszemlélet: egy vagyunk a sokmilliós nyájból, önnön legbensőbb helyünkön is hely-nélküliek, helyettesíthetők.

Az egyén, ha valami ostoba „erkölcs" nevében megtagadja a parancsot, maga is tagló alá kerül. Persze tettének nincs értelme, hisz porszemnyi tettét úgyis elvégzi más. Így a külső moráliák helyét átveszik az önfenntartás jogai. Így válnak a törvényalkotók külső, idegen hatalommá, s a törvénymegszavazó, eltűrő milliók hallgatag ártatlanokká.

Huszár szerepformálásában mindez tökéletesen megtalálható, élesen megvilágítja a színpadot. Mikor elbukik, nem egy csapdába csalt kisszerű hóhér pusztul el a jelentéktelen Tallienek csapásaitól, hanem olyasvalaki, akinek drámai vétsége ez a porszemségben való bűnös hit volt.

Katarzisra vágyó lelkünknek ezért hiányzik az a fatönkként való eldőlés, az összeomlás látványos jele. Hogy tudjuk, ő is megértette, a legvégére rádöbbent...

Vagy ez is a színész trükkje? Az abszurdan kaszaboló bárd mellett álló porszem mire is döbbenhetne rá, ha egyszer ő kerül a kés alá?

Gálffi László **Rimbaud-estje a Pesti Színházban (Ikládv László felv.)**

FORRAY KATALIN

„Zokni helyett cserébe. . ."

Gálffi László Rimbaud-estje a Pesti Színházban

Egy tragikusan korán félbeszakadt pálya indulása és lezárása hangzik el prózában Gálffi László Rimbaud-estjén a Pesti Színházban. A tizenhat éves költő derűvel, iróniával megrajzolt ifjú szeminaristájának lírai monológja *(Szív dobog a reverenda alatt),* és a művészettel leszámoló tizenkilenc éves Rimbaud pokoljárása *(Egy évad a pokolban)* alkotja a műsor két részét. Még a művek ismerete nélkül is, csupán a címek alapján szembeötlő a választott részletek kontrasztja, s ezen keresztül az az igény, hogy teljes Rimbaud-képet nyújtson át a színész és a rendező. Az összhatás egységes. A sokoldalúságra való törekvés *egy* élménnyé áll össze a nézőben, mégpedig olyan erővel, hogy gondolatai a produkcióról utólag nehezen találnak a szövegben kapaszkodót, tartalmi eligazítást az előadás felidézéséhez.

Naiv, kamaszosan suta Gálffi László *a Szív dobog a reverenda alatt* papnövendékeként. Leonardjából őszinteségtől fűtött, hatalmas sóhajként szakad ki, immár emlékként, a heves és viszonzatlan szerelem bevallása. Alakításában a szeminarista gondolatait és érzelemvilágát gyermeki nyíltságú ártatlanság határozza meg. Bánatot és örömet egyaránt gyanútlanul fogad. Mozdulatai árulkodóan szétszórtak, pontosabban még nem rendezettek, hangsúlya, mimikája természtes -- azaz, az alkalomtól függően pátosszal, zavart izgalommal teli. Jellemének tisztasága tükröződik nyílt arcán, s így egy-egy grimasszal, megkeményített vagy lágyabb tekintettel szótlan partnereit is megeleveníti, dialógusok-ként tárja elénk monológját.

A fiatal Leonard hirtelen támadt (és saját „gyártmányú" költeményeivel „erősített") plátói szerelme Thimothina Labinette iránt, csupán egy nem minden célzatosság nélkül ajándékba adott fehér zoknival talál viszonzásra. S ha a zokni helyett cserébe éteri tiszaságú szerelem és vers dukál, miért ne személyesíthetnék meg diaképek vagy plakát a Bögretartó Szüzet? Gálffi kikacsintás nélkül, természetes közegként kezeli a diavetítőt a különben a kort idéző jel-mezek és díszletek közt. Azt érzékelteti, hogy vágyakozásának tárgya végül is nem számít, mert az érzés a fontos. E jelenetben a távolságot tartó megmosolygás elsősorban nem a nézőtér és a színpad, hanem az író és hőse között feszül.

Egy évad a pokolban címet viseli az előadás második részét kitevő ciklus, melyet a költő látomásokkal teli jóslatának szokás tartani. A kétségekkel teli alkotás megfejtését keresni aligha szerencsés vállalkozás. Állítólag maga Rimbaud mondta anyjának *az Egy* évadról: „Azt akartam vele mondani, amit mond, be-tű szerint és minden lehető értelemben."

A minden lehető értelem közül ezen az estén Matkócsik András rendezővel együtt Gálffi László a tiszta ész akaratát emelte ki. A „modern szenvedések" átélője, az „árnyak hazájának határára" ért kamasz költő tudatos leltárát életé-nek, művének. Élete a színpadon (a szöveg szellemének megfelelően) valóban hatalmas, de nem olyan legyőzhetetlen, hogy búcsúzáskor ne tudja „köszönteni a szépet".

Gálffi megrázó komolysággal kamasz a színpadon. Igyekszik éreztetni a kora szerint serdült gyerek költészettől szakítani akaró vágyát, ugyanakkor egy-értelművé teszi Rimbaud-j ának érettségét, tudatos és határozott akaratát. Arcából kifésült haja öregít ugyan vonásain, de alkata sugározza a fiatalságot: biológiai énje mintha határt akarna szabni a szelleme nyújtotta kínoknak-fájdalomnak. m legyőzötten mégis-csak a fiatalság marad, ami itt a költészet-tel vagy annak remélt hatalmával egyen-lő.

Ellentét feszül a tárgyi világ (a színpadon a natúra - kövek, rongyok, hordó - valóságos, természetes anyagok) és a vallomás, azaz a szó és a kép között. Ennek jogosultsága nyilvánvaló, mert maga a szöveg ilyen értelemben legalábbis kettős : látomás és valóság, álom és meg-történt esemény váltja vagy éppen ki-oltja egymást, de bonthatnánk tovább: líra és drámai színezetű próza kap hangot egyszerre.

Egyszóval diszharmónia, ha elemeire bontom, ha egymásnak megfeleltetést, párhuzamot, ellentétet keresek. Viszont harmonikus élmény, ha nem választom el egymástól a részecskéket, ha a lírai monológot megjelenítve látom a mozdulatban, ha a próza az eszköztelenségtől nyeri drámai súlyát. Mert komplex módon foghatom fel: azaz értelmét és érzelmét egyszerre, sőt, hangsúlyosabban érzékeimen, mint értelmemen keresztül. Nem állítom, hogy teljesen mindegy, az egész ciklust vagy egy rövidített változatot látunk, de mégis meggyőződé-sem, hogy a néző teljes egészét kapta Rimbaud vallomásának. Az előadás láttán azért érezhettem így, mert az *Egy évadot* inkább tartom vallomásnak, mint búcsúnak, leszámolásnak, szellemi vég-rendeletnek. Így sokkal nyilvánvalóbb az én hangsúlyossága, a személyes hang, s így indokolt az én feltárulkozásánál a józan megfontoltság, a fegyelem.

Gálffi László fegyelmezett. Mondhatnám, hogy alázattal fordult a választott darab felé, csakhogy éppen azt az igazságot takarnám ezzel, ami legerősebben sugárzik ebből az estből. Gálffi tisztelete a költő és műve iránt a pontos értelmezésből fakad, mint ahogy ez kiindulópontja szemmel látható rajongásának is. És ez a tökéletes átérzés helyes távolságtartásra inti (fegyelmezi), s így nem a költőnek szóló tisztelgő előadás, nem is szertelen Rimbaud-kinyilatkoztatás, hanem egy tehetséges színész izgalmas Rimbaud-élménye süt át a rivaldán.

SZÉKELY GYÖRGY

Nemzetközi drámaírói kollokvium Budapesten

198o. december 17-én a Nemzeti Színházban az előadás kezdete előtt Arnold Weskert, *A konyha* szerzőjét fogadta a színház vezetősége, aki az előadás után baráti beszélgetésen találkozott a produkció színészeivel. Láthatólag nagyon élvezte a sikert, amelyet a feszes, lendületes előadás aratott, nagyra becsülte az együttes remek összmunkáját. Mint mondotta: önmagát hallotta vissza mondatról mondatra, az előadás híven követ-te szerzői intencióit. És hogy dicsérete hiteles legyen, még azt is hozzáfűzte, hogy ha mégis van kritikai észrevétele, akkor azt az érzését fogalmazná meg, hogy talán túlságosan is „tökéletes" az előadás; némi spontán nyerseség (nem durvaság) az ott és akkor született érzelmek spontaneitása javára válnék.

Erre a találkozásra az a Drámaírói Kollokvium teremtette meg az alkalmat, amelyet az ITI Magyar Nemzeti Központja 198o. december I7-18-án már negyedízben rendezett meg, pontosabban: volt házigazdája annak a találkozó-nak, amelyet a Nemzetközi ITI úgy-nevezett Allandó Drámaírói Bizottsága szervez alkalmanként. Ez a mostani konferencia, amelyet a Fészek Klubban tartottak, már résztvevői összetételét és számát tekintve is sikeresnek volt mond-ható. A már említett Arnold Wesker mellett négy másik küldött képviselte Angliát; a Szovjetunióból Alekszej Arbuzov érkezett és Afanaszij Szalinszkij, a Tyeatr főszerkesztője; az Egyesült Államokból is öten jöttek, köztük Robert Marx, New York állam Művészeti Tanácsa színházi részlegének vezetője, Nagle Jackson, a princetoni McCarter Theatre művészeti igazgatója, Maria Irene Fornes drámaíró; de képviseltette magát Izland és Izrael, Ciprus és Finn-ország, Hollandia, Belgium, az NSZK; jelen volt Bruno Grieco, az olasz Kommunista Párt színházi szakértője; Bulgáriából Mihail Velicskov, a drámaíró és Vladimir Karakasev színházi kritikus; voltak dánok, svédek és norvégek; Lengyelországot a nálunk is játszott drámaíró, Jaroslaw Abeamov és a Drámaíró Bizottság alelnöke, Jerzy Sito képviselte. Magyar részről is több drámaíró vett részt a tanácskozásokon: Szabó Magda, Gáspár Margit, Maróti Lajos, Bárány Tamás, Görgey Gábor, Szakonyi Károly, Kertész Ákos, hogy csak a „szorgalmasabbakat" említsük.

