SZÍNHÁZ

Földes Anna: Egy társadalmi tudathasadás tragédiája
Pályi András: Ami elmaradt • Bécsy Tamás: Alakítások naturalista drámákban • Szántó Judit: Szent kísérlet-e a jól megcsinált dráma? • György Péter: Hat díszlettervező keres egy rendezőt • Kőháti Zsolt: A mór igyekezett megtenni kötelességét • Karel Steigerwald: Tatárbúcsú

1982
Április

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XV. ÉVFOLYAM 4. SZÁM
1982. ÁPRILIS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:

CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert igazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesitőknél,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Posta Központi Hírlap Irodánál
(KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a KHI 215-96162
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

82.0212 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás

Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Tábori Nóra, Miklósy György és Kútvölgyi Erzsébet Örkény István Forgatókönyvében (Vígszínház)

A hátsó borítón:

A Kőműves Kelemen a Pesti Színházban
(Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

FÖLDES ANNA
Egy társadalmi tudathasadás tragédiája (1)

PÁLYI ANDRÁS
Ami elmaradt (7)

BALOGH TIBOR
A nagy allegória (10)

RÓNA KATALIN
Kinek mi jut eszébe? (12)

BÉCSY TAMÁS
Alakítások naturalista drámákban (14)

SZÁNTÓ JUDIT
Szent kísérlet-e a jól **megcsinált dráma? (20)**

GYÖRGY PÉTER
Hat díszlettervező keres egy rendezőt (23)

KISS ESZTER
Gorkij Szegeden (27)

SZÁNTÓ PÉTER
Bonvivánok üzenet nélkül (29)

SOMLYAI JÁNOS
Békéscsabai anziksz (32)

HAVAS FANNY
Illedelmes ördögűzés
és egyéb szórakozások Debrecenben (33)

KŐHÁTI ZSOLT
A mór igyekezett megtenni kötelességét (41)

SZŐDY SZILÁRD
Abszurd ősök nyomában (42)

arcok és maszkok

SZEPESI DÓRA
A kifejezés szomorúsága (44)

négyszemközt

CSÍK ISTVÁN
Csak csapatmunkával! (47)

drámamelléklet

K. STEIGERWALD: **Tatárbúcsú**
(Fordította: Balogh Géza)

FÖLDES ANNA

Egy társadalmi tudathasadás tragédiája

A Forgatókönyv a Vígszínházban

Előszóval

A Forgatókönyv Örkény István utolsó, posztumusz tragédiája - a kilencedik az életműben. Néhány héttel azután, hogy a búcsúztatók elhangzottak, nyomdába került a világnak szánt színpadi végrendelet, és mire megjelent, bemutatták a tizedik drámát is, az Örkény írásaiból komponált *In memoriam* Ö. L-t is. Két éve lesz lassan, hogy a halott íróval való eleven találkozásnak erről a megrendítő kettős élményéről számot adhattunk, (Színház a porondon, SZÍNHÁZ, 1980. június.)

Örkény drámai életművének csúcsa és szintézise, a XX. századi (kelet-európai, magyar) kisember tragédiája, *a Pisti a vérziv*[a]*tarban* megszületése után több mint egy évtizeddel került színpadra. *A Forgatókönyv* harminc hónappal Örkény halála után érkezett el a bemutatóhoz, színpadi történetének első állomásához.

Olyan időpontban került színpadra, araikor már vannak, akik sokallják az ötvenes évek irodalmi, színpadi, televíziós számadásait, a személyi kultusz, a törvénytelenség, a sztalinizmus torzulásainak strukturális vagy egyénekre lebontott vizsgálatát. Amikor a mozikban Örkénynek az ötvenes évek traumáiból fogant *Rekviem* című novellájának (Fábri Zoltán fogalmazta) filmváltozatát játszák.

A művészet számadásának elkerülhetetlen szükségességét, a kor alapvető morális adósságának törlesztését, a kimondásra váró igazságok kimondásának igény*ét* azonban ne tévesszük össze a divattal. „Az ötvenes évek élményvilágának, nyomasztó tapasztalatának feldolgozása nélkül nem születhet meg a kortársak számadása sem. De ugyanígy nem hoz-hite) közös nevezőre az emlékiratok fontos - személyes, egyedi igazsága, a katartikus hatást ébresztő történelmi és nemzeti számadással. Örkény *Forgató-*

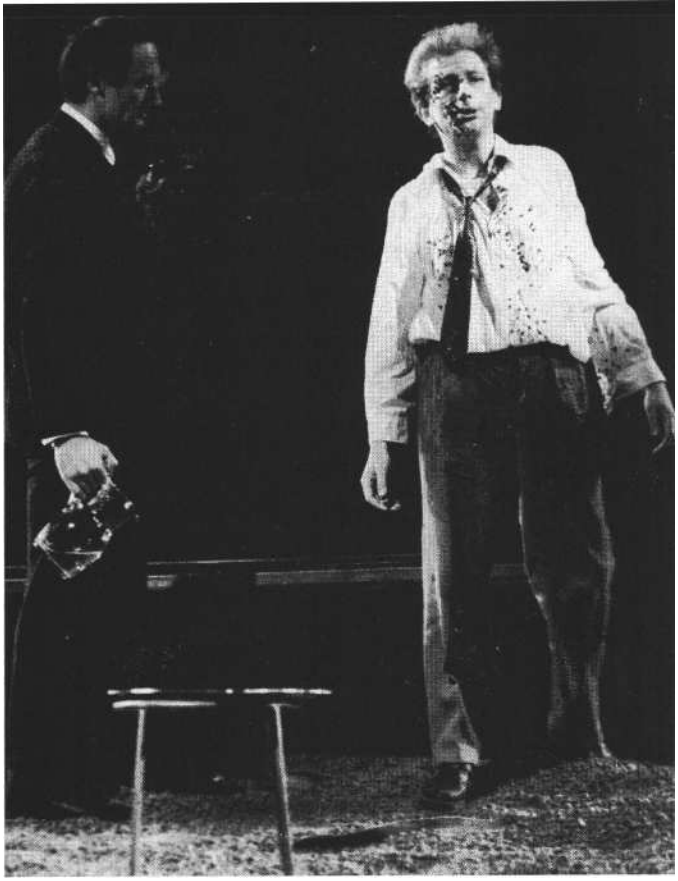
könyve ezt a nyomtatásban megjelent darab elemzése során is el kellett mondanunk - az írói vállalkozásoknak ebbe az utóbbi, magasabb rendű csoportjába tartozik. Örkény a konkrét történelmi tények és személyek összevonása, az esetlegességek mellőzése, az idősíkok felbontása és ütköztetése révén egy vérzivataros emberöltő minden korábbinál összetettebb és mélyrehatóbb vizsgálatára, a totalitás megragadására törekszik. Voltaképpen most már nem is nemzedéke kollektív életrajzát folytatja - amit korábbi drámáiban kezdett -, de ennek az életrajznak a konklúzióival szembesíti a életüket a vasútnak szentelő „vérrokonokat", a „hallgató holtak" leszármazottait, az ábrándozó „kulcskeresőket" és a Pistik társadalmát.

Két mondatot hagyott a jövendő filológusaira Örkény, amely a *Forgatókönyv* tervére, születésére vonatkozik. [1]97[8]-ban, arra a kérdésre, hogy milyen új darabon dolgozik, így válaszolt: „A mű címe: *A Barabás-pör,* és egy olyan pörről szól, amelyet az emberiségnek, a világtörténelem folyamán többször nyílt alkalma szenvedőként átélnie, vagy akár csak nézőként, kortársként szemmel kísérnie. A dráma valóságtartalmát megtörtént esetekből merítettem, de nem konkrét eseményekről számolok be, hanem a pörök mechanizmusáról, a vádlók, a bírók és főképp a vádlottak lélektanáról." Barátai szerint e dráma terve Örkényt már 1974 óta foglalkoztatta.

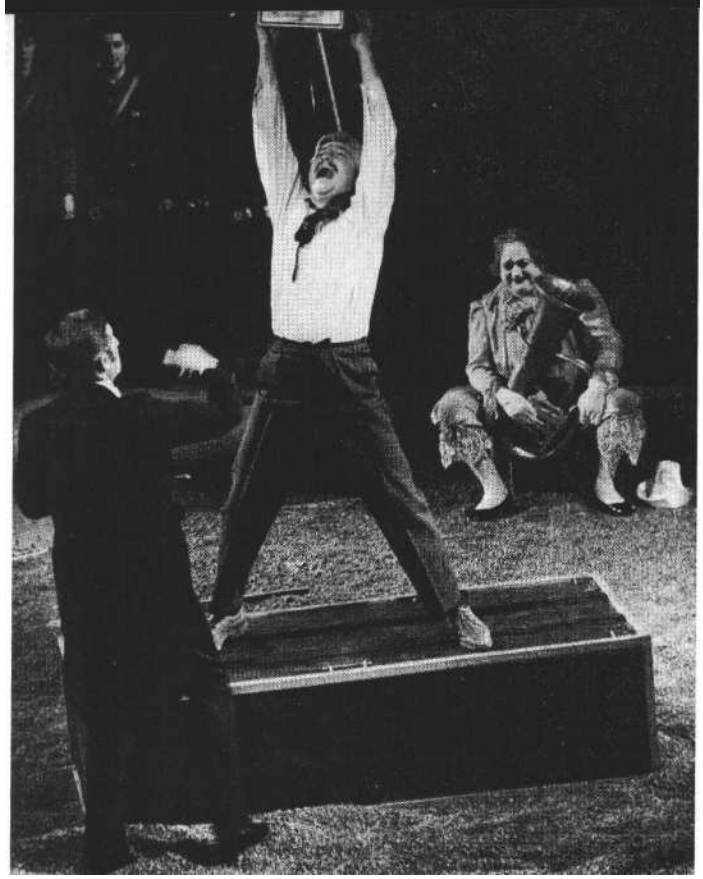
Két későbbi drámájában nagyon is fontos, majdhogynem kulcsszerepet szán a koholt vádakkal szembesített hősök magatartásának. Pistit a Kimért bíró, a Tevékeny ügyész és a Félszeg védő közreműködésével ültetik a vádlottak padjára, és tartalmuktól, értelmüktől meg-fosztott halandzsaszavakkal olvassák a fejére bűneit. „A színfalak mögött tör ténteket kivégzését követően társa, a Szőke lány még eskü alatt vallja, hogy Pisti - aranyhal, aki bűnösen tátogott, tehát nyilvánvalóan megérdemelte, hogy lepikkelyezzék, feldarabolják, konzervdobozba zárják. S bár a vád tanúja is retteg a halottak igazától, Dózsa kortársaihoz hasonlóan hajlandó enni az áldozat húsából. Az elszenvedett injuriára a drámán belül nem a groteszk rehabilitáció (a konzervdobozba zárt áldozat ártatlanságát igazoló cédula), hanem csak a skizofrénia felszámolása hozhat feloldást: Pisti beismerő vallomásában tudomásul veszi önmagáról, hogy a porond hőse, súlyhatár feletti zsoké, neves rákkutató, és belátja - illetlenül molesztálja nőnemű útitársait, de ami ennél lényegesebb: fel-méri, hogy egy személyben volt (és lehetett) hóhér és áldozat. Pisti sorsának legkeservesebb megpróbáltatása, hogy - bár a logika alaptörvénye szerint minden dolog önmagával azonos - neki még mindig nem sikerült Pisti létére - egyenlővé lenni Pistivel.