A találkozót a házigazda ország nevében Garaí Gábor, a Magyar Írószövetség elnöke nyitotta meg. Attól kezdve az Állandó Bizottság elnöke, Arnold Wesker vezette a tárgyalásokat. Aktivitása sokak szemében meglepetésnek számított, hiszen most először vett részt személyesen is ennek a bizottságnak a munkájában. Oldott hangulatban, de mégis, határozottan irányította a vitákat, amelyek során széles kérdéscsoportot kellett feldolgozni.

Az alapkérdéseket már az ITI 1979-es szófiai kongresszusán megfogalmazták; az álláspontokat tovább tisztázták az 1980 márciusában Párizsban tartott világkonferencián; 198o közepén kérdőíveket küldtek szét a Bizottság brüsszeli irodájából, és a válaszok alapján egy úgynevezett „Kék Könyvet" állítottak össze, a budapesti találkozónak pedig az volt a feladata, hogy ennek a hét fejezetét vitassa meg. Meg is tette, szóról szóra menve végig a szövegeken, jelzőkön és árnyalatokon vitázva-csatázva.

A vita azzal a manifesztummal kezdődött, amely a Kék Könyvben „A szubvencionált színházak tízparancsolata" címet kapta. Provokatív hangjának mindenesetre megvolt az a haszna, hogy aktivitásra serkentette a résztvevőket, és felébresztette felelősségérzetüket: végül is milyen szövegezést vállaljanak a magukénak. Az eredeti megfogalmazás veszélyeire Boldizsár Iván hívta fel mindenekelőtt a figyelmet (ő egyéb-ként elnöke volt a párizsi szakbizottság-nak is), és két napon át alkotó módon vett részt annak a speciális szerkesztő-bizottságnak a munkájában, amelyik a konferencia számára a végleges szöveg előkészítésének feladatát vállalta magára. Társai voltak: David Edgar (kiváló fiatal angol drámaíró), Nicole Macé (norvég drámaíró) és Anne-Maric Ward, a párizsi ITI központ munkatársa. A „manifesztum" történetéhez tartozik, hogy menet közben két különböző változat készült el, végül (Wesker is írt egy variánst) egy harmadik fogalmazást fogadtak el (beszámolónk végén közöljük a magyar szöveget).

A manifesztumon kívül hat másik téma is megvitatásra került; mindegyik a színház világa és a drámaírók közti kapcsolatok más-más oldalát vizsgálta meg. A nyers szöveg a már említett kérdőívek alapján készült. A két nap mindegyikén három-három témát tárgyaltak meg, megint csak minden egyes szó és mondat alapos elemzése, vitája során. A viták részletes szövegét a Magyar ITI Köz-pont ez év első felében angolul meg-jelenteti. Ezúttal talán elegendő a fő témakörök megemlítése:

I. Közgazdasági viszonyok. A szerzői jog. Az adózás problémái.
II. A drámaírók szakmai szervezetei. (Különös tekintettel az ITI, a CISAC és az UNESCO kötelességeire és lehetőségeire.)
III. Kortárs drámák terjesztése és propagandája. (Külön elismerést kapott a magyar Központ a kevéssé ismert nyelveken írt drámák sokszorosítása és terjesztése miatt.)
1V. A drámaírók kapcsolata a színházzal, a rádióval és a televízióval.
V. A képzés lehetőségei. (Fiatal drámaírók felolvasó-, bemutató-, műhelyszínháza stb.)
VI. A drámaíró törvényben biztosított és morális jogai.

Mint a fentiekből is látható, rengeteg gyakorlati probléma merült föl, s az egyik legnyilvánvalóbb tanulság az volt, hogy a kapitalista környezetben élő és alkotó drámaírók jogi és anyagi kiszolgáltatottsága főként a mass media „sokszorosító" tevékenységének belépésével rendkívüli arányokban megnőtt; az átfogó jogi tisztázás nélkülözhetetlen és sürgős feladat. A „veszélyeztetett hely zetben" levő írók a meglevő jogokkal sem élhetnek, mert szinte korlátlan a retorzió lehetősége. Pozitív ellenpéldát nyújtott a Magyar Rádió műhelymunkájáról, kísérletező kedvéről, új írókat és műfajokat megszólaltató lehetőségei-ről elmondott beszámoló.

A hat téma végleges szövegét a konferencia elfogadta, és jóváhagyásra az ez év májusában Madridban tartandó 1T1 Világkongresszus elé terjeszti azzal a kéréssel, hogy az UNESCO-n keresztül a leglényegesebb tételeket az illetékes kormányszervekhez is juttassák el, ajánlva azok megvalósítását. A Manifesztum végleges szövege tulajdonképpen lírai bevezető a gyakorlatibb megfogalmazású tézisekhez, és így szól:

A DRÁMAÍRÓK NYILATKOZATA BUDAPEST, 198o. DECEMBER

„Kétségtelenül ötletes produkció. Visconti úr tulajdonképpen egy új darabot talált ki, amelybe nagy, jelentős és meglehetősen lényegbevágó részek kerültek be a rendező akaratából, anélkül, hogy a szerzővel megbeszélték volna ...

Hadd emlékeztessem önöket, hagy egy színdarab nem köztulajdon. Az író tulajdona."

Harold Pinter nyilatkozata a RÉGMÚLT IDŐK Visconti-féle produkciójáról a Teatro di Romában.

A világ drámaírói haragszanak. Valami baj van a színházakban. Szobája magányában először mindegyikük azt gondolta, hogy csak vele történnek ilyesmik. Most, az ITI-találkozók során megismerték egymást, és megtudták, hogy közösek a gondjaik :

Mégpedig :

I. *A drámaíró úgy érzi, hogy kirekesztették azokból az intézményekből, amelyeknek ő adja az éltető vért.*

2. *Klasszikus művek uralkodtak el az új kortárs művek rovására, sokszor perverz művészi szeszélyek szolgálatában.*

3. Ha el is fogadnak egy-egy új darabot, azt gyakran félremagyarázzák, megváltoztatják, sokszor még meg is csonkítják külsőséges művészi látomások vagy múlékony divatok kedvéért.

4. Es végül, mivel legalább egy évig tart egy dráma előkészítése és megírása, amely az-után esetleg csak néhány hetet ér meg, a drámaírók állandóan rossz anyagi helyzetben vannak.

Ennek a helyzetnek komplex összetevői vannak, amelyeket a Szófiában 1979 júniusában létrehozott Állandó Drámaíró Bizottság első változatban fogalmazott meg. Sokan úgy érzik, hogy a rendezői hatalom zsarnokivá vált, elnyomja és megakadályozza az eredeti alkotó munkát. A rendezői hivatás még csak százéves, és mintegy önmaga fölé emelkedett. És mivel megbomlott az egyensúly a klasszikus és a kortárs művek között, a drámaírók úgy érzik, hogy a rendező olyan hatalmi pozícióba került, amely néha érdekük ellen fordul. Az élő drámaírókat némileg zavar/a az a tény, hogy hátrányba kerültek halott elődeikhez képest. Ezért kísérletképpen megoldásokat ajánlanak föl, vitatnak meg, és bizonyos célkitűzéseket Fogalmaznak meg.

Az alábbiak tisztázódtak:

– sürgős szükség van a drámaírók nemzetközi szervezetére, amely megvédi érdekeiket, helyreállítja tekintélyüket a szakmában, megvédi alkotásaik, integritását, és biztosítja tapasztalataik és megoldásaik országok közti cseréjét;

– az a színház, amely nem javítja meg a kortárs drámák arányát műsorán, ne kapjon szubvenciót;

- az államilag támogatott színházakban a drámaíró részesedésének tükröznie kell az egy ülőhelyre eső tényleges ráfordítást, és mm azt az alacsony árat, amelyen a közönség a jegyeket kapja,.

- a drámaírók képzését és ösztönzését úgy kell irányítani, hogy létrejöjjön drámaíró-rendezők új nemzedéke, akik maguk irányít-

színházaikat;

- a színházaknak a klasszikus drámák után is kelljen szerzői jogdíjat fizetniök, és az így befolyt összegeket fordítsák az élő drámaírók darabjainak bemutatására.

A színház kényes ökológiai egyensúly-rendszerének lényeges eleme a drámaíró alkotása, amelynek lassú eróziója vagy hirtelen elpusztítása az egész színházi struktúrát veszélyezteti. A drámaírók természetesen azért írnak a színház számára, mert hisznek abban, ***hogy*** *az író, a rendező, a színészek és a tervezők művészete egyszeri érzelmi és intellektuális élményt szerez a nézőknek. De meg vannak győződve, hogy ma és mindig az élő szó és e szavak élő írója a szín-*

elsődleges mozgató ereje.

Az ITI Állandó Drámaírói Bizottsága

Tagadhatatlan, hogy a vitára került kérdések komoly gondokat fogalmaztak meg. Tagadhatatlan, hogy olyan művészi korszakban élünk, amikor a múlt vagy leginkább talán a közelmúlt alkotásaival, alkotó módszereivel kapcsolatban megerősödtek a csalódás és az elégedetlenség hangjai. Jó néhányszor szenvedélyesen nyilatkozik meg ez az elégedetlenség. Sokan megtagadják az eddig használt színházépületeket, és kivonulnak belőle: utcára, vásárcsarnokba, éttermekbe, cirkuszokba, az „alternatív színház" megannyi színhelyére. Jó néhányan úgy érzik, hogy nemcsak a tragédia „halt meg", de az emberi szó is elveszítette hitelét, többértelművé vagy éppen értelmetlenné változott, és az emberek közti (művészi) kapcsolatot már csak egy jelentős, visszafelé tett, redukáló lépéssel, a szavak megszüntetésével, a test jelenlétének kiemelésével lehet autentikusan megteremteni. Tapasztalhattunk szélsőséges kísérleteket: exhibicionizmust és felfejthetetlen mondanivalójú, hermetikus produkciókat.

De talán mégsem lehet rossz néven venni az íróktól, ha féltik az emberi szó sorsát, amely mégiscsak *emberi.*

GERVAI ANDRÁS

Nyomozó, riporter és erkölcsi éleslövész

Budapesti beszélgetés David Edgarral

David Edgar - akinek neve Magyarországon ismeretlenül cseng - az egyik legjelentősebb és kétségkívül a legtermékenyebb fiatal angol drámaíró. 1948-ban született Birminghamben, egyetemi tanulmányai befejezése után egy ideig újságíróskodott, majd közel tíz éve már csak drámaíróként tevékenykedik. Munkáit eleinte csak fringe - többek között a General Will - és egyetemi társulatok játszották. Eddig harminchét (!) drámát - igaz majd egyharmaduk egyfelvonásos - és nyolc tévéjátékot nagy részük saját drámáinak adaptációja - írt.

Edgar harcos antifasiszta, elkötelezett író; érdeklődéssel vizsgálja a társadalom működési mechanizmusait, mutatja fel és leplezi le az alapvető társadalmi ellentmondásokat, a fajgyűlöletet, a jobb-oldal fenyegető jelenlétét és térnyerését, a munkáspárt és a szakszervezetek manipulációit, az establishment korruptságát, a munkásság tudati és fizikai helyzetét. Konkrétumokból, megtörtént eseményekből indul ki, szinte publicisztikus hevülettel sorjáztatja a tényeket, adatokat, összefüggéseket. Művei tematikája - természetesen a társadalmi-politikai orientáció keretein belül - rendkívül változatos, szinte „enciklopédikus" igényű. Foglalkozik - hogy csak találomra említsük - a közös piaci belépéssel, a magánkézben levő Concorde repülőgépprogrammal, az 1972-es dokkmunkás-sztrájkkal, a villamossági és vasúti sztrájk elfojtásának taktikájával, a kormány lakás- és színházpolitikájával, belfasti viszonyokra alkalmazza a *Romeo és Júliát.* A „Dicket akadályozzák" címében a Dick egyaránt utal III. Richárdra és Nixonra, az alcím pedig („Venne ettől a embertől egy használt lovat ?") szellemsen köti össze a Shakespeare-mű híres[1] „Egy lovat ..." sorát a Nixonra alkalmazott kifigurázással: az ember nem venne tőle használt autót.

Legjelentősebb drámái a *Destiny* (Végzet, 1975) s három adaptációja: *a Mary Barnes* (i977), a Broadwayt is megjárt *The Jail Diary of Albie Sachs* (Albie

Sachs börtönnaplója, 1978) és Dickens *Nicholas Nicklebyjének* kongeniális színpadraültetése (1980).

A Destiny megdöbbentő erővel tárja fel az angliai fajüldözés, az újfasiszta szervezkedés politikai-gazdasági-pszichológiai motívumait, rávilágítva egy-úttal a munkáspárt és a szakszervezetek passzivitásának következményeire is. Egy a darab kapcsán adott interjúban Edgar egyenesen párhuzamot vont a harmincas évek Németországa és a hetvenes évek Angliája között, amely utóbbi egykor nagyhatalom volt, mára azonban inflációval, szegénységgel küzdő, korszerűtlen nagyiparral rendelkező s a szociáldemokrata kormányzatok sorozatos kudarcát átélő országgá lett.

A Mary Barnes - amely a címadó hős-nő önéletrajzán alapul - a korábban szkizofrénként diagnosztizált negyven-két éves nő szellemi újjászületését kíséri végig fázisról fázisra; ennek kapcsán Edgar elsiratja a hatvanas éveket és a füstbe ment reményeket. amelyek egy emberibb, kevésbé tekintélyuralmi rend-szer megteremtéséhez fűződtek.

Az Albie Sachs a hasonnevű fiatal, fehér bőrű dél-afrikai zsidó ügyvéd 1963-as fokvárosi letartóztatásáról, magánzárkában töltött fogságáról, a magányos állapot következményeiről számol be. Arról, hogyan viseli el a kínzásokat, teremt kapcsolatokat, küzd minimális emberi jogaiért, „épen maradásáért" a rab.

Edgar, s a vele nemcsak évjáratuk, hanem törekvéseik, politikusságuk alapján is egy drámaíró-generációba tartozók - Trevor Griffiths, David Hare, Howard Barker, Howard Brenton, Stephan Poliakoff - tevékenységét a legtalálóbban Michael Billington, a Guardian nagy tekintélyű kritikusa jellemezte: „ ... a drámaíró a mai Angliában új szerepre tesz szert; egyszerre nyomozó riporter és erkölcsi éleslövész. Fülét a földhöz tapasztja, kezét a társadalom pulzusához, s e fiatal gárda műveinek segítségével az ember sivár mozaikképet alakíthat ki magában a modern Nagy-Britanniáról."

Az alábbi beszélgetés abból az alkalomból készült, hogy az ITI 198o decemberében Budapesten a drámaíró és a rendező, a drámaíró és a televízió, rádió kapcsolatának megvitatására nemzetközi írótalálkozót rendezett, melyen az angol küldöttség tagjaként David Edgar is részt vett.

Drámaírói pályakezdését, politikai gondolkozását milyen tényezők formálták, befolyásolták ?

- A legtöbb nyugati fiatalhoz hasonlóan én is a vietnami háború hatására radikalizálódtam. Nagyban befolyásolt a brit munkáspárt kudarca is, mert meghirdetett programjukat - békés reformokkal egy másfajta társadalom felépítése - nem tudták megvalósítani. Ezek az események előzték meg íróvá érésemet, s tettek baloldalivá. Azt hiszem, ezek a hatások máig megőrződtek.

- A drámaírók közül kiktől tanult?

– Eltekintve Brechttől és az angol politikai dráma eddigi legnagyobb teljesítményét létrehozó G. B. Shaw-tól, akiknek a nevét nyilván minden szocialista beállítottságú drámaíró megemlítené, a legnagyobb hatást Rolf Hochhuth és Peter Weiss tette rám.

- Es Osborne-ék., a „dühös fiatalok" ?

- Rajtuk nőttem fel, hiszen tizenéves koromban nálunk ők számítottak „az" íróknak. Nem hatottak rám, legfeljebb Arnold Wesker néhány munkája. Egyébként Wesker és Osborne drámái is, mint ahogy általában az angol politikai drámák a hetvenes évekig, meglehetősen naturalisták és belterjesek voltak, túlságosan a szigetországra koncentráltak - szemben a kontinens drámaíróinak szélesebb skálán mozgó, egyetemesebb jellegű s épp ezért engem akkor jobban felvillanyozó drámáival.

- Darabjai az angol valóság és az angol munkásosztály életkörülményeinek alapos ismeretéről tanúskodnak.

– Azt az elvet vallom - és követem -, hogyha az írónak nincs elegendő ismerete a tárgyáról, ha hiányzik a valóság-anyaga, akkor azt szerezze meg, kutassa fel. A londoni dokkmunkásokról szóló darabom, a *ZVreckers* elkészítése előtt például hosszabb időt töltöttem el a helyszínen, hogy megismerjem az ott dolgozók gondjait, problémáit, mindennapi életüket. Drámaíróként nagy hasznát vettem és veszem újságírói múltamnak. Emellett sohase éltem Londonban - itt nagyon könnyű közép-osztálybeli módjára begubózni -, hanem vidéki városokban, ahol az ember óhatatlanul kapcsolatba kerül, ráadásul saját közegükben, egyszerű emberekkel.

- Jelenleg min dolgozik?

- Aggaszt, hogy napjainkban a bal-oldal nyugaton a változások, a krízis szakaszában van, s ami ezzel szorosan összefügg, a jobboldal nagymértékben megerősödött, előretört. Elég itt például Margaret Thatcher s Ronald Rca,-gan választási győzelmére s az e mögött meghúzódó okokra utalnom. Ebben a helyzetben nagyon hasznos, hogy a baloldaliak nyíltan és demokratikusan vitatkoznak mozgalmuk helyzetéről, a tennivalókról. Legújabb darabomban ezt a témát, a szocializmus alternatíváját igyekszem körüljárni ... Az elmúlt tíztizenöt esztendőben igen nagy érdeklődéssel figyeltem a különböző szocialista mozgalmak útkeresési kísérleteit. Amitől korábban idegenkedtem, annak most jött cl az ideje: a magam számára is megfogalmazni a kínálkozó felismeréseket, átgondolni, újraértékelni az ez idő alatt szerzett tapasztalatokat. Hiszen - s ezt darabjaim is jól tükrözik - az angol s általában a nyugati társadalom válságtünetei, különböző előjelű folyamatai, a faji problematikától, gazdasági, politikai kérdésekig egyaránt izgattak.

Nem tart attól, hogy az establishment, akarata ellenére „megvásárolja", a konzumkultúra felszippan ja ?

– Ez nagyon is létező veszély. Mindemellett nem hiszem, hogy ez velem megtörténne. Öncenzúra nélkül, mindig azt írtam, amit írni akartam, s azok-nak, akiknek írni akartam. Az ország különböző, színház nélküli helyein, egyszerű embereknek játszó kis utazó társulatoknál *(small scale touring theatre)* kezdtem, itt sajátítottam el a drámaírás mesterségét, s még ma is vissza-visszatérek ide; e társulatoknak az utóbbi három esztendőben három darabot is írtam. Számomra nyilvánvaló, hogy a nagyszínházaknak meghatározott közönsége van, amely egy bizonyos fajta tartalmat és formát igényel. Mégsem értek egyet azokkal, akik meglehetősen naiv és puritán elképzeléseket vallanak a művészi prostituálódásról; szerintük a drámaíró csak a kis utazó társulatoknak dolgozhat, mert csak így maradhat tiszta és független. Úgy hiszem, ha az embernek lehetősége van a közönséggel - bármilyen közönséggel - való kapcsolatteremtésre, akkor meg kell ragadnia az alkalmat. Próbálkoznia kell, egészen addig, amíg abban meg nem akadályozzák.