A koholt váddal szembesülő vádlott gyógyíthatatlan skizofréniája és a kívülről beléoltott (alaptalan) bűntudat jelenik meg a *Vérrokonok* Bokor Miklósának meggyötrött tudatában is, amikor ismerősei, pályatársai - köztük egy Bokor is! - azzal vádolják, hogy mozdonyostul, utasostul ellopta a Zalakomári és Ivánka között közlekedő személyvonatot. (Az a tény, hogy a két megnevezett község között nincs is vasúti közlekedés, csak az ítélethozatal után jut az illetékesek eszébe.) És megint csak azt látjuk, hogy az alaptalan, abszurd vádnál is félelmete-

Örkény István: Forgatókönyv (Vígszínház). Reviczky Gábor, Tábori Nóra és Béres Ilona



Reviczky Gábor (Barabás Ádám) és Kern András (Marosi) **a Forgatókönyvben**



Szilágyi Tibor, Szombathy Gyula és Miklósy György Örkény drámájában

sebb Bokor Miklós őszinte töredelme, bűntudata. Mert aki igazán Bokor, az könnyebben beismeri el nem követett bűnét, mint azt, hogy vádlói ártatlanul taszították ki a vasutasok közösségéből, hogy jogtalanul parancsolták le fejéről[1] még a hordársapkát is.

Ezek a korábbi drámákból kiemelt kulcsmozzanatok a fent említett *Barabáspör* tematikus, gondolati előzményének is tekinthetők. A régi és az új hősök lélekállapota szinte összecseng. És mégsem ez a logikai, eszmei kapcsolat a döntő. Hanem az, hogy a *Forgatókönyv,* a megvalósult vállalkozás, tartalmában és szellemében is eltér a közölt tervtől, amennyiben nem redukálható a benne megjelenített törvénysértő pör drámai feldolgozására.

Örkényül tanulunk

A Forgatókönyv legelső értékelése Örkény István ravatalánál hangzott el: Somlyó György - a gyász felfokozott érzékenységével és a végrendeletként olvasott kézirat friss élményének hatása alatt - az életmű csúcspontjának említi a drámát. Az első tanulmány írója, Sükösd Mihály, az író végsőkig átgondolt üzenetét és az életmű (egyik) csúcsát sejti a *Forgatókönyvben* (Valóság, 198o. május). Az olvasottak hatása alatt azonban máris azon meditál, hogy fogalma sincs, mi-ként jeleníthető meg ez a dráma, elképzelni sem tudja, ki rendezheti meg Örkény vízióját. A nevek azután - Fellinié és Jancsóé - a film irányába tágítják a mű jövendőjét.

Olvasás közben magam is úgy éreztem (és tanulmányomban jeleztem is), hogy valószínűleg csak egy az íróéval egyenrangú rendezői vízió oldhatja fel a műben kiélezett, néhol elképesztő váltások ellentmondásait, és az teremthet rendszert - de nem harmóniát - a tudatot korbácsoló kakofóniából. A színpadi elő-adástól (annak önmagában logikus fel-építésétől és a drámai szöveg vizuális megjelenítésétől) vártam a szürreális drámaépítkezésben szuverén jelenetek fogaskerekeinek pontosabb összeillesztését, a mű sokszor túlvariált struktúrájának átvilágítását. *A Forgatókönyv* absztrahált világának és a *Vérrokonok* vagy akár a *Kulcskeresők* túlságosan földhözragadt, megtévesztően és csökönyösen reális előadásának ismeretében - kérdésesnek éreztem, hogy az eszmék próbatétele, az érvek párbaja elegendő lehetőséget ad-e majd a pszichológiai jellemzés módszeréhez szokott színészeknek ahhoz, hogy Örkény szócsöveként, egy új színpadi párbajkódex szabályai szerint, teljes intellektuális készenlétben vívjanak.

A hatvanas évek dereka óta a magyar színház és közönsége kart karba öltve tanul „Örkényül". Van, aki azonmód felfedezte (Latinovits Zoltántól Tovsztonogovig), hogy a Tótékkal új színpadi nyelv született, de a legtöbben, itthon és a nagyvilágban is, egy korábbi vígjátéki stílus tragikus árnyalatában vélték megtalálni a tragikomédiák nyelvét. Örkénynyel sikert aratni könnyű, Örkényt érteni és megérteni, szuverén nyelvét hibátlanul beszélni - bemutatóról bemutatóra nehezebb.

Nem kétséges, hogy a legnehezebb leckét Örkény a *Forgatókönyv*vel adta fel. Az előadott dráma még az olvasottnál is jobban megosztotta Örkény táborát. A vélemények mára sajtóbemutató szünetében polarizálódtak. Sértett borzongás, megbocsátó, de elutasító fölény, megrendült lelkesedés- általában azt tapasztaltuk, hogy a tragédia állásfoglalásának eltérő értelmezéséből, a befogadók világlátásának differenciáltságából adódó véleménykülönbségek (szokás szerint) esztétikai mezben jelentek meg. Akik a nézőtéren Örkény művének lelkiismeret-vizsgálatra kényszerítő, lélekbe markoló hatása alá kerültek, azok (velem együtt) úgy érezték, hogy a dráma első bemutatója hiányosságai ellenére is lényegében helytállónak, hitelesnek tekinthető.

„Akik elfogadhatatlannak, idegennek, kiábrándítóan kiábrándultnak, vagy ellenkezőleg, a megdöntött hitbe kapaszkodó hős naiv apotheózisának érezték a tragédiát, azok a mű megszületésének tragikus körülményeiből mentséget kovácsoltak az írónak, mondván, a sors, a betegség megfosztotta őt a tragédia végső, érvényes formába öntésének lehetőségétől, és ezen az előadás sem tudott segíteni. Volt, aki értelmezhetetlennek, megrendítő pillanatai ellenére az igaz vagy

nem igaz esetlegességével terheltnek érezte z előadást. Kétes dicséretként olvastunk a „színes és gördülékeny rutinos víg színházi előadás -ról, amelyben a kritikus még némi szolid dekadenciát is felfedezett. A bravúrtalan előadás bravúros rendezésének hála egy másik

hí- szemében viszont - hibátlannak tűnt a produkció. Mindez azonban szemlélet és ízlés dolga. „A meglepetést számomra inkább csak az okozta, amikor olyanokkal is szót váltottam, akik nem hittek a tényeknek. Egy neves esztéta a közönségre való hivatkozással utasította el a produkciót, mondván, hogy ez a fajta politikum és ez a nehezen követhető absztrakt drámai konstrukció egyáltalában nem kell a közönségnek. Ezt az érvet, pestiesen szólva, kézből kontrázhatják mindazok, akik telt házzal látták, és azok is, akiknek még mindig nem sikerült jegyet kapniok *a Forgatókönyv* előadásaira. De számomra a pénztárkönyv adatainál is többet mond a személyes tapasztalat. V fogy másodszorra - vasárnap délután láttam Örkény drámáját, és igaz ugyan, hogy a szünetben négy vagy öt néző megszöködött a zsúfolt nézőtérről, de a „maradék" több *száz* moccanatlan áhítatban ülte, figyelte végig az előadást. És a köz-ben kirobbanó taps is ugyanott szakította meg a tragédia menetét - Novotni fővadás z monológja után -, ahol a sajtóbemutatón. „A dermedt csendet egyszer-egyszer megtörő keserű és kurta nevetés - számomra legalábbis - azt igazolta, hogy a közönség megérezte a pokoli cirkuszi mutatványok tétjét.

Pedig a *Forgatókönyv* valóban rendezővel, színésszel és nézővel szemben egyaránt magas követelményeket támaszt.

Forgatókönyvnek már a címe is talányos. Felfogható műfaji utalásnak, mintha Örkény (eredetileg vagy távolabbi terveiben) filmnek szánta volna a tragédiát. Erre utal a nyomtatott változat előzéke, amely - filmes szokás szerint - méterben közli a mű terjedelmét. filmszerű a szerzői utasítások szokatlanul nagy nyom: téka, amely a jelenetek fényerősségé-

nek megjelölésével együtt, valóban a kéthasábos forgatókönyvek felépítését idézi. „A szöveg, a kimondott szó szerepe azonban mégsem hagy pillanatnyi kétséget sem afelől, hogy Örkény műve legelsősorban - dráma. Dráma még akkor is, ha nyilvánvalóan vászonra kerül majd előbb vagy utóbb...

Ám felfogható a dráma címe tartalmi utalásnak is. Hiszen Barabás Ádám perc - akárcsak sorstársaié egy előre megtervezett forgatókönyv szerint zajlik a bíróság előtt. „A koncepciós perek ügymenetének erről a hátborzongatóan cinikus módszeréről csak az ördögi színjáték szereplői, a vádlottak és az érintettek tudtak. Csak évekkel később derült ki, hogy még ennek a pokoli mechanizmusnak is előfordultak „üzemzavarai": a Rajk-per filmdokumentációjával megbízott rendezőnek, Máriássy Félixnek előre a kezébe adták a tárgyalás másnapján elhangzó kérdések és válaszok hiánytalan listáját tartalmazó forgatókönyvet. Máriássy a filmet (betegségére való hivatkozással) nem készítette ugyan el, de a titkot, ami talán egyik ihlető ötlete lehetett Örkény *Fogatókönyvének* is, sokáig őrizte.

Valló Péter az Örkény-dráma címének mindkét lehetséges magyarázatát belekalkulálta a vígszínházi előadásba. Akár azt is mondhatnánk, hogy az előadás *formájában az* első, *tartalmában a* második meggondolás vezette.