– Népszerűek, kedveltek-e egyáltalán az angol politikai drámák a hazájukban?

- Kétségtelenül, jelentős velük szem-ben az ellenállás. A kritikusok nem szeretik. Kétértelműen, vegyes érzelmekkel közelednek hozzá; többnyire fanyalognak, elutasítják, s csak ritkábban áll-nak mellé. Komoly eredmény viszont, hogy a 6o-as évek végén indult írótár-

saimmal együtt sikerült egy kicsiny, de a politikai tematikájú, a mai angol valósággal foglalkozó alkotásainkat igénylő és értő publikumot felnevelnünk. Egyetemet végzett vagy végző, gyakorta munkásszármazású emberekről van szó - tanárokról, közösségi jogászokról, szociális munkásokról vagy hasonló pályán dolgozókról -, akik korábban elutasították a színházat, mert elit tevékenységnek vagy ellenkezőleg, túl olcsónak találták. Ezzel szemben a munkásság megnyeréséért folytatott erőfeszítéseink meglehetősen csekély eredménnyel jártak. Végül is a színházat minden társadalomban elsősorban a középosztály látogatja. A közönség társadalmi összetételét pedig kiszélesíteni, munkásnézőket toborozni nagyon nehéz és nagyon hosszú munkát igényel. Ezt a folyamatot nemcsak és elsősorban a színház, ha-nem az oktatási rendszer, alapjában véve a társadalmi struktúra határozza meg...

- *Csak közbevetőleg: milyen az üzleti, a kommerciális színház, illetőleg a politikai szerzők és a fringe közötti kapcsolat?*

- A kommerciális színház nagymértékben az maradt, ami volt: a populáris műfajok és darabok, a musical comedyk gyűjtőhelye. Akadnak persze egészen ritka kivételek, Dario Fót például a West Enden is játsszák. A kulcsfontosságú, döntő események azonban nem itt, hanem néhány, államilag igen jelen-tős mértékben szubvencionált házban mentek, mennek végbe.

- *Mit tart a kortárs angol dráma főbb jellemzőinek?*

- Négy dolgot érzek fontosnak. Először is - s itt most a generációmbeliekre gondolok - a társadalmi kérdések iránti szenvedélyes érdeklődést a pszichologizálás divatja helyett. A második sajátosság: szembenállás szinte mindennel, a protestálás. A harmadik tény színházunk felszabadító hatásából következik. Sokan akkor indultunk a pályán, amikor a szexualitásról a korábbinál jóval nyíltabban lehetett beszélni, vitatkozni a színpadon; mára a sokkolás s alkalomadtán a megbotránkoztatás is bevett, elfogadott írói módszerré vált. S utoljára az erősödő történelmi tudatot említeném, annak tudatát, hogy a jelenkori történelemről s nem a jelenkori társadalomról írunk, a kettő ugyanis nem egészen azonos. Darabjainkban megpróbáljuk napjaink Angliáját történelmi összefüggésekbe helyezve láttatni.

K. T.

Hozzászólók és közbeszólók Arezzóban

Arezzóban negyedik éve rendeznek egyfelvonásos-fesztivált olasz és külföldi társulatok részvételével. Tavaly novemberben elméleti konferenciával egészítették ki az összejövetelt, amelyen a színházi publikációk kérdéseit tárgyalták a meghívottak. A másfél napos kongresszus részben a nyomtatott szó általános devalválódása, a „Gutenberg-galaxis" hanyatlása fölötti általános aggodalomnak adott hangot - mint például Hubay Miklós magas színvonalú előadása -, vagy a kiadványokkal kapcsolatos gyakorlati elégtelenségeknek és problémáknak szentelt figyelmet. Az olasz előadók mellett, akik főként a tudományos munkát gátló publikációs hiányokat panaszolták föl, az angol hozzászólók - részben az e téren is igen tevékeny angol ITI központ kép-viselői - bizonyos eredményekről is számot adhattak, illetve javaslatokat tettek mind a nemzetközi együttműködés fokozására, mind a rendelkezésre álló eszközök és pénzügyi források bátrabb, skrupulusok nélküli fölhasználására. (Az előbbi programpontban, a nemzetközi együttműködésben a magyar ITI központ is tevékenyen részt vett, miután föladatául jelölték ki a kis népek javasolt drámáinak fordítását, sokszorosítását és „forgalmazását".) A kongresszus lengyel és magyar résztvevői az általuk képviselt színházi orgánumok tevékenységével ismertették meg a jelen-levőket.

Maga a négynapos színházi fesztivál szabályos „rítus" szerint zajlik évenként, amelynek központi része egy „kötelező darab" eljátszása. Ez a tavalyelőtti, 1979-es fesztiválon Hubay Miklós Néró-sorozatának egyik epizódja volt. A fesztivált verseny formájában bonyolítják le; az 1979-es versenyt a magyar részt-vevők nyerték. Nevezetesen a Vígszín-ház művészei, akik a Dunaújvárosi Bemutatószínpad színeiben indultak, és elsőségüknek köszönhetően automatikusan meghívást kaptak 198o-ra.

Az 198o-as fesztivál feltételei némileg módosultak a korábbiakhoz képest. A „kötelező darab" kategóriában nem a művet, hanem a témát, pontosabban *a motívumot* jelölte meg az olasz szakemberekből álló zsüri. Az „ephezuszi özvegyet", Petroniusnak *a Satyriconban* szereplő betéttörténetét választották. A versenyzők a sztori modern feldolgozásai közül kereshették meg a nekik tetszőt. A zsüri a következő „illetékes" szerzőket sorolta föl: Jean Cocteau, Christopher Fry, Hubay Miklós,

Hegedüs. (Az utóbbi kettő közül az első, gondolom Dezső, az utóbbi nyilván Géza.)

A „kötelező kategórián" kívül két másikban versengtek még: az elsőben a mozgásszínháznak is nevezett mímesek, a másodikban azok a színházi csoportok, amelyek a „minden idők színháza" címmel jelölt besorolásban szabadon választott egyfelvonásost mutattak be.

Mindhárom kategóriában négy-négy együttes indult. A fesztivál négy esté-jén minden kategóriából egyet-egyet láthatott a város puritán barokkban épült színházát, a Teatro Petrarcát megtöltő (főként fiatal) közönség.

A kötelező kategória másik három résztvevője nem volt azonos súlycsoportban a magyar együttessel; e puszta ténymegállapítás semmit sem von le a Valló Péter rendezte előadás abszolút értékéből. A két olasz - egy római és egy mantovai - illetve a párizsi társulat tisztes amatőr színvonalat képviselt, az „amatőr" megjelölést ezúttal a „profival" szembeállított értékkategóriaként használva. A jelenlegi magyar amatőr társulatok mezőnyében valahol a középtájon foglalnának helyet. Mindhárman a Cocteau-változatot játszották, a rómaiak bájos, commedia dell'artéra emlékeztető dilettantizmussal, a párizsiak némi Cocteau-ra utaló atelier jelleggel, a mantovaiak (itt hiteles szem-tanúkra hivatkozom) meglehetősen jel-legtelenül.

Hozzájuk képest a Vígszínház művészeinek abszolút profizmusa már önmagában tetemes előnyt jelentett. Abban is eltértek riválisaiktól, hogy a Christopher Fry-változatot játszották (eredeti címe: *Nem ritka a főnix),* és ezt még megspékelték egy irodalmi ínyencségnek számító Hubay-applikációval. Ez utóbbi a Néró-sorozatból való, és úgy kapcsolódik a témához, hogy a császár által öngyilkosságba kényszerített Petronius halálát ábrázolja -- egy Hubayra mélyen

jellemző játékos fikcióval. A mindössze néhány oldalas darab - inkább jelenet - szerint az ephezuszi özvegyről szóló Petronius-darabban maga Néró is ját-szik, és az özvegy férjének hulláját alakító szerzővel folytatott vitája közben zajlik a premier, amelynek végén „igazi" hulla, a halott Petronius fekszik a szín-padon. Lehet, hogy már a játék elején fölvágott s csupán ideiglenesen elkötött erekkel érkezett a rá váró művészi meg-próbáltatás (értsd: a színészként elviselendő császár föllépésének) színhelyére; már akkor tudta, hogy sértődöttségét az élettől való megválás eme teátrális realizmusával fogja kifejezni. Ami a tragikomédia színezetétől sem mentes.

Valló Péter a Hubay-jelenet ötletét némiképp átalakítva, a szerző-Petroniust befektette a Fry-darab hullájának szarkofágjába, és időnként megengedte neki, hogy mint a művének hiteles elő-adásáért aggódó mindenkori drámaíró - a szó szoros értelmében - megelevenedő jelképe, Hubay szövegével „kiszóljon" a szereplőkhöz. Ilyenkor leáll a Fry-darab, és beáll az örök konfliktus szerző és színház között.

Az ötlet hatásosan működik. Bács Ferenc riadtan tiltakozó Petroniusa az átlátszó plexifalú szarkofágban - a „fullasztó" befejezéssel - a tragigroteszk hatását kelti, s egyben a „la commedia é fivita" gesztusával vet véget a Tahi Tóth László harsány narrátor-kikiáltójával vásárian kezdődő színjátéknak. A két nő - a testiséget jól érzékeltető Szegedi Erika és az éterikus lebegésből a maga biológiai küldetésére ébredő özvegyet igen szépen alakító Tóth Éva - harmonikus kvartetté egészíti ki a sikeres kamarajátékot.

Nyilvánvaló volt: a riválisoknak itt nem terem fű.

Ami a másik két kategóriát illeti : a mímesek közül kiemelkedett a jelenleg mainzi illetőségű egykori prágai Fekete Színház, amelynek lényegében változatlan produkcióját annak idején Budapesten is láttuk. Megemlítendő még a holland Carrousel, amelyhez hasonló tizenkettőből egy tucat volt az amszterdami bolondfesztiválon. A „minden idők színházának" négy együttesét nem ildomos értékelni; csak a franciák játszottak viszonylag ismert darabot, a jugoszlávok, a románok és a görögök a darab, illetve a nyelv ismerete nélkül kevés kommunikációs lehetőséget nyújtottak.

CSÍK ISTVÁN

Elmélet és gyakorlat

Beszélgetés Szinte Gáborral

1949-től, jó másfél évtizedig, a magyar színházak díszlet- és jelmeztervező-utánpótlását az Iparművészeti Főiskola biztosította. Azok a művészek, akik jelenleg színházainknál - vagy a televíziónál, a filmnél - mint tervezők dolgoznak, túlnyomó többségükben itt sajátították el az e művészethez - és mesterséghez! -- szükséges ismereteket. A színházi tervezők képzése azonban a hatvanas évek közepén megszűnt. Csak tíz-egynéhány éves, „csipkerózsikaálom" után támadt föl újra a Szcenikai Tanszék - immár a Képzőművészeti Főiskola kebelében. Az 1978-ban megalakított tanszék vezetője Szinte Gábor festőművész és díszlettervező; vele beszélgettünk a tervezőképzés újjászületéséről, eddigi tapasztalatairól.

- Az elmúlt tíz-egynéhány évben a tervezői utánpótlás részben a külföldi egyetemeken és főiskolákon diplomát szerzett fiatalokból verbuválódott, részben pedig azokból, akiket a képző- vagy iparművészet más területéről csábított el a színház varázsa. Bár mindkét forrás tehetséges művészekkel gazdagította a tervezőtársadalmat, viszonylag rövid idő alatt bebizonyosodott, hogy szín-házi életünk és filmgyártásunk nem nélkülözheti a rendszeres tervezőképzés hazai bázisát. A tanmenetet, a képzés struktúráját ezeknek az igényeknek az ismeretében alakítottuk ki; a hazai hagyományok mellett igyekeztünk figyelembe venni a külföldi főiskolák tapasztalatait, gyakorlatát is. Sőt! Igyekeztünk a különböző oktatási formák tévedéseiből, hiányosságaiból tanulni. A tanszék munkáját meghatározó elképzelések kialakítását, a tanmenet tervezetének megformálását megelőző időszakban arra törekedtem, hogy az írásos dokumentumok tanulmányozásán túl, minél több ország tervezőképzési gyakorlatával ismerkedhessek meg személyesen. A tapasztalatok elgondolkoztattak; csaknem mindenütt azt láttam, hogy az oktatás meglehetősen steril körülmények között, az élő színháztól, a televíziós és filmgyári műhelyektől szinte függetlenül folyik. De éppen ez a tapasztalat erősítette meg bennem a meggyőződést, hogy ha hatékony képzési rendszert akarunk kialakítani, azt csak a színházi gyakorlattal szerves kapcsolatban valósíthatjuk meg. A hallgatóknak az első pillanattól kezdve érezni kell, hogy munkájuk egy közös cél érdekében dolgozó művészi közösség tevékenységének lesz integráns része. Ezért a mi oktatási struktúránk, az alapos elméleti képzés mellett, a gyakorlatra helyezi a legnagyobb hangsúlyt.

– Hogyan érvényesült ez az elv az eddig eltelt időszakban ? Hogyan alakultak ki az elmélet és a gyakorlat aránya/ az oktatásra fordítható időn belül?

– Egymással párhuzamosan két különböző típusú tantervet is kidolgoztunk. Hosszú távon, a főiskola általános gyakorlatának megfelelően - középiskolát végzett, tehetséges fiatalok ötéves képzésével kívánjuk a magyar művészeti élet tervezői utánpótlását biztosítani: ebből az öt évből kettő alapvetően a rajzi képzést szolgálná. Az elméleti tantárgyak mellett - amelyekre ugyancsak nagy figyelmet fordítunk, ezek az alapos és sokoldalú rajz-stúdiumok teremtenék meg a szűkebb értelemben vett szakmai tanulmányok biztos alapjait. A másik tanterv azért született meg, mert a tíz-egynéhány éves szünet teremtette szorító igény kielégítésére, a Minisztérium kérésére egy olyan osztályt is indítottunk, amely három év alatt, postgraduális képzéssel nevel színházi tervezőket. Itt, az egyetemi, illetve főiskolai diplomával jelentkező hallgatóknál a rajzi tudást eleve adottnak tételezzük fel; az elméleti tárgyaknak azt a részét pedig, amellyel előző tanulmányaik során nem találkoztak, a szakmai-gyakorlati tárgyak mellett, a három évbe sűrítve kell elsajátítaniok. Ez, tudjuk, igencsak feszített munkát követel a növendékektől, de bírják - sőt! Szívvel-lélekkel vállalják a megterhelést. Ennek köszönhető, hogy már az első három félév után lényegesen csökkentek, többé-kevésbé el is mosódtak a különböző indíttatásból származó különbségek.

- A Szcenikai Tanszék nem díszlettervezőket és jelmeztervezőket, hanem díszlet- és jelmeztervezőket képez. L azt jelentené, hogy a ta^{n}szék és személy szerint Ön is egyet-ért azzal az utóbbi években sokszor hangoztatott igénnyel, hogy egy-egy produkcióhoz az egységes hatás érdekében ugyanannak a művérnek kell terveznie a látványt meghatározó elemeket, tehát a díszleteket is, a ruhákat is ?

– Fordítsuk meg a dolgot! Mondjuk *úgy:* bizonyos vagyok abban, hogy ha valaki egy színházi produkcióhoz terve-

ket készít - akármiféle terveket! - annak a díszlet- és a jelmeztervezéshez egyaránt értenie kell! Vagy értenie kellene .. . Egyébként valóban nehéz megteremteni az egységes hatást. Ebből a meggyőződésből kiindulva igyekszem a hallgatókat vállalt hivatásukra felkészíteni; a gyakorlatban kialakult, nyilván szükségszerű munkamegosztásnál is könnyebben születik meg az alkotó együttműködés a díszlet és a jelmez tervezője között, ha azonos szemlélettel, egymás feladatát értő és megértő módon látnak munkához.

- *Az eddig elmondottakban többször is hangsúlyozta a hétköznapok gyakorlatával való szoros kapcsolatot. Hogyan lehet ezt a tantervbe beépíteni?*

- Mindenekelőtt úgy, hogy hallga-tóink a díszlet, illetve jelmez tervezésé-nek fortélyai mellett, illetve azt megelőzően megtanulják a díszlet és jelmez készítésének fogásait is! Megismerkednek a különböző anyagokkal, alkalmazási lehetőségeikkel és a színpadtechnikától a szabás-varrásig mindazzal, ami a tervek realizálásához nélkülözhetetlen. Az ismeretek, a tantárgyak egymásra épülő rendszerét úgy építettük föl, mint egy összekapcsolódó fogaskerekekből álló szerkezetet: először az egyik kerék kezd forogni, majd hozzákapcsolódik a másik, de úgy, hogy az első is forgásban marad; azután csatlakozik hozzájuk a harmadik, negyedik és így tovább... A kerekek párhuzamosan, de nem egymástól függetlenül forognak; a tárgyak egymásra épülnek, ugyanakkor kölcsönhatásban is vannak egymással. A hallgatók nem csak megismerkednek egy-egy mesterségbeli fogással: saját maguk is megcsinálják mindazt, amit a műhelyekben csinálni kell. A textíliák preparálásától kezdve, a díszletépítésnél nélkülözhetetlen műszaki-statikai számításokig mindazt megtanulják, ami elképzeléseik megvalósíthatóságának felméréséhez szükséges.

– *Ezzel azt akarják elérni, hogy a tervezők eleve csak olyan terveket készítsenek, amelyek valóban realizálhatók, és ezt - már-mint elképzeléseik megvalósíthatóságát - be is tudják bizonyítani a műhelyeknek ?*

– Ez is szempont, de célunk valamivel több ennél! Arra törekszünk, hogy hallgatóink, tanulmányaik befejezése után ne csak együtt dolgozni tudjanak a műhelyekkel, hanem, szükség esetén egy-egy műhely megszervezésére is képesek legyenek. Tovább tudják adni a régi, sokat tapasztalt mesterektől ellesett-megtanult fogásokat, és meg is tudják tanítani ezekre a szakmájukat szerető, tehetséges, de a színházi munkában még járatlan fiatal asztalosokat, szabókat, lakatosokat! Köztudott, hogy a színházainknál, de a filmgyár műhelyeiben is égető gond a szakemberek hiánya. Ha a régi, „aranykezű mesterek" - sajnos, már ma is kevesen vannak - végleg nyugalomba vonulnak, szinte megoldhatatlan problémákkal kell majd szembenézni. A legszerényebb elképzelések megvalósítása, az alapvető követelmények kielégítése gyakran már ma is áthidalhatatlan nehézségekbe ütközik, és nincs utánpótlás! Nincs, aki egy fejdíszt elkészítsen, vagy a művirágokat megcsinálja! A filmnél, ahol a közeli képek megkövetelik a korhű, naturális kidolgozást, még súlyosabb a helyzet: már-már egész szakmák haltak ki: nincs, aki egy sujtást, egy paszományt el tudna készíteni! Ha hallgatóink - akik valósággal élvezik az efféle gyakorlatokat, az anyagok kikészítésének vagy például a műpáncél készítésének technikai trükkjeit - ezeket a fogásokat meg tudják tanítani, mondjuk, a vidéki színházak mű-helyeiben dolgozó szakmunkásoknak, saját maguk teremtik meg működésük alap-vető feltételeit, és nagymértékben tágítják önnön lehetőségeiket! Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy ez az egyedüli üdvözítő megoldás, vagy egyáltalán megoldás az égető szakember-hiány felszámolására - de mégis olyan lehetőség, amelyet nem szabad kihasználatlanul hagynunk. Már csak azért sem, mert a gyakorlati ismeretek, manuális tapasztalatok - véleményem szerint - egyébként is nélkülözhetetlenek egy tervező számára. Nem csak a kézügyességet, az alkotó képzeletet is fejlesztik, gazdagítják !