Mozi, cirkusz, színház

A meglepetések színháza már az előcsarnokban kezdődik, ahol sok esztendő óta először megjelenik tálcájával, portékájával a fekete ruhás, fehér fityulás perecelány, majd szokatlanul korán, helyünkre parancsol a mikrofon. A nézőtér sem olyan, mint máskor: a színpad helyén szabályos cirkuszi porondot látunk, csak a homokot helyettesíti valamilyen darált, parafaféle anyag. A körbefutó, bársonnyal borított, aranyrojttal szegélyezett párkányról csak a programban szereplő számokat hordozó bohóc hiányzik. A nézőtér nemcsak egy oldalról szembe-sül ezzel a porondszínpaddal, hiszen a közönség egy része oldalt, illetve hátul a porond mögött kapott helyet. Ezáltal a cirkusz topográfiáját idézendő - legalábbis félkörívben körülüljük az arénát. Csak később derül ki, hogy a szokatlan, megemelt nézőtér egy-egy üresen maradt helye az előadásban részt vevő színészekre vár. A zenekari emelvény felett fényes, tükrös gömb ragyog, a nézőtér felett pedig egy-egy kósza kötél, keresztben csüngő, szokatlan méretű kötélhágcsó jelzi, hogy a cirkusz világa nem ér véget a porondon.

De sok időnk nincs a bámészkodásra, kezdődik a híradó. „Az elkésőket a jegyszedő nénik zseblámpával vezetik a sötétben a helyükre, ezáltal ezek a mit sem sejtő fegyelmezetlenek önkéntes ingyenstatisztaként szolgálják a moziatmoszférát. Amikor az *Angi Vera* című film vetítését korabeli híradó vezette be a Szikra moziban - Gábor Pál ötlete revelációnak hatott. Most Valló Péter finnyáskodás nélkül átvette ezt a jól bevált ötletet. Az 1949. évi, 40-es számú MAFILM-híradó elmosódott képeivel, bombasztikus kom-

A Mester (Szilágyi Tibor) **és Barabás** Ádám **(Reviczky Gábor)**

Szembesítés a börtönben (Reviczky Gábor és Szilágyi Tibor)

mentárjaival egykettőre beleránt bennünket a korba, amelyet idéz. Beszéltem nézővel, aki unalmasnak, túlságosan hosszadalmasnak tartotta ezt a színházi előadás lényegéhez alig kapcsolódó vetítést. Pedig Valló Péternek igaza volt, amikor félretette az ollót. Mert csak ez a csonkítatlan vagy annak ható híradó érzékelteti a felvetett témák egymásutánjával, az arányokkal is magát a kort; a nemzetközi vásár anakronisztikus szovjet csodaautója, a munkafegyelem megerősítése érdekében tartott termelési röpgyűlés és az államosított színházak látványos bérletakciója - kiben emlékeket idéz, kinek ízelítőt, szemléltető oktatást ad a korszellemből és korstílusból.

Ha Valló Péter csak a *Forgatókönyv* befogadásához elengedhetetlen asszociációs folyamatot könnyítette volna meg a híradóképekkel, akkor is elfogadnánk ezt a szokatlan rendezői megoldást. De a filmvetítés az első cirkuszi zsonglőrmutatvány után tovább folytatódik: a rendező tisztelettel adózik a szerző filmes fantáziájának... S mintha valóban a moziban ülnénk: a vásznon megjelenik a *Forgatókönyv* főcíme és a teljes stáblista, azután annak rendje-módja szerint elkezdődik a film. Sorra érkeznek a városi nagycirkuszba a meghívott vendégek a Mesterduó jutalomjátékára. A vásznon mutatkozik be a jegyszedővé degradált Misi bohóc, Stella, a Mester asszisztensnője, Nánási Piri, a hadtörténeti kiadó lektora, Marosi hírlapíró és természetesen a díszvendég, Barabás Ádám párizsi nagykövet. Az üdvözlésekből is kiderül, hogy a házigazdákat és vendégeket nem a jelen, hanem a közösen átélt, félelmetes és hősi múlt köti össze: az 1949 őszén megrendezett jutalomjáték valójában az öt évvel korábban, a fasizmus tombolása idején összekerült kollektíva baráti és bajtársi találkozója. De már a bevonulás formális, ünnepi aktusát, a viszontlátás örömét is megzavarják a felszín alá söpört, ünneprontó drámák. Az egykori harcostársaknak a nagy emberre zúdított panaszai mögött súlyos sérelmek torlódnak, de mintha Barabás Ádám egy-egy gesztusa azt is elárulná, hogy a panaszkodó bajtársak nemigen számíthatnak gondjaik gyors orvoslására.

A filmre vett jelenetsor a maga módján hibátlan. A színészek számára a rendező egy-egy közelképben külön is módot teremt szerepük és egyéni drámájuk maximálisan tömörített expozíciójára. Számomra nem volt teljesen világos : miért kellett ezt a porondon innen játszódó, szorosan a cselekményhez tartozó jelenetsort egyáltalában filmre vinni? Valló talán a porond világát kívánta ezáltal kitágítani, vagy egyszerűen a híradó és a vetített főcím szerves folytatásának szánta ezt a filmes expozíciót. Magyarázatnak mindkét változat elfogadható, de egyik sem igazán meggyőző, és semmiképpen nem lehet a dráma későbbi rendezői olvasatainak elkerülhetetlen szabálya.

Akármilyen jók is a színészek ebben a bevezető filmszkecsben (Reviczky Gábor például szinte lelövi a jellemrajz későbbi poénjait bemutatkozásának merevségével, különös plakátgesztusaival), a nézők szinte megkönnyebbülnek, ami-kor kigyullad a fény, és a szereplők „lelépnek" a vászonról.

Kezdődik tehát a jutalomjáték, az akaratátvitel különös produkciója, amelynek során a Mester kivételesen nem a cirkuszi közönségből, hanem a meghívott vendégek köréből válogatja a közreműködőket. A Mestertől a mutatványt bevezető szöveg és korábbi irodalmi asszociációink alapján elvárjuk, hogy egy iszonyú Cipolla szuggesztiójával mozgassa a cirkuszba csődített Mariókat; ehhez képest Szilágyi Tiborból hiányzik minden diabolikus erő, ő - talán mert senkinél nem ütközik igazi ellenállásba - fölénye tudatában, a megszégyenítés és provokáció szándéka nélkül, rutinosan kényszeríti partnereit az együttműködésre. („A kritikus, aki ugyanolyan nehezen szabadul saját a priori elvárásaitól, mint a néző, csak jóval később, a nyilas százados kis-fiúvá bűvölésének bravúros jelenetében érti meg, hogy ez nem Szilágyi játékának hibája, hanem a Thomas Mann-i figurára csak funkciójában emlékeztető hős szerepének logikai parancsa.)

Az akaratátvitel első cirkuszi próbája, a Mester által kicsikart mosoly, szavak nélkül érzékelteti az eredményt: a meghívott vendégek arcára kiülő lárvavigyor, a hangsúlyozott színészi játék révén, a résztvevők kényszeredett kollaborációjának félreérthetetlen bizonysága. A Mester csak ezek után meri emelni a tétet: az italtól megundorított alkoholista, a nikotinéhségre ösztönzött nem-dohányzó villámjelenete után kerül sor az első történelmi szerepjátékra, amikor a Mester Misi bohócot cárrá, a reszketeg kispolgárasszonyt, Littke László aggódó édesanyját cárnővé bűvöli. A látvány groteszk és félelmetes. A színfalakon túl már eldördültek az Auróra (képzelt) ágyúi, Miklósy György és Tábori Nóra félszavakkal képesek a rájuk kényszerített kettős tudat és kettős fenyegetettség, egyéni és történelmi kiszolgáltatottság színészi kifejezésére.

Minden egész eltörött

A sajtóban is többen bírálták Örkény drámájának sajátos struktúráját. Valóban, *a Forgatókönyv* első felében jobbára egymás mellé rendelt, más és más idősíkban exponált különálló képek teremtik meg azt a történelmileg hiteles légkört, amely-ben a későbbi Barabás-dráma létrejöhet. Ez a szerkezet - különösen olvasás köz-ben - helyenként önkényesnek vagy legalábbis nehezen áttekinthetőnek tűnt. A vígszínházi előadás elsőrendű érdeme, hogy a váltások hangsúlyozásával világossá teszi a képek kontrasztját is. A színpadon halkan, fojtottan, de mégis elhallgattathatatlanul felcsendülő Interna-

Cirkuszporond az Örkény-dráma **vigszínházi előadásán (Iklády** László felvételei)

cionálé az első taktustól kezdve előkészíti, szuggerálja azt, ami utána következik; hogy a forradalmat idéző komédiások veszedelmes mutatványukkal kivívják maguk ellen a fasiszta hatalom haragját. Az akaratátviteli produkció az ellenállás hőstettévé tágul, és máris új szereplő kerül a porond kellős közepére. Nánási Piri lektor, a svéd útlevéllel bujkáló zsidólány 1944-es monológjában Örkény újra az őt folyamatosan foglalkoztató, kényszerű társadalmi skizofrénia példáját idézi. Piri magánszámának morbid humorában megvannak a drámai lehetőségek, de Kútvölgyi Erzsébet - aki a rajongó karrierista kádert a dráma fősodrában általában hitelesen mintázza - a tömörítés örkényi bravúrját képtelen megismételni. „A négyszázezer vonaton utazó, füstté vált zsidó tragédiája az ő előadásában morbid vicc marad, nem pedig egy százezreket sirató gyászének disz-harmonikus crescendója.

Valló Péter nagyon pontosan érzi, hogy színészei, akik a cselekmény töredezettsége folytán elvesztik az organikus jellemfejlődés, a folyamatos ábrázolás támaszát, konzekvens pszichológiai motiváció nélkül nehezebben találják meg az utat az azonosulás lehetőségétől megfosztott, éppen ezért némileg tanácstalan közönséghez. (Talán csak Barabás Ádám anyjának adatik meg, hogy lélektani eszközökkel élve hitelesítse a maga figuráját, lelki egyensúlya megbomlásának drámai történetét, és ezt a lehetőséget Bánki Zsuzsa tökéletesen ki is aknázza.) Örkény abszurd drámáiban általában kevésbé elvonatkoztatott figurákat mozgat, mint a nyugati abszurd drámák szerzői. De még ő is lemond a realista művek motivációjának jó néhány eszközéről, és ezért Valló Péter teljes joggal keresi a *Forgatókönyv* rendezése során a cirkuszszínház másfajta, vizuális és érzéki eszközeit, a kontraszthatások titkát, a közönség bevonásának és provokálásának különböző lehetőségeit. Ez a stílusteremtő kísérlet eléggé következetes, de mégsem mindig *hozza* meg az előadásban a várt eredményt. Az 1945-ös hirosimai atomtámadás rettenetének felidézésére hivatott bűzfelhő például túlságosan olcsó, és nem is egészen korszerű színpadi fegyver: nem hiszem, hogy a naturalizmustól borzongó szerző örült volna bevetésének ! Ha szőrszálhasogató szigorral rostáljuk a rendező eszközeit, a közönséget aktivizáló, provokáló, teljes fényben megrendezett „kihallgatás" sem teljesen új metódus. Es mégis, amikor a Mester a fegyverropogás elültével számon kéri a fasizmust túlélő nézők kisebb vétkeit, kompromisszumait, cinkosságát - a porondot és a néző-teret összekötő áramkör megtelik feszültséggel. „*A Forgatókönyv* nyomtatott változatában a Mester számonkérő kérdéseire innen, onnan, egyszerre több helyről is felhangzó harsány „Én" a válasz; az elő-adáson beszédessé válik a csend, a lelki-ismeret hangos szívdobbanása, amit a nézők néma beismerő vallomásait számláló metronóm ketyegése közvetít.