– *A műhelyekkel való eleven kapcsolat, a díszlet- és jelmezkészítés kézmíves technikájának ismerete mellett a gyakorlati színházi munkának van egy másik oldala i s . . .*

– Valóban, méghozzá talán a legfontosabb: a rendezővel, az alkotótársakkal kialakított kapcsolat. Tisztában vagyunk ezzel, ezért növendékeink, akik egyébként rendezést, rendezői mesterséget is tanulnak, az alapvető ismeretek elsajátítása után már a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatóival dolgoznak együtt. Azon túl, hogy bizonyos tantárgyakat közösen hallgatnak, a vizsgaelőadásokhoz - a vizsgázó rendezőkkel szoros, „színházszerű" kapcsolatban - ők tervezik meg a díszleteket és jelmezeket. Munkájuk gyakorlati eredményét is viszontláthatják majd az Ódry Színpadon, és ami a legfontosabb: figyelemmel kísérhetik a megvalósulás folyamatát. Így válik lehetővé, hogy a közösségi munka gyakorlati-technikai feltételei mellett az emberi feltételekkel, emberi tényezők-kel is megismerkedhessenek: megtanul-nak vitatkozni, érvelni, álláspontjukat elfogadtatni, gondolataikat megvédeni az alkotótársak közegében, és - meg-tanulnak alkalmazkodni is .. .

- *A Képzőművészeti Főiskola oktatási rendszerétől meglehetősen idegen ez a nagyfokú kapcsolat a gyakorlati élettel; az is elég szokatlan lehet, hogy a hallgatók, az órák, előadások és gyakorlatok jelentős részét a főiskola falain kívül abszolválják. Nem okozott-e, nem okoz-e ez a sajátos helyzet problémát az intézményen belül?*

– Hát, ami azt illeti, valóban rendhagyó tanszék vagyunk. Az, hogy ennek mégsem lettek problematikus következményei, az elsősorban a hallgatók szorgalmának, fegyelmének köszönhető. El tudták fogadtatni magukat - és a tanszék gyakorlatát is - a kollégákkal, tanárokkal és tanulótársakkal egyaránt. Pedig nem volt könnyű dolguk. Nem könnyű az egyetemet vagy főiskolát végzett hallgatóknak - esetleg családdal, gyerekkel! - visszailleszkedni a csaknem középiskolai rendszerességet követelő tanulásba! Mert az elméleti tárgyaknál is magas-ra emeltük a mércét; itt nincs semmiféle, a művészeti főiskolákról feltételezett „lezserség . . ." Tanulni kell, és - tudni!

– *Ha már szó esett az elméletről . . . Milyen elméleti tárgyakkal foglalkoznak a szcenikai tanszék hallgatói?*

– Az általános tantárgyakon kívül, a művészettörténet mellett egy környezetkultúra címet viselő stúdium is szerepel a tantervben; e tárgy tanára Dr. Csilléry Klára. A környezetünkben fellelhető tárgyak, bútorok, eszközök stílustörténetén túl itt azt is meg kell tanulniuk a hallgatóknak, hogy egy-egy történeti korban hogyan funkcionált ez a tudatosan felépített környezet, milyen kapcsolatba kerültek, kerülhettek egymással a tárgyak, és milyen céllal alakult ki, született meg az egy-egy korra jellemző enteriőr. Ezt a tantárgyat rendkívül fontosnak tartom, és ebben, az eddigi tapasztalatok szerint, a hallgatók is egyet-értenek velem. A jelmeztervezésen kívül, amelynek tanára Makai Péter, a tanár-segéde Jánoskúti Márta, jelmeztörténeti előadásokat is hallgatnak Vágvölgyi Ilonától, s külön tantárgy - Márk Tivadar tanítja - a magyar jelmeztörténet. De,

amint már említettem, tanulnak rendezést, dramaturgiát, dráma-, illetve irodalomtörténetet is.

- Az a két év, ami az indulás óta eltelt, milyen tapasztalatokat hozott ? Módosította-e valamilyen formában a tantervet, a tanmenetet meghatározó elképzeléseket a napi gyakorlat?

- Részben igen, de erre eleve számítottunk. Tisztában voltunk azzal, és ez valamennyi tanártársamra vonatkozik, hogy a leggondosabban felépített, legalaposabban végiggondolt oktatási rendszer sem lehet olyan tökéletes, hogy ne lehetne rajta javítani, és egyetlen percig sem akartuk elképzeléseinket dogmává merevíteni, szembeszállva az élet felvetette kérdésekkel, követelményekkel! Egy most születő - vagy újjászülető - képzési forma esetében vétkes könnyel-műség, sőt, helyrehozhatatlan hiba lenne az efféle merevség. Az oktatás rendszere végül is a gyakorlatban alakul ki; a tapasztalatok határozzák meg, hogyan és mint kell a tantervet formálnunk ahhoz, hogy valóban jól, valóban együtt forogjanak azok a bizonyos fogaskerekek. Ugyanakkor nyugodtan állíthatom, hogy ez a két év, ami a lényeget illeti, messze-menően igazolta célkitűzéseinket. Azt az elképzelést például, hogy az első két évben elsősorban a rajzi stúdiumokra kell helyezni a hangsúlyt, a valóban megbízható, erős alapozásra, igazolták a tapasztalatok; de ezzel egyidejűleg, az eredeti elképzelésektől eltérőleg, már az első félévtől kezdve felvettünk a tantervbe bizonyos téralakítási, térszervezési gyakorlatokat. Ennek a tárgynak - Székely László tanítja - a jövőben még nagyobb óraszámot kívánunk biztosítani, mert kiderült, hogy nemcsak szakmailag hasznos, de jól kiegészíti a rajzstúdiumokat is. De mondhatnánk példát arra is, hogy mennyire igyekszünk a gyakorlati élet követelményeivel lépést tartani: hallgatóink külön tantárgyként tanulják a színházi munkavédelmi előírásokat, hogy a későbbiek során, a megvalósuló terveknél ki tudják küszöbölni a balesetveszélyes megoldásokat.

„Leheletnyi mélabú és finom humor"

Az Állami Bábszínház vendégjátéka Svájcban

Bábok-maszkok-emberek című felnőttműsorával az Állami Bábszínház októberben Svájcban és Lichtensteinben vendégszerepelt. Á vendégjáték Zürich város meghívására jött létre, az ottani Theater II-ben, a Volkshaus épületében tartotta az együttes a legtöbb előadást. Már maga a meghívás is rangot jelent a nemzetközi bábművészet világában; hiszen mint például *a Zürich Leu* beharangozó cikke hírül adja: „Zürich lassan-ként valóságos bábjátékosközponttá alakul: láttuk Obrazcovot és a Moszkvai Központi Bábszínházat, Tahont és bábjait Párizsból, a csehszlovák DRAK szín-házat, a Düsseldorfi Bábszínházat, a Stockholmi Marionettszínházat, kilátásban van a Salzburgi Marionettek vendég-játéka, a hazai korifeusok közül Peter W. Loosli, Martin Spühler, Hanspeter Bleisch, Charley Schluchter, valamint a zürichi Fekete Színház is táncoltatta már nálunk bábjait, és most sikerült a magyarokat is megnyernünk !"

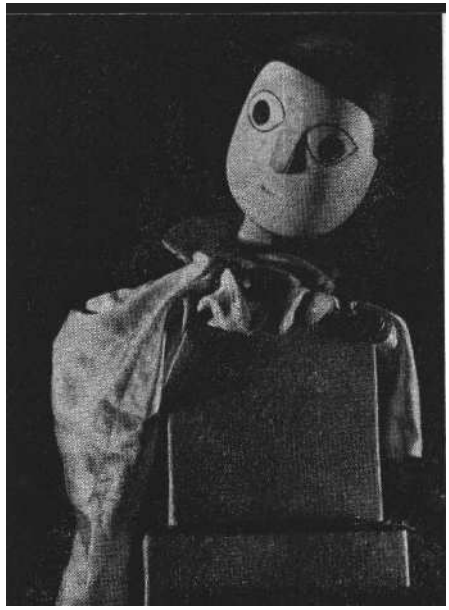
Á Zürichsee Zeitung előzetese is megerősíti, hogy hozzáértő közönség várta a budapesti együttes vendégjátékát:... „A zürichiekre oly jellemző bábjáték-rajongás most újabb tápot kap a nagy nemzetközi hírnévnek örvendő budapesti Bábszínház vendégszereplésével. Á magyar bábművészek műsora - amellyel már annyifelé szerepeltek a nagyvilágban, csak éppen Svájcban nem - a bábjáték kedvelőin túl szól a komoly zene, a klasszikus balett rajongóihoz is. (Hogy szín-házszeretetüket eleve feltételezzük, az magától értetődik. . .)"

Újszerű, hogy a svájci lapok nemcsak a látott produkciót elemzik, méltatják, hanem szinte valamennyien szenvedélyesen érdeklődnek a Bábszínház szervezeti felépítése, teljes itthoni tevékenysége, a magyar színházművészetben, a magyar kultúrában elfoglalt helye iránt. Nincs kritika, amely elöljáróban nem említené meg, hogy a most felnőttműsorral bemutatkozó együttes odahaza elsősorban gyermekközönségnek nyújt művészi élményt. Á színház országjáró tevékenysége, tájelőadásainak, egyáltalán, évi előadásainak és nézőinek száma is elismerő megállapítások közepette bukkan fel a svájci újságírók cikkeiben. Á színház korszerű épületéről szinte a nyílt irigység hangján emlékezik meg az a laptudósító, aki a vendégjáték előtt Budapesten kereste meg az együttest. Á színház állami támogatása, a szubvencionálás a racionális svájciak sajtójában ugyancsak fontos helyet kapott a mi bábszínházi (és színházi) viszonyaink bemutatásában. Érdekes módon differenciál a - részben már általuk megismert - többi szocialista ország és hazánk bábhagyományai között például *a Zürichsee Zeitung,* amikor igen pontosan elemzi, hogy nálunk „viszonylag csekélyebb a bábos hagyomány, mint a többi kelet-európai országban, Magyarországon ez a művészeti ág csak a két világháború között indult el a kibontakozás útján, és mégis, mára a Szilágyi Dezső vezette együttes már hallatlan népszerűségnek örvend". Á *Neue Zürcher Nachrichten* nemcsak a színház előadásszámairól állapítja meg, hogy „...az ehhez hasonló számok és adatok kétség-kívül alkalmasak arra, hogy a mi svájci bábosainkat sárga irigységgel töltsék el ... ", hanem részletesen elemzi a Bábszínészképző Stúdió nevelőmunkáját is. „Á nemzetközileg elismert magas művészi nívó - írja Sonja Áugustin a budapesti Bábszínházról - bizonyára főleg a fiatal bábjátékosok sokoldalú, igényes és következetes kiképzésére vezethető vissza, míg nálunk szinte teljesen hiányoznak a megfelelő bábos oktatási, tanulási lehetőségek. Örvendetes lenne, ha e témakörben nálunk is elkezdenének végre komolyan gondolkodni! ..."

Á Tagesanzeiger egyenesen leszögezi: „Á keleti országokban nem az a mostoha szerep jut a bábszínháznak, amit mifelénk szánnak neki. Ott a bábjáték szorosan be van a színházi tradícióba ágyazva. mi nálunk lehetetlen, az ott mindennapi, természetes. Példa erre az a tény is, hogy ott gyakran saját színházépületben játsszák a bábjátékot. Á budapesti Állami Bábszínház sem holmi bódéval rendelkezik, hanem egy már csaknem kinőtt toronyházzal..."

Á világszerte ismert *Neue Zürcher Zeitung* recenzense továbbmegy: nemcsak a színházi viszonyokat, hanem a produkciók színvonalát és a közönség szemléletét is szembeállítja, *Bábjáték szokatlan dimenziókban* című cikkében. „Nálunk a bábszínházat kis kukucskaszínpadon, a kamarajáték egy fajtája gyanánt adják elő - írja -, most pedig a magyar Állami Bábszínház vendégjátéka bebizonyította,

Jelenet a Petruskából az Állami Bábszínház zürichi vendégszereplésén



A Beckett Jelenet szöveg nélkül
I. „főszereplője" (Keleti Éva felvétele)

hogy bábszínház is képes normál méretű színpadot betölteni, sőt élettel megtölteni. Új dimenziók ezek számunkra, a bábszínház új világait mutatják fel előttünk!

Játéktérré válik itt a színpad teljes szélességében, mélységében és magasságában, egybeolvad a föld a légtérrel, a színpadon a világ és álomvilág kel életre. Ez a nagyszerűség és ezek a nagy távlatok bizony magas követelmények elé állítják a mi nézőinket, akik, ugye, megszbkták, hogy a mindennapokat és a világot a maguk kukucskaszínpadi perspe tívájából szemléljék..."

„Az előadásmódot, a bábtechnikát és a mondanivalót tekintve négy teljesen különböző műsorszám ez" - írja *a Neue Zürcher* kritikusa. *(Á Bábok-maszkok-em*berekről van szó, ami Bartók Béla: *A fából faragott királyfi,* Beckett: *Jelenet szöveg nélkül,* Ligeti György: *Aventures* és Sztravinszkij: Petruskájának bábváltozatából tevődik össze.) „Mindegyik produkció akár más-más színházi együttes előadása lehetne; alig lehet közös nevezőt találni közöttük, mint természetesen azt a technikai tökélyt, amelyet csakis egy hivatásos bábszínház érhet el több évtizedes tapasztalata és a népben gyökeredző tradíciói alapján..."

„Már csak *A fából faragott királyfiért* is érdemes volt elmenni a Volkshausba" - lelkesedik Isabell Teuwsen, a *Tagesanzeiger* kritikusa. - „Itt a bábszínpad vala-mennyi lehetőségét kiaknázzák, soha nem bábuméretre kicsinyített táncjátékot látunk.

Mikor a függöny először szétnyílik, a színpad egészen távolinak hat. Á földgolyó fölé a ködből a nap és a hold emelkedik föl. Á természet - egyszerre védelem és fenyegetés - hol az áttörhetetlen erdő, hol mindent elnyelő víztömeg. Egyszerű, de lenyűgöző képekben mesélik el a királyfi harcát az elemekkel. Egybecseng itt pálcás báb, marionett és fekete színház, életre kel az élettelen, hogy megteremtse a csupa titok képi világát..."

Ugyanezt a darabot „sg" szignóval a *Neue Zürcher Nachrichten* kritikusa így méltatja: „A budapesti Bábszínház igazi ereje és sajátossága kétségkívül a balett-adaptációban rejlik. Bartók Béla táncjátékában varázslatos mesevilágot bontanak ki, amelyben virágok fakadnak, fák növekednek, s közöttük egy Chagall-angyalra emlékeztetően kecses tündér lebeg át meg át... Különösen mély benyomást keltenek ebben a darabban, túl a tulajdonképpeni táncjeleneteken, a díszletek mozgalmas játékával, a királyfi küzdelmével a fenyegetően hajladozó óriás fák ellen és a sötéten tátongó tengermélységek ábrázolásával. Sohasem sejtett szcenikai lehetőségek tárultak fel itt előttünk, amelyek »igazi« színházban ilyen fantasztikusan kiaknázva sohasem lehetségesek ... "

Beckett: *Jelenet szöveg nélkül I.* pantomimjének bábváltozatát a „Leheletnyi mélabú és finom humor" - avagy „Á kisformák nagy művészete" című lelkes méltatásában Michael Lang *a Der Zürcher Oberländer* kritikusa így fogadja:

... Á mai időkben az igazi szépséget meg kellene ragadni és kiélvezni. Például azt, amit a budapesti bábosok éppen most a zürichi Volkshausban mutatnak be.. . z együttes Samuel Beckett nyomán kiaknázza egy régi téma bábnyelvre való lefordításának lehetőségét: az olyan ember ábrázolását, aki bár magában szenved, magából merít újra és újra erőt, minden sorscsapás ellenére is. Ez a meg-győző koncepció az alapja ennek a produkciónak. Bele tudnánk szeretni ebbe a nagyszemű bábuemberbe, aki olyan csodálatosan viselkedik, akit oly gyengéden mozgatnak a játékosok, s aki egyesít magában bánatot és reménységet, szorongást és boldogságot és annyi mindent még..." Ligeti György *Aventures* című groteszkjének elemzését a legtömörebben az „sg" aláírású kritikus végezte el *a Neue Zürcher* Nachrichtenben:

..Tiszta fekete színházat láttunk az *Aventures-ben,* Ligeti György komponista zenei groteszkjében, amelyhez Szilágyi Dezső pompás, rendkívül drámai szerelmi háromszögtörténetet talált ki, amely egy gardrób körül játszódik, egy vörös hajú női paróka, egy szürke férfi-öltöny és egy széles karimájú női kalap között. Ezeket egyetlen eleven jószágként egy rágcsáló kisegér tölti meg lélekkel. Hogy az egyes ruhadarabok itt hogyan kelnek önálló életre, és mennyire feleslegessé válnak tulajdonképpen maguk az emberek, azt egyszerűen látni kell!..."

A Petruska fogadtatásából idézzük Isabell Teuwsent, *a Tagesanzeigerből*: „Sztravinszkij Petruskáját itt folklórelemekből és elforgatott síkokból alkották meg. Á nép végig jelenvaló résztvevője ennek a rendezésnek, akár életnagyságnál nagyobb síkbábok formájában követi Petruska szenvedéseit, akár mint a „bábsík" víg vásári sokadalma. Á piactéri nyüzsgés csupa szín, csupa élet. Van itt szemfény-vesztő, tűznyelő, kókler, késdobáló és bábjátékos. Minden önállósul, minden megelevenedik. Ami imént még szín-padi játék volt, az valósággá lesz. Petruska, a nép képzeletének szülötte, le-győzhetetlen. A szenvedély és bátorság emlékképe nem engedi félrelökni magát. Á forradalom előtti nép szelleme, Petruska-szellem hosszú orrot mutat alkotójának, amikor az vissza akarja kényszeríteni hatalmába. . ."

És idézzük végül Lichtenstein jól szerkesztett, képes havi színházi folyóiratát, a *TAK Blattot:* „...Ennek a bábszínház-nak olyan lehetőségei vannak, amelyek-ről a színház egyéb formái csak álmod-hatnak ! ... "

összeállította : Lázár Magda

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL
Directeur : IVÁN BOLDIZSÁR
Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Tarján:

Csongor et Juliette ou « l'absurde apprivoisé »

Il y a presque quinze années que fut créée *La Guerre rococo*, première pièce de Gábor Görgey et tout de suite on colla au théâtre de cet auteur l'étiquette de « l'absurde ». Faisant le bilan des pièces de Görgey, le critique pense que cette étiquette ne convient qu'à l'un des groupes de cette dramaturgie, tandis que l'autre pourrait être appelé celui des « comédies oniriques ». Toujours est-il que sa derniere pièce, *Boulevard*, que joue le théâtre de Kecskemét indique une nouvelle orientation de la part de l'auteur.

Anna Földes:

Vérité faite de toutes pièces

Il y a quinze ans que fut créée à Budapest cette pièce de Péter Müller sans écho particulier. Suivait une série imposante de représentations à grand succès en Italie et en Amérique de Sud, mais la présente reprise du Théâtre József Attila manqua de réveler les valeurs cachées de l'oeuvre. Situation contradictoire que notre collaboratrice attribue aux différentes interprétations: à Budapest on joue la pièce de nouveau comme une comédie légère, tandis qu'à l'étranger on y vit une parabole politique.

Tamás Koltai:

D'où vient la menace?

A Szolnok on joue *Birthday Party* de Harold Pinter, dans une réalisation remarquable de István Paál qui, tout en offrant une lecture proprement est-européen, sait quand-même rester fidèle au texte original.

István Nánay:

Et chaque homme et chaque femme y sont des acteurs . . .