A Forgatókönyv első tizenhét képe, a Mester-duó jutalomjátékának történelmi előzménye, ha úgy tetszik, a dráma expozíciója. Csak ezután robban a kezdet kezdetén már megpendített, jelen idejű (1949-es) ellentmondások konzekvenciája. Itt tör ki a fia helyett hívatlan v e n d é ként érkező Littke Lászlónéból a beleszorult fájdalom, itt tárja ország-világ - de legfőképpen Barabás „Ádám - elé, hogyan tartóztatták le a fiát. Barabás, mint-ha nemcsak Párizsból, hanem a múltból érkezett volna: képtelen felfogni a történteket. Hogy egykori pártösszekötője, példaképe, az illegális párt és a spanyol polgárháború rettenthetetlen harcosa nem a fasiszták hálóján akadt fenn, hogy nem a sztrájkfelhívásért, kommunista röpcédulák terjesztéséért vonják felelősségre, hanem saját elvtársai zárták börtönbe. Barabás kibillent időérzékét a Mester hamar helyrezökkenti, de a lelke mélyén mindenki érzi, hogy *nem* Barabás készülékében van a hiba.

„Az idősíkok látszólag logikátlan változását, az ellenállás korszakának múltját és a jutalomjáték jelenét egymásba úszta-tó dialógusok töredezettségét valóban kézenfekvő lenne a dráma befejezetlenségével magyarázni. Hogy Örkény túl sok epikai és logikai szálon szőtte történetét, és végül nem maradt ideje a felsorakoztatott motívumok közti választásra, vagy arra, hogy az önmagukban helytálló, frappáns ötleteket kibontva, szigorú kompozíciós rendbe állítsa a képeket. De vajon nem lehetséges-e, hogy Örkény azzal, hogy szétrobbantotta a cselekmény kronológiáját, és a tragédia összetört edényének cserepeit állította reflektorfénybe - valami nagyon lényegeset akart mondani, üzenni? Hogy pontosan ez a szegmentumokra tördelt, amorf struktúra fejezi ki leghívebben, hogy minden egész eltörött? Hogy az igazságok relativizálódtak, az elfogadott értékek visszájukra fordultak, s a világot valaha

oly tökéletesen megmagyarázó logika is csődbe jutott? Kérdésünkre Örkény Istvántól - sajnos - már nem kaphatunk választ. Be kell érnünk a magunk hipotézisével és a kompozíció tudatosságának közvetett bizonyítékaival. Ennek tekinthető például a Forgatókönyvben elmondott kiáltvány kétszeri előadása. Örkény nagyon is átgondoltan helyezte el a drámai cselekmény két gyújtópontjában az ellenállók, forradalmárok változatlan szövegű kiáltványát. (Á rendezésben, az előadásban az eltérő történelmi körülmények között megismételt szöveg - Tábori Nóra pátosztalanul drámai előadásában - különös gellert kap. Tábori Nóra egy zsámolyon, fél lábon billegve, a szavakat keresve-kutatva szerkeszti meg tudatában az elmondandókat. A tartalom és előadásmód harsány ellentéte a kiáltvány igazságát is más színben tünteti fel: megkérdőjelezi, keresztezi és alá is húzza.) A tartalom és az előadásmód bizarr kontrasztja egyébként is talán a legjellemzőbb stílusjegye a drámában kulcsszerepet betöltő mellékalakok színészi játékának. Tábori Nórán kívül elsősorban Miklósy Györgynek sikerült ez a mutatvány. Misi bohóc nem egyszer a leghátborzongatóbb szövegeket tolmácsolja az esti mese andalító hangszínében, és ezzel még nyomatékosabbá teszi a valóságban megtörtént események és logikailag hitelesen felépített dialógusok tökéletes abszurditását.

Barabás Ádám bűne és bűnhődése

A játék első részében egy ideig csak a szövegből fel-feltörő búvópatakként érzékelhető a Barabás-dráma. Barabás - akinek alakját Károlyi Mihály, Pálffy György, Rajk László, Nagy Imre sorsának, hitének motívumaiból gyúrta össze az író - nem ártatlanul került a vádlottak padjára. Csak az ellene felhozott, múltját, jelenét bemocskoló vádak alaptalanok, de lelkére valóban sötét árnyékként nehezedik a kétely. Hiszen legjobb barátjának, Littke Lászlónak hozzá eljuttatott üzenetéből még idejében (ha ugyan nem anakronisztikus ez a fogalom) megtudhatta, hogy kizökkent az idő. De Barabásnak éppen a hite nem engedte, hogy hitelt adjon a hiteket megrendítő igazságnak. Árulónak hitte azt, aki szót emel az árulás ellen.

Á tragédia második felében mintha az író összerántaná a szálakat: a morális csapdában vergődő Barabás bírósági tárgyalásakor a folyamatos cselekmény fő ideje - 1949. szeptember. Igaz, az ese mények filmjét a Mester most is visszavisszapergeti a fasizmus, az ellenállás korszakába, és elkíséri a hőst a bűnök jóvátételének induló 1956-os tüntetésre is. De valójában most már minden esemény és gondolat a legnagyobb drámai mutatványnak, a bírósági tárgyalásnak van alárendelve. Mintha időközben a színpadi erőviszonyok is megváltoztak volna. A Mester, akit kezdetben Cipollának hittünk - saját cselekedetét, szerepét elbagatellizálva - majdhogynem mentegetőzve látja el a perben az ügyész tisztét. Barabás vádlott pedig a kihallgatás lélegzetvételnyi szüneteiben újra meg újra magára ölti a csalhatatlan funkcionárius hitét, jellemét és jelmezét. A hazugságok megáradt tengerében erejét megfeszítve kapaszkodik hite roncsaiba és a dogmák bólyáiba: úgy érzi, ha nem vesz tudomást saját elkerülhetetlen kételyeiről, ha legyőzi őket, biztosabban visszaszerezheti életelemét, a hitet, és vele együtt a párt éltető bizalmát.

A Forgatókönyv egyik kritikusa Örkény szemére veti, hogy drámájában semmi újat nem mondott az ötvenes évekről. Ha csak Barabás erkölcsi-politikai dilemmáját sikerült volna a tragédiában megragadnia, már megdőlne ez az ellenvetés. De Örkény továbbmegy a feltáratlan ellentmondások útján, amikor először meri ábrázolni a közös világnézet talaján álló, egy hitben nőtt vádlók és vádlottak felcserélhetőségét. Az erkölcsi jó és rossz ma már vulgáris és a törvénytelenségek mechanizmusát leegyszerűsítő szembeállítása helyett a hite fogságában vergődő, önmaga körül örvényként forgolódó ember skizofréniáját elemzi: „Vagyok, aki vagyok, és az ellenkezője is önnönmagamnak." Az egymással feleselő, utólag majdhogynem rekonstruálhatatlan tények káoszából a legtisztábban a kérdőjelek rajzolódnak ki. Talán csak Barabás Ádám jellemét kellett volna még markánsabban, mélyebben megrajzolni ahhoz, hogy az átélt drámának maradandó reprezentánsává nőjön.

Barabás Ádám és Littke László drámai erejű szembesítése során (amikor is a Mester személyesíti meg Barabás elárult barátját) a rendező a látvány erejével is a két hős ikerlelkületét demonstrálja. Ahogy szoros közelségben, egymásnak háttal ülnek, a két sötét nadrág, a két fehér ing sorstársakat, barátokat takar. Barabás és Littke együtt élik át a pert, és ami ennél is nagyobb horderejű, együtt élik meg korábbi hitük válságát is. A tragédia nagy crescendója a *Forgatókönyv* prezentálása, az utolsó nagy vallomás. Reviczky Gábor, akinek hibátlan játékából az előadás nagy részében mintha hiányzott volna a megélt fanatizmus és a tudathasadás okozta gyötrelem nyoma, szuggesztiója, ebben a jelenetben egy-szer csak felnő a szerephez. A betanult szöveg hiteltelenségét keresztező, a vállalt szerep és a vádlott akarata ellenére szinte önkéntelenül a világba kiáltott igazságok hitvallása korábban nem tapasztalt feszültséggel tölti meg a verssorokká tördelt vallomás egymással feleselő mondatait. Az utolsó szó jogán felmondott, meghazudtolt hazugságok most már végsőkig, az elviselhetetlenségig élezik Barabás két énjének küzdelmét. A kivégzőosztag nyíltszíni tűzparancsát és a fegyverropogást a Lenin-gyászinduló hangjai követik. És mégis, a kiagyalt bűnök elkövetésében bűntelen, ártatlan hőst fegyvertársa, önmaga és az igazság ellen elkövetett tragikus történelmi vétsége - megfosztja a mártírglóriától. Ennek köszönhető, hogy Örkény tragédiája nemcsak a közkeletű, sematizált mítoszokon, de a történelmi szükségszerűség dogmatikus abszolutizálásán is felülemelkedik, amikor (ha hősét nem is, de) legalább a *Forgatókönyv* tanúit ráébreszti arra, hogy az igazság és a hazugság keresztútjára kényszerített embernek mindig és minden körülmények között, saját élete árán is, joga van a választásra. Joga és lehetősége. Még akkor is, ha ez a lehetőség a drámai határhelyzetekben magában hord-ja a tragédiát. Ennek a gondolatnak meggyőző ábrázolásával a *Forgatókönyv* végérvényesen túlemelkedik a Barabás-pör aktuális történelmi igazságán, és a kelet-európai szocialista tapasztalatok elvonatkoztatása révén az általános emberi problémák magaslatára emelkedik anélkül, hogy a tragédiát éltető társadalmi talajból - korunk magyar valóságából - kiszakadna.