La communauté théâtrale Studio K. présenta l'une après l'autre deux pièces fondamentalement différentes: *Le Balcon* de Genet et *Léonce et Léna* de Büchner. Pourtant, les deux mises en scène de Tamás Fodor constituent, avec celle de *Woyzeck*, applaudie déjà à plusieurs festivals internationaux, une trilogie renfermant les idées de l'ensemble sur les rôles sociaux ainsi que sur l'obligation et les conséquences du changement de ces rôles.

Péter György:

« La Mouette » à Veszprém

La mise en scène de János Dömölky à Veszprém prête à la pièce tchékhovienne des accents de Beckett pour parler, sous le masque de la culture et de l'art, de la vie elle-même.

Erzsébet Ézsiás:

Les paradoxes d'un spectacle

En analysant la question de la survie de Oscar Wilde, notre critique relève de la nouvelle représentation du *Mari idéal*, mise en scène à Veszprém par Árpád Jutocsa Hegyi, surtout le côté visuel, l'habile exploitation de l'espace scénique.

János Andor Vértes:

Ce que vous voudrez

Une autre représentation à Veszprém, celle de *La Nuit des rois* de Shakespeare, mise en scène par György Pethes, peut être qualifiée simplement de travail honnête et utile.

György Báron:

O'Neill et le pronostic

Récemment on put voir deux pièces de O'Neill en province. A Szolnok Miklós Szurdi signa une intéressante représentation de la trilogie *Le Deuil sied à Électre*, avec des coupures intelligentes, dans un lieu scénique plein d'atmosphère et avec quelques interprétations remarquables, tandis qu'à Szeged *Long voyage dans la nuit*, mis en scène par József Ruszt, ressemble plutôt à un fiasco.

Tibor Balogh:

« Tentative de vol » de Raditchkov

La pièce du Bulgare Yordan Raditchkov, offrant une fusion heureuse entre la mythologie populaire et le grotesque, est devenue, grâce à la mise en scène spirituelle de László Gali, le spectacle le plus réussi de la saison à Debrecen.

Péter Szántó:

Le paperassier transformé en dragon

Le Veston de velours du Bulgare Stanislav Stratiev appartient à ces comédies est-européennes dont on aimerait voir plus d'exemplaires: c'est une analyse franche et sincère de problèmes sociaux contemporains. Dommage que le courage de soulever ces problèmes ne se soit pas uni à une témérité similaire dans le choix des moyens théâtraux et la représentation péche par la même omission: au lieu d'une satire furieuse le Théâtre Thália nous offre une revue de cabaret.

Júlia Szekrényesy:

Une pièce bio-instructive

Au Théâtre du Château on peut voir le monodrame *Madame Marguerite* de Roberto Athayde. La mise en scène de László Vámos est empreint d'un modernisme de salon qui ne recule pas devant une actualisation forcée.

Katalin Róna:

City Sugar de Poliakoff

La pièce du jeune Anglais Stephen Poliakoff est une oeuvre tellement dure et souveraine qu'elle est capable de passer la rampe même malgré les conditions infavorables de la création à Debrecen où elle devint le solo d'un seul comédien, Péter Cseke.

Anna Pór:

Cérémonie et rite

Le moment de la vérité, nouvelle création du Ballet de Győr consacrée au souvenir de Federico García Lorca, signifie une étape nouvelle dans la carrière du chorégraphe Iván Markó: l'orientation dans le sens de la théâtralité. La critique espère toutefois que Markó n'abandonnera non plus son culte de la « danse pure ».

Mihály Cenner:

Il survit dans le théâtre qui se renouvelle . . .

Ödön Palasovszky, poète et metteur en scène, personnage important de l'avant-garde théâtrale de l'entre-deux-guerres, est mort à 81 ans. Dans son oraison funèbre l'historien de théâtre Mihály Cenner esquisse la valeur historique de l'activité du défunt.

András Pályi:

Journal sur acteurs

Le critique ajoute des notes marginales à trois interprétations exceptionnelles offertes respectivement par les acteurs Gábor Reviczky, Péter Blaskó et Béla Spindler.

P. Sz.:

Le grain de poussière sous la hache

L'article est consacré à László Huszár, le Fouquier-Tinville remarquable de *L'Accusateur public* de Fritz Hochwälder au Théâtre Radnóti.

Katalin Forray:

«En retour de chaussettes . . .»

László Gálffi, le jeune acteur particulièrement doué du Théâtre de Comédie, présente au Théâtre de Pest un one man show d'un intérêt exceptionnel: on peut entendre *Un coeur bat sous la soutane* ainsi que *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud.

György Székely:

Colloque international d'auteurs dramatiques à Budapest

C'est en décembre 1980 que le Centre Hongrois de l'ITI et le Comité Permanent des Auteurs Dramatiques organisa à Budapest son dernier colloque. Dans son compte-rendu György Székely publie, entre autres, le document *La Déclaration des Auteurs Dramatiques – Budapest 1980*.

András Gervai:

Détective, reporter et franc-tireur moral

Dans cet interview, David Edgar, auteur britannique et l'un des participants du colloque de Budapest, parle des contacts entre auteur et théâtres.

T. K.:

Interventions et interruptions à Arezzo

Sous ce titre on peut lire un compte rendu du Festival Théâtral d'Arezzo où le premier prix a été remporté par un ensemble hongrois, la Scène de Création de Dunaújváros qui y joua *A Phoenix Too Frequent* de Christopher Fry, encadré d'un texte dramatique de Miklós Hubay.

István Csík:

Théorie et pratique

Depuis 1949 les jeunes scénographes ont été formés à l'École Supérieure des Arts Appliqués et c'est seulement en 1978 que fut constituée la chaire de scénographie de l'École Supérieure des Beaux-Arts. Dans cet interview le peintre et scénographe Gábor Szinte, professeur de la chaire, parle des expériences des premières années ainsi que des tâches futures.

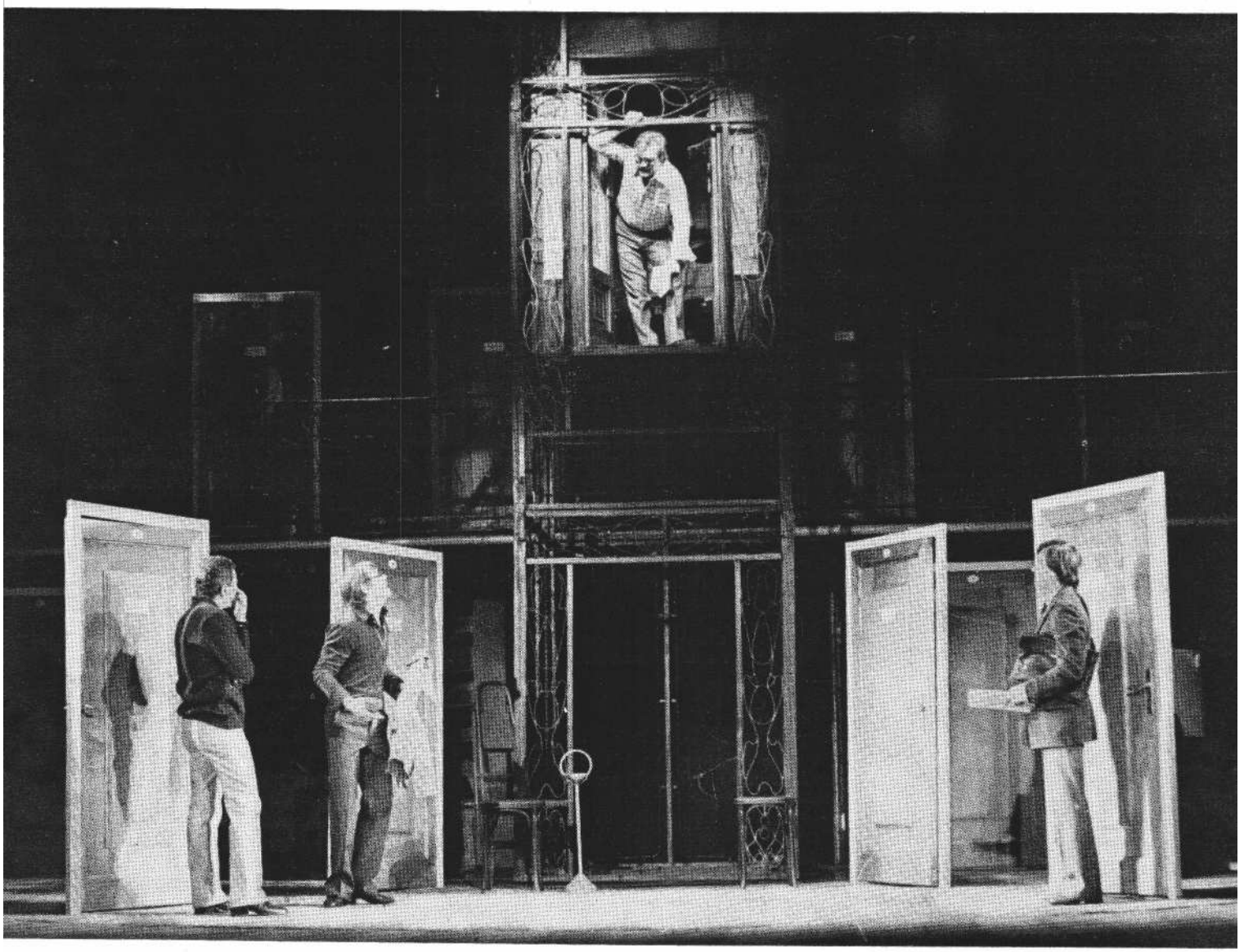
Magda Lázár:

«Un brin de mélancolie et de l'humour raffiné»

L'article réunit quelques échos de la presse suisse commentant la tournée de notre Théâtre de Marionnettes.

Jean-Claude Carriére:

La conférence des oiseaux

Notre revue publie ce texte qui a été mis en scène per Peter Brook dans son Centre de Recherche Théâtrale à Paris, dans la traduction de Judit Szántó.

Ára: 25,– Ft