Valló Péter rendezői pályájának legnagyobb teljesítménye az *In memoriam Ö.* I., ahol egyszerre teremtette meg az író gondolataihoz, dialógusaihoz a drámai szerkezetet, a formát és a stílust is. A *Forgatókönyv* esetében „csak" a tragédia hiteles értelmezése, a drámai szerkezet átvilágítása és az adekvát stílus kialakítása volt a feladat. Mindaz, amit az előadás elemzése során elmondtunk, bizonyítja, hogy Valló ezt a tehetséget próbáló, úttörő feladatot tisztességesen és eredményesen oldotta meg. És ez a két határozószó ebben az esetben súlyosabb, mint ha valamiféle rendezői bravúrról adhatnánk szá-

mot. Valló nem versenytársa, hanem szövetségese és szolgája lett az örkényi gondolatnak.

Vitáznivalónk legfeljebb abban volna, amit annak idején, az *In memoriam* premierje után, elragadtatással üdvözöltünk : ezúttal mintha a rendező túlságosan *nagy* gondot fordított volna Örkény cirkuszának tárgyi kereteire. *Az In memoriam* titkot sejtető, lebegő fekete golyói a szín-padi halál üzenetét hordozták, és szimbólumként az előadás szertartásnyelvé-nek szerves alkotórészeivé lettek. A *Forgatókönyv* cirkuszának rekvizitumai azonban jórészt mindvégig díszletek maradnak: a hatalmas kötélhágcsó *vagy a* Mester asszisztensnőjének fel-le mozgatható emelvénye nélkül semmit sem változna, legalábbis nem szegényedne az előadás.

A. szereplőkről elmondottakhoz mindössze egyetlen lényeges hozzátennivalóm van: Szombathy Gyula Novotni fővadászának dicsérete. Akkor is hitelesen játszik, amikor a porond peremén ülve némán figyeli a történet és a történelem menetét. De amikor darabokra törik hallgatásának páncélja, úgy fakad ki belőle a sérelmek sorozata, az elfojtott gyűlölet, mint mérges kelésből a genny. Igaz, hogy a monológgá zsugorított dráma, amiről számot ad, eleve kitűnő színészi lehetőséget kínál. De Szombathy a felhánytorgatott és az elbeszélés hevében, sodrásában újra átélt megaláztatások előadása kor borotvaélen egyensúlyoz. Felháborít, részvétet ébreszt, s közben mégis óva int attól, hogy sorsát - szavának hitelt adva - „beszorozzuk tízmillióval". Mert a dühtől vöröslő arc mögött fel-rémlik az a másik is, a kiszolgáltatottságát kaján alázattal viselő szolga ellenszenves álarca. Isten óvjon bennünket a Novotniktól... Barabás Ádám elkötelezett skizofréniájának ezt a negatív lenyomatát fedezi fel és fejezi ki nagyjelenetében Szombathy Gyula, és ezzel nőtt túl a dráma és az előadás főszereplőin.

Örkény István: Forgatókönyv (Vígszínház)
Rendező: Valló Péter. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskúti Márta.
Szereplők: Reviczky Gábor, Bánki Zsuzsa, Szilágyi Tibor, Béres Ilona, Miklósy György, Szombathy Gyula, Kútvölgyi Erzsébet, Kern András, Tábori Nóra, Sipos András, Stanisovszky László, Orosz Péter, Györkös László, Kovács Adél f. h., Eckschmiedt Tamás, Szlusni Csaba. *Munkatársak:* Eberwein Róbert, Gergely László f. h., Héjj János, Jármai Gyula, Juhász Sándor, *Kiss* Péter, Komlósi Zsuzsa, Móray Ernő, Nagy Árpád, Spannberger Éva, Zsedényi Erzsébet.

PÁLYI ANDRÁS

Ami elmaradt

Kőműves Kelemen a Pesti Színházban

Így is kezdhetnénk ezt a beszámolót: hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy Illés együttes. Akkortájt alakultak meg, amikor *a* Beatles-fiúk által teremtett vagy legalábbis a nevük által fémjelzett beat-láz hullámai elértek hozzánk. Egy kicsit ők, az Illések lettek a „magyar Beatles", vagyis ha nem is ők képviselték egyedül a magyar beatet, de hosszú évekig ők fémjelezték. Nemcsak újszerű, eredeti és igen nívós muzsikát csináltak, de megjelenésüknek nem kevéssé társadalmi-tartalmi jelentősége is volt. Nemcsak a zene hangzott a maga modernségében és merészségében revelatívan, hanem a dalszövegek is. „Nem akarok állni, ha fordul a Föld" - énekelték egyik legnépszerűbb számukban, s túlzás nélkül elmondható, hogy dalaikkal egy nemzedék életérzését fogalmazták meg. Hosszan idézhetnénk ennek illusztrálására az egykori Illés együttes számainak ironikus-játékos, mégis emberi tartalmaiban oly komoly nyelvi ötleteit, sőt nemegyszer grammatikai bukfenceit, melyek azonban többet, mélyebbet fejeztek ki a puszta játékosságnál vagy nyelvöltögetésnél. Mindez a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején történt, amikor más-más társadalmi és politikai körülmények között más-más módon, de világszerte egyszerre aktuálissá vált az úgynevezett nemzedéki kérdés. A fiatalságban elemi erővel szólalt meg az igény, hogy kifejezzék abbeli vágyukat: másképp akarnak élni, mint az előttük *járó* nemzedékek. Persze minden ilyesféle háborgásban-lázadásban van né-mi modorosság is, ezúttal is volt, mind nálunk, mind külföldön; az Illés együttesnek épp abban rejlett a különös értéke, hogy a beat-láz leghitelesebb *magyar* képviselői lettek, bennük volt a legtöbb elementaritás és a legkevesebb manír, hangjuk, mondandójuk tisztán és egyértelműen csengett. Aztán az együttes felbomlott, megalakult a Fonográf és az új Illés-együttes, de ez, ha voltak is személyes okai, mert természetesen voltak, már következményként könyvelhető el: tudomásul kellett venniök, *hogy* véget ért egy korszak, melyben a fentebb jelzett szerepüket betöltötték.

És így folytathatnánk: hol volt, hol nem volt, volt egyszer Szegeden, a József Attila Tudományegyetem patronálása alatt egy műkedvelő színjátszó csoport, mely Paál István vezetésével működött. A Paál-féle csoport nagyjából ugyanabban az időben hívta fel magára a figyelmet, mint az Illés együttes, s noha a dolog természetéből eredően sokkal szűkebb társadalmi rétegre hatott, elsősorban az egyetemistákra, fiatal értelmiségiekre, mégis ugyanannak a társadalmi-kulturális jelenségnek fémjelzői voltak, mint az Illések. Persze a Paál-féle kísérlet sem állt egyedül. Sőt, annak idején úgy tűnt, az amatőr színjátszó mozgalom felerősödése némileg túllép és túlmutat a maga eredeti közművelődési funkcióján: nem-csak arra szolgál, hogy „civil" foglalko-

Jelenet a Kőműves **Kelemen pesti színházi előadásából**

zást űző fiatalok (mindenekelőtt diákok) a maguk aktív művészi önnevelési lehetőségét keressék benne, hanem egymás után születtek meg azok az amatőr színházi produkciók, melyek mintegy konkurenciát jelentettek a hatvanas években eléggé megmerevedett hivatásos színházak repertoárjával, játékmódjával szem-ben. Énnek egyik ékes jele volt, hogy az amatőr színjátszó együttesek törzsközönsége többnyire azokból a fiatalokból került ki, akik egyébként jószerivel be se tették a lábukat a nagy kőszínházakba, mert az ott látható előadásokat eleve unalmasnak és érdektelennek bélyegezték. Tudjuk, azóta ez a helyzet is megváltozott. Egyrészt a Paál-féle együttes fel-oszlott, s a mellettük futó többi csoport is így vagy úgy eltűnt a porondról (talán az egyetlen Stúdió K. kivételével, mely azonban mára valójában professzionistának nevezhető); másrészt a hivatásos színjátszásban is megindult egy erjedési folyamat, mely részben integrálta az amatőrök által kivívott eredményeket, s épp azok a színházak, melyekben ez a folyamat beindult, a szín-háztól korábban idegenkedő, azt meglehetősen elavult művészi ágnak tekintő fiatalabb értelmiségi rétegekre is vonzást tudtak gyakorolni. A Paál-féle kísérlet lényegét tekintve csak látszólag volt „szakmai": amikor játékmódjukban - elsősorban Artaud, Brook, Grotowski írásai, illetve gyakorlati példái nyomán - a színészi és emberi feltárulkozásra, a személyes önvallomásra helyezték a hang-súlyt, akkor e másfajta színjátszási módban egy másfajta életmód igénye fogalmazódott meg, annak az életnek az igénye, mely elsősorban teremtő aktus, értelmes aktivitás. Így került érdeklődésük középpontjába az életbe vetett hit, az alkotás megkövetelte áldozat problematikája, s ezt a legmagasabb művészi szinten és a legerősebb szuggesztivitással Sarkadi *Kőműves* Kelemenjéből készült előadásukban fogalmazták meg, mely egyébként a csoport utolsó bemutatója lett.

És továbbá: hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy író, aki korának társa-dalmi és politikai problémáit személyes drámaként élte meg, egy önmarcangoló, vívódó és töprengő ember, aki sosem elégedett meg a könnyebb megoldással, nem szerette az olcsó lekerekítettséget, s mert a kor, amelyben élt, az általa éles szemmel meglátott problémákra nem tudott egyértelmű választ adni, számos műve befejezetlenül, töredékben maradt ránk. Ezt az írót Sarkadi Imrének hívták, s két évtizeddel tragikus halála után már közhelynek számít leírni, hogy életműve töredékességében is teljes egésznek számít, jelentős fejezetnek az 1945 utáni magyar irodalomban. Érvé-nyes ez a *Kőműves Kelemenre* is, melynek témája Sarkadit igen mélyen foglalkoztatta: előbb novellát írt belőle, majd újra s újra belevágott, hogy drámaként is megfogalmazza, de egyik változatot sem fejezte be. *Á Kőműves* Kelemen-töredékek Sarkadi halála után sokáig lappangtak, mígnem Siklós Olga folyóiratbeli publikációját követően a Sarkadi-életmű drámakötetében is megjelentek. Eztán került sor a Paál-féle előadásra, mely radikális szövegkezelésével elsősorban a mű szellemével és nem a betűjéhez kívánt hű maradni, s ugyanebben a színiévadban - [1]973/74-[ben] - Osztovits Levente átdolgozásában a veszprémi Petőfi Színházban is színpadra jutott a darab, bár ebben a bemutatóban inkább a betű szerinti hűségre került a hangsúly. Nánay István a SZÍNHÁZ 19745. számában behatóan foglalkozott a Sarkadi-művel és a két-féle interpretációval, s a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején írt *Kőműves Kelemen* kapcsán többek közt megállapította: „Sarkadi majd minden akkori művének központi problémája az áldozatvállalás, az áldozathozatal. Ebben a drámában különösen élesen fogalmazza meg az ezzel kapcsolatos kételyeit. Kelemen - Boldizsár manipulációjára - belekényszerül a csodahozó áldozati egyezségbe, s ő, aki váltig azt hajtogatja, hogy semmilyen áldozat nem drága a Műért, kénytelen a legnagyobb áldozatra." Világos, hogy a nagy társadalmi átalakulások és a koncepciós perek idején Sarkadi számára „a Mű" elsősorban az új társadalom felépítését jelentette, s kételyei is arra vonatkoztak, hogy meddig lehet elmenni az áldozathozatalban az új és szebb jövő érdekében. De az is világos, hogy Kőműves Kelemen története, akár a Sarkadi-féle változatról, akár az eredeti népballadáról van szó, nem csupán ilyen direkt politikai összefüggésekben értelmezhető. Épp a Paál-féle előadás volt jó példa erre, ahol az alkotó ember belső vívódására került a hangsúly: Kelemen és Boldizsár mintegy ugyanannak a személynek megkettőzött énje lett, s az áldozatvállalás drámája az alkotás és az önkifejezés belső dialektikájának, nemegyszer feloldhatatlannak tűnő ellentmondásainak drámáját fogalmazta meg.

Mindezt el kellett mondanunk ahhoz, hogy a Pesti Színházban bemutatott új *Kőműves* Kelemen-változatról szóljunk, mely ugyancsak Sarkadi drámájának feldolgozása, ám a színlapon műfaji meghatározásként ez szerepel: rockballada. Marton Lászlót, aki a mostani *Kőműves Kelement* rendezte, láthatóan az izgatta, ami-re annak idején nem került sor: hogy az „új zenét" és az „új színházat" összehozza. Megemlíthetnénk itt a rendező korábbi, a Vígszínházban bemutatott zenés produkcióit, melyekhez Presser Gábor írt muzsikát, bár ezek az előadások zeneileg is, drámai hangvételükben is mások, sokkal lágyabbak voltak. Ha jól tudom, még a régi Illés együttes fennállása idején foglalkoztatta Szörényi Leventét és Bródy Jánost, hogy valamiféle színházi vállalkozásba vágjanak, legalábbis nyilatkozataikban időről időre utalás történt erre; s abban, hogy végül e vállalkozás csak annyi esztendő múltán született meg, lehet az objektív vagy személyes nehézségeknek is szerepe, de nem kevésbé lehet a szerzőpáros önmaga iránti igényességének is. Mindenesetre Szörényi számairól elmondható, hogy semmivel sem adja magát alább, mint ahogy azt megszoktuk tőle; a Szörényi-féle muzsika eleve azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy érdemleges módon tudta ötvözni a rockot a magyar népzenei hagyományokkal, s ez hangsúlyozottan érvényes a *Kőműves Kelemen* zenéjére. Az eredeti *Kőműves Kelemen* ballada megzenésített változata egyébként Szörényi Levente önálló lemezén is szerepelt már; most ez a szám zárja, mondhatni igen ötletesen, a színházi előadást. Más kérdés, hogy Szörényi sokkal jobb előadója a saját számainak, mint a Pesti Színházban fellépő együttes, melynek jelentős része főiskolai hallgatókból áll össze. Ez nem annyira a fiatal és tehetséges színészgárda képességeinek lebecsülése kíván lenni, inkább annak kiemelése, hogy a Szörényi-féle rock nagyon is személyes, testre, pontosabban előadói alkatra szabott zene.

Az, ahogy Marton László és Ivánka Csaba (ő szerepel a Sarkadi-darab átdolgozójaként a színlapon) a szöveget kezeli, sok tekintetben a Paál-féle feldolgozást juttatja eszünkbe: vagyis ők sem annyira betű szerinti hűségre törekszenek, inkább annak kidomborítására, amit a mű lényegének éreznek. Az író a lélektani dráma hagyományaihoz igazodott, amikor a maga *Kőműves Kelemenjét* írta, s az már a veszprémi bemutatóból kiderült, hogy az utókor szemével olvasva, túlírtnak, bőbeszédűnek hat a Sarkadi-féle változat.

Déva várának fala előtt (középen: Hegedűs D. Géza) (Iklády László felvételei)

E szövegkezelést indokolja a rockballada műfaja is, ami annyit tesz, hogy az átdolgozók mintegy az eredeti *Kőműves Kelemen* ballada mai hangszerelésű, aktuális igényű feldolgozására felhasználják Sarkadi mondatait és drámai alaphelyzeteit. Sajnálatos azonban, hogy a Kelemen-Boldizsár konfliktus dramaturgiailag elnagyolt és homályos marad: megfelelő koncepció híján az előadásnak nincs igazi drámai magva, s ezt legfeljebb mentegetni lehet a „balladai homály" szándékosságával, ám nem menteni, hisz jól tudjuk, az eredeti balladában minden műfaji homályosság ellenére igen erős drámaiság rejlik. Félreértés ne essék : a mostani előadáson nem a Paál-féle - egyébként igen meggyőző - elképzelést kérjük számon, mely Kelemen és Boldizsár szerves és ellentmondásos egységére épült; de az alapkonfliktus tisztázása nélkül nem lehet bűnről és bűnhődésről, hitről és alkotásról beszélni.

Más tekintetben is emlékeztet azonban a mostani *Kőműves Kelemen a* hajdani szegedi amatőrelőadásra, éspedig testcentrikusságával. A tizenkét ifjú kőműves Marton László színpadán ugyanúgy félmeztelen, mint Szegeden volt (bár Jánoskúti Márta az egy lélegzetre előadott, másfél órás rockballada „utójátékában" sötétkék öltönybe és fehér ingbe bújtatja a kőműveseket, akik immár felépítették Déva várát, akár egy mai szocialista brigád ünneplőbe öltözött tagjait, s ez a megoldás a maga groteszkumában eredeti és szellemes ötletként méltatható), s hasonlóképp fontos szerep jut a színészek akrobatikus készenlétének is, amiből az együttes kétségkívül jól vizsgázik. De míg Paálnál az, amit testcentrikusságnak mondtunk, noha megfelelőbb lenne testkultúrának nevezni, elsősorban az önvallomás, a személyes feltárulkozás eszköze volt, addig a Marton-féle rendezésben sokkal inkább öncélnak tetszik, hatásos látványnak, modern színpadi effektus-nak. A szegedi együttes annak idején mintegy emberi és művészi ars poeticáját fogalmazta meg a *Kőműves* Kelemennel, a Pesti Színház színészei elsősorban sokoldalú színészi iskolázottságukról tesz-nek tanúságot ezzel az előadással. Bizonyság erre, hogy Novák Ferenc igényes, népi ihletettségű koreográfiáját ugyanúgy elő tudják adni, mint Szörényi-Bródy dalait (s ez minden fentebbi észrevételünk ellenére érvényes), jól bánnak a Fehér Miklós tervezte hatalmas, néha ijesztően zuhanó létrákkal, s technikailag kifogástalanul oldják meg a produkció leglátványosabb és legszebb jelenetét: Kőműves Kelemenné rituális feláldozását. Kelemen felviszi a létrán feleségét, a karjában tartja és fölébe hajol, akárha valami fordított Pietát látnánk, majd a szerelmi kielégülés mozdulatával leejti az ifjú asszonyt, aki a lent várakozó kő-művesek karjaiba zuhan.

Csak épp a lélek hiányzik e technikailag akár virtuóznak is nevezhető előadásból: az a sugallat, mely elhitetné és megértetné velünk, hogy e rockballadát itt és most feltétlen be kellett mutatni. „Lélek" helyett - divatosabb kifejezéssel - mondhatnánk üzenetet is. Pedig se Marton, se Ivánka, se Bródy nem hagy kétséget afelől, hogy igenis van „üzenetük" a mai néző számára: színészeik egyfolytában arról beszélnek és arról dalolnak ezen az estén, hogy hit nélkül nem lehet alkotni, hogy alkotás nélkül értelmetlen az élet, s hogy az értelmes élet áldozatokat követel. Mégis átkozott-átkozott „magas Déva vára", melynek malterjába egy aszszony vérét keverték. De ez így csupa közhely: a szavak, bármilyen jó a zene, bármilyen impozáns a színészi akrobatika, üresen csengenek. S ezért a művészi kudarcért Bródy Jánost is felelősség terheli (noha korántsem csak őt), mert dal-szövegei ezúttal elmaradnak attól a fanyar-kesernyés-természetes hangvételtől, melyet tőle megszoktunk, s többnyi-re bizony patetikusnak bizonyulnak. Mi meg kicsit úgy érezzük magunkat a nézőtéren, mint az egyszeri polgár, aki szokásból, rutinszerűen eleget tesz az őseitől örökölt vallási előírásoknak, elmegy vasárnap a templomba, hallgatja a prédikáció szép, retorikus fordulatait, de a szavak már-már semmit sem mondanak számára, mert az életéhez nem sok közük van. Persze Marton Lászlónak nem kell attól tartania, amitől Bergman vacsorájában a lelkésznek: hogy lassan kiürül a templom. A Szörényi-Bródy szerzőpáros minden bizonnyal kitűnő „áruvédjegy" ahhoz, hogy sikerszériát biztosítson a színháznak.

A véletlen úgy hozta, hogy a *Kőműves Kelemen* bemutatója idején öles betűkkel állta Corvin mozi homlokzatán: NOSZTALGIAROCK. E felirattal a nem sokkal korábban bemutatott *A koncert* című filmet reklámozták, mely a régi Illés együttesről rajzolt nosztalgikus, kissé szociográfikus igénnyel készült képet. De az ilyesféle véletlenek sosem egészen véletlenek, s e sorok írójában némiképp összecseng a film és a színházi előadás. Koltay Gábor filmje arról beszél, *ami volt,* ami valóban megtörtént, arra a kérdésre keresi a választ, mit jelentett annak idején az Illés mint jelenség. Marton László előadása arra utal, *ami elmaradt:* az Illés-jelenség - vagy fogalmazzunk így: a Szörényi-Bródy-jelenség - és a színház találkozására. És sajnos valóban nem tesz többet, mint utal rá. Lehet, hogy ha ez a színházi produkció nyolc-tíz esztendővel ezelőtt születik meg, ennél valami sokkal lényegesebb történik a színpadon. De ha már így esett, ahogy esett, valamiképp jelen kellene lennie annak az időtávlatnak is az előadásban, ami a hajdani beatlázat a mától elválasztja. S akkor talán nem lengené be az unalom ezt az impozáns külsődleges erényekben viruló előadást, s a kritikusnak is többre jutna kedve, mint a hatásos fizikai teljesítményért megemlíteni Hegedűs D. Géza Kelemenjét, Szakácsi Sándor Boldizsárját, Gáspár Sándor Mártonját, Sörös Sándor Mátéját, valamint a Kelemen feleségét alakító Kovács Nóra nevét.

BALOGH TIBOR

A nagy allegória

Jókai-bemutató a Katona József Színházban

Amire ezek a sorok megjelennek, addig-ra rég kihunynak már a Katona József Színház átadása ünnepén lobbantott görögtüzek. Értelmetlen buzgólkodásnak tűnnék föl tehát, ha most - néhány hónappal az első premier után - a kritikus olajjal kezdené öntözgetni a pernyét. Ám az mégis mulasztás volna, ha nem igyekeznék kifejezni - a mindennapi fogyasztó tárgyilagosságával - a kezdet mámoros pillanataira következő idők higgadt örömét.

Megnyitotta kapuit publikuma előtt a Nemzeti Színház kamaraszínháza. Az esemény sokáig, indokolatlanul sokáig váratott magára, de végre bekövetkezett. A környező lakások fölött, mellett és alatt nagy átalakításokat hajtottak végre, amelyek többnyire a nézők, de nem kis részben a művészek kényelmét szolgálják, igaz, olykor csak mértéktartással, a kor divatszavával fogalmazva: takarékosan. A színház cégére nappal harmonikusan illeszkedik a környezetbe, esti megvilágításában azonban alig kibetűzhető. A portál kiképzése követi a belvárosi üzletek elegáns stílusát, de a füstszínű üvegeken átszüremlő hideg fényben nem tükröződik semmi a kínált áruból: kívül-ről nézve nehéz felismernünk a belső terekben a színházat, s a csak erre a szín-házra jellemző atmoszférát. A pénztár-fülkével egybeépített előtér fűtetlensége valószínűleg méltó emlékműve lesz a honi századvég energiainségének. Á ruha-tári előcsarnok tágas, a pultok könnyen megközelíthetőek, sőt, átellenben, a lovagiasság ingerét érző nézőnek végre van hová vetnie a maga kabátját, ami-közben a vendégéét fölsegíti.

A színház helyiségei között a nézőtér megvalósítása a legsikeresebb. Á háromszázötvenöt ülőhely mindegyikéről egyformán jól látható az eredetinél sokkal mélyebbé lett színpad bármely pontja. A kényelmet a nézőtéri légkondicionálás teszi - sajnos, olykor jól hallhatóan - teljessé: a drámai feszültség csöndjei a légcserélő motorzúgásának diszkrét monotóniájában oldódnak föl időnként.

Dőreség volna azt hinnünk, hogy az ilyen-olyan külső körülmények nem részei a színházi előadásról alkotott benyomásunknak: legfeljebb - a külső körülmények viszonylagos állandóságának törvénye következtében - a későbbi bemutatókról született kritikák nem kezdődnek majd ezek újbóli felsorolásával. Az első krónikásnak azonban, úgy gondolom - ha csak egy ilyen felszíni áttekintés erejéig is -, számba kell vennie, miféle élménykorrelációk révén alakul ki az épületből az előadás végén kilépő nézőben az új színház megnyitása fölötti csöndes öröm.

Á színházavatás legfőbb kelléke azonban a nyitódarab, amely - ha értő kézzel választják - túlragyogja a szokásos ünnepi külsőségek hivalkodó fényeit. Ám a darabválasztás - talán az efféle alkalmak ritkasága miatt - nem könnyű feladat. Az utóbbi években nagy gyakorlatra tettünk szert hidak és földalatti vasutak átadásában, a színházavatáshoz viszont, úgy tetszik, kevésbé értünk. Á hídavatás vagy a földalattivasút-avatás rituáléja roppant egyszerű: a szavalóművész kiáll, elszaval egy költeményt, azután megindul a forgalom. Valahogy hasonlóképpen kellene a színházban is : egy beszéd, egy szavalat, majd kezdődhet a soron lévő, s nem a külön, e célra kiválasztott darab előadása. A speciális szempontok szerint felkutatott művek ugyanis többnyire alkalmatlanok a színházi közfogyasztásra, mert annyiféle, zömmel művészeten kívüli követelménynek kell megfelelniük, hogy ezek mellett a válogatáskor alig terelődhet a figyelem az esztétikai minőségre és a játszhatóságra. Arra pedig, hogy egy nagy költséggel létrehozott előadást csak egyszer mutassanak be, a színházi üzemszerűség körülményei között nálunk nincs ma lehetőség; eljátszszák tehát másnap, harmadnap, negyed-nap, sőt negyvenedszer is a kifejezetten alkalmi jellegű, csak az ünnepi elvárásoknak megfelelő darabot.

Á nyitódarabbal szemben támasztott alapkövetelmény, hogy az szintetikusan reprezentatív legyen: a választásnak tükröznie kell az adott színház funkcióját, meghirdetett művészi programját, az intézmény hagyományait, esetleg a névadóhoz való kötődést vagy valamilyen évfordulót. Nehezíti a választók helyzetét, hogy az elvárások rendszerint enigmatikus fordulatokban megfogalmazott, szájhagyomány útján terjedő törvények, amelyeknek sem alkotója, sem pontos tartalma nem ismert, s amelyek sokszor tartalmaznak hamis tudaton alapuló, gyakrabban jó szándékú, olykor rosszhiszemű következtetéseket.

Kivételesen szemléletes példa a helyes választás lehetetlenségére, a hamis tudaton alapuló elvárások halmozódására a Katona József Színház első premierje, amelynek előkészítése - szerencsétlen módon - egybeesett a Nemzeti Színházról folyó viták újraéledésével. Azért szerencsétlen ez az egybeesés, mert a Nemzeti Színház intézményéről, funkciójáról, feladatáról hirdetett, egyre növekvő számú tézisek, s a tézisek előadásának hangjából kicsengő, fokozódó türelmet-lenség nagy óvatosságra kényszerítette a színház vezetőit a darabkeresésbe. A vezetők természetesnek tartva az igényt, hogy a színházavatás egyszerre legyen a magyar dráma és a magyar színjátszás ünnepe, háttérbe szorították a világiroda-lom iránti személyes kötődésüket. Á hagyományőrzés küldetését vállalva lemondtak az élő szerzők bemutatásáról, s klasszikusaink között a pillanat exponáltságához illő politikai felelősségtudattal válogattak. Tovább nehezítette feladatukat, hogy a valamennyi szempontból biztonságos megoldásnak tetsző háromreprezentáns dráma *(a Bánk bán, Az ember tragédiája* és *a Csongor és Tünde),* vala-mint huszadik századi nagyjaink (Németh László, Örkény István) művei a szűk játéktér miatt nem jöhettek számításba. S ha mindezek figyelembevételével futja végig gondolatban valaki a magyar irodalom drámai termésének katalógusát, döbbenten kell tapasztalnia: aligha akadhat alkalmas, bármilyen szem-pontból makulátlan nyitódarabra. Zsámbéki Gábor rendező és két felelős társa végül mégis szerencsével választott: olyan darabot találtak, amelyik a lehető legközvetlenebbül, mindenféle áttétel nélkül felel meg az elvárásoknak: egész egyszerűen azért, mert magukról az elvárásokról, a Nemzeti Színház ideájáról íródott. A darab: Jókai drámája, a *Thespis korda,* amelyet *Thália szekerén* címmel mutatott be a Katona József Szín-ház.

A lírában gyakran előfordul, hogy egy költemény önmagából meríti tárgyát, önmagát tárgyiasítja, tükrözi. Drámában és színpadon kevesebbszer találkozunk a művészet önszemlélésének ennyire át-tétel nélkül jelentkező, ennyire elemi formájával, de ünnepi alkalmakkor talán megengedhető, hogy a színház magáról beszéljen, hogy a nyilvánosság - saját, természetes nyilvánossága előtt fogal-

Jókai Mór: Thália szekerén (Katona József Színház). Helyey László (Kelemen László) és Csomós Mari (Moór Anna)

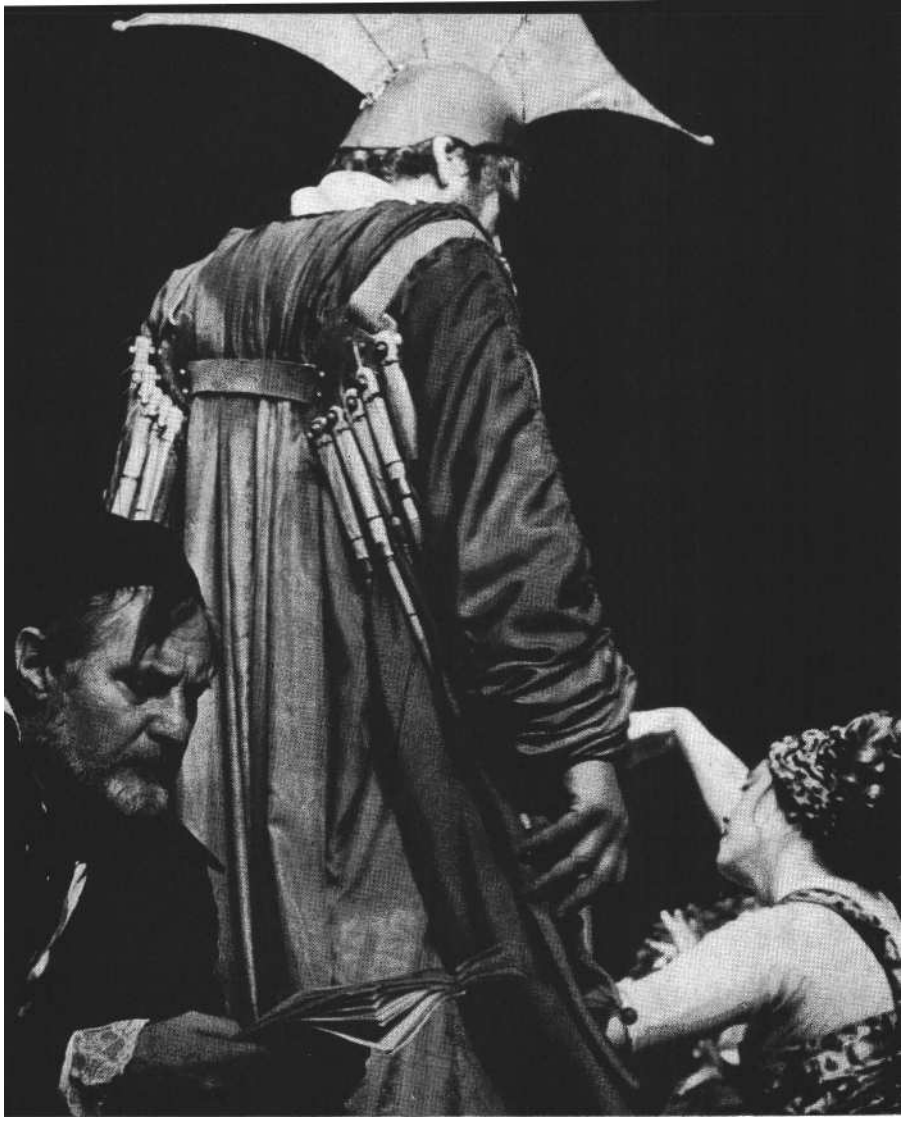
mazza meg hitvallását, különösen akkor, ha ez iránti igényét nem az öntetszelgés, nem az öntömjénezés vágya szüli, hanem az az óhaj, hogy átélhetővé tegye a néző számára a színészhivatás drámáját. Jókai ez utóbbi céltól vezetve fogott hozzá - Paulay Ede megbízásából - a *Thespis kordéja* megírásához. „A Kelemen László vezette Magyar Játszó Társaság alapításának századik évfordulójára készült darab e szellemben fogant első változata azonban nem kerülhetett a jubileum megünneplésére egybegyűlt publikum elé. Azért nem, mert az alkalmi darab, a megrendelő óhaja ellenére, nem „kándírozott lelkesedésből, nemzeti dicsekvés lektáriumából, jobb jövő reményének lépes mézéből, s győzelmes újraéledésünk múltjából" lett gyúrva, hanem abból az 179o óta, s máig tanulságos, igaz-szomorú történetből, amelyet Kelemen László társulatának születéséről és szét-hullásáról Bayer József és Váli Béla krónikája följegyzett.

„A Thália szekerén cselekménye egyetlen napon, 179o. október z5-én, az első premier, Gróf Brühl: *Az Igazházi* című, magyarított darabjának bemutatója napján játszódik. E néhány órába sűrítette Jókai -- a reá jellemző kiváló epikai érzék-kel - az első nemzeti játékszín életének valamennyi jellemző mozzanatát, s közben néhány vonással megrajzolta a kultúrtörténeti hátteret is. Bemutatta a színházszervezés nyomorúságos anyagi feltételeit, az igazgatót, aki elkártyázza a bevételeket, a némiképpen parlagias gondolkodású mecénást, aki csak akkor gyakorol kegyet, ha legalább egy szék széttörik alatta a nevetéstől egy-egy elő-adás során, a német nyelvű színházak igazgatóit, akik mindent elkövetnek azért, hogy ne jöhessen létre a bemutató, az intrikus jurátusokat, akik skandalumot szerveznek; s mindezekkel szemben a hazafiúi érzéstől fűtött magyar és német ajkú iparosokat, akik a maguk lehetőségei szerint járulnak hozzá a játékszín megnyitásához, a korrekt helytartót, aki békességet teremt a nyílt színen torzsalkodó színészek között, Kelemen Lászlót, aki fanatikus hittel építi társulatát, Moór Annát, a kor legtehetségesebb tragikáját, aki igaz megtestesítője a nemzet iránti hűségnek, és Kazinczy Ferencet, aki eszmei gyámolítója és szerzője kíván lenni a nemzeti játékszínnek.

Jókai minden akadályt megemlítve vezeti el Kelemen László társulatát az első bemutató „ünnepélyes" pillanatához: a deszkaszínház elmaradt bérleti díját a tulajdonos meghitelezi, sőt a játékhoz csizmáját is kölcsönadja, s az éhező színészeket eteti. Moór Anna visszautasítja a német direktorok ajánlatait, a süket cenzor pedig, néhány elkápráztatóan ostoba szövegmódosítási utasítás kíséretében engedélyezi a darabot. A közönség összeverbuválódik, az előadás elkezdődik, ám hamarosan botrányba fullad a társulaton belül uralkodó fegyelmezetlenség és viszálykodás miatt. Sehi úr, az intrikus nem tudja szerepét, s ráadásul félmerevrészegen tántorog a színpadon, Liptai Mária, a naiva, szereposztási igazságtalanságot vélve zsémbel, majd a Kelemen és Moór Anna közötti szerepcsók valódisága ürügyén félbeszakítja a játékot. A helyzetet Kazinczy menti meg, azt állítva, hogy a botrány része volt az általa írott darabnak. Hazafiúi szózata lelket önt a társulatba, az előadás rendben lebonyolódik.

Jókai dramaturgiája sok értékes elemet hordoz, összességében azonban példatára a hazai drámairodalom gyöngeségeinek. A lineáris (elbeszélő) szerkezet, a túlzott irányzatosság, a jellemek egysíkúsága, a szöveg hangnemi egyenetlensége nehéz próba elé állítja a színpadra állítót. Ám Zsámbéki Gábor rendező olyan megoldást talál, amely révén nemcsak az elbeszélő jellegű szerkezetet bonthatja fel sikerrel, hanem a beavatkozás által az előadás egészének is mélyebb értelmet ad. Egyik leleménye, hogy a *színház a színházban* jelenetet kétszer játszatja el: először a közönségnek háttal, bepillantást engedve a kulisszák mögötti világ titkaiba, másodszor a közönséggel szemben, mint ahogyan a néző a színházat *rendesen* látni szokta. „A másik lelemény, hogy az előadás befejeztével a társulat, a maga örömére, a kiürült házban előad egy jelenetet *a* Hamletből magyar nyelven, a színészek bevonulását Helsingőrbe. E két változtatás teljesen új perspektívát teremt: három dimenzióban teszi láthatóvá az eredetileg egy nézőpontból ábrázolt világot. Az egyik sík megmutatja a nyers valóságot, a színházi alkotó munka primitív körülményeit-feltételeit, az egymás ellenére élő, torzsalkodó, ellendrukkoló művészeket, az önjelölt nemzeti géniuszok fogyatkozott erkölcseit, a jóra hajló művészek velük szembeni tehetetlenségét. A második sík a felszíni kép: a zsöllyéből látható színház, ami az alkotás körülményeihez képest -- minden bumfordisága ellenére - mégiscsak varázslatos. A harmadik sík a színházi eszmény szférája, az utópiák birodalma, az előadást a jelenkorhoz kötő szál. Érezhetjük ebből a talán kissé hosszúra kerekedett Hamlet-idézésből *a* ma elhivatott rendezőjének csöndes keserűségét is, gyaníthatunk rezignált számvetést a nemzeti színházi eszményhez tapadt kétszáz éves illúziókkal.

Zsámbéki beavatkozása azonban nem tűnik föl erőszakoltnak. A három kultúrtörténeti pillanat (a csupán két elő-adást megért *Igazházi,* a százéves évfordulóra készült jubiláló darab újraíratása, s a napjainkban *dúló* „viták" - tehát az I790-es, 189o-es és az 1981-es avatás) között nem hangsúlyoz párhuzamokat. Rendezése: kommentár nélküli szembesítés. Amit a külsőségek sugallnak, az



Agárdi Gábor (Boldizsár) és Vajda László **(Sehi** Ferenc) a Jókai-darabban (Iklády László felv.)

nem enged semmiféle behelyettesíthetőséget. Az előadás feszes ritmusú, szellemes mozdulatokban gazdag és maximálisan korrekt.

A színészek játékát nehéz külön-külön méltatni. Mindnyájuk érdeme, hogy megtalálták a pozitív szerepek patetikus emelkedettsége s a negatív figurák nyersebb közönségessége ' között a kiegyenlített hangnemet. Kelemen László (Helyey László), Moór Anna (Csomós Mari) és Kazinczy (Szacsvay László) szerepe igen hálátlan. Helyey vibrálóbb, érzékenyebb alkatával ellenkezik Kelemen *egy* tömbből faragott lénye, egyöntetűbb vezérlésű dinamizmusa. Csomós Mari kitűnően találja el a csöndes hűséget kifejező pillanatokat: belülről, szemével, apró mozdulataival, ruhája redőivel játszik. Szacsvay számára sikerrel kiállt próbatétel a halk, szenvtelen pátosz meglényegítése. Az est fénypontja Agárdi Gábor játéka (Jambus). Az ügybuzgó, elhivatott kellékes tisztelettudó humora, tiszteletlenszarkasztikus bölcsessége, testi fogyatékosságát feledtetni képes nemeslelkűsége minden mozdulatából egyszerre sugárzik. Liptai Mária (Bodnár Erika) öntelt butasága, naiv alattomossága, rút érzéki ségе felidéző erejű. Vajda László (Sehi úr) újabb szerepeiben *(A szuzai menyegző, Háromgarasos opera)* nem igazán elmélyült, a kelleténél többet hagyatkozik fizikai adottságaira. Anischl ácsmester szerepében Horváth József, Makkos Menyhért-alakításával Sinkovits Imre, gróf Koppánnyházy Hugó gyanánt Sinkó László aratott méltó sikert.

Pauer Gyula csaknem megoldhatatlan feladatot vállalt: a kamaraszínház kis színpadára két színpadot és egy nézőteret, egy zsinórpadlást és egy öltözőt épített föl, felidézve a korabeli deszkaszín-ház architektúráját.

Jókai Mór: Thália szekerén (Katona József Színház)

Rendező: Zsámbéki Gábor. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Díszlet:* Pauer Gyula. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Koreográfus:* Széky József m. *v.*

Szereplők: Helyey László, Szacsvay László, Csomós Mari, Bodnár Erika, Vajda László, Agárdi Gábor, Raksányi Gellért, Horváth József, Végvári Tamás, Kun Vilmos, Sinkó László, Sinkovits Imre, Csurka László, Izsóf Vilmos, Hollai Kálmán, Gáti József, Velenczey István, Gyalog Ödön, Csonka Ibolya f. h., Végh Péter, Márton András, Szersén Gyula, Besse Miklós, Dániel Vali, Márkus Ferenc, Károlyi Irén.

RÓNA KATALIN

Kinek mi jut eszébe?

Az Egy válás története a József Attila Színházban

Értelmiségi az, akinek mindig mindenről eszébe jut valami, aki termeli a gondolatokat, akár szüksége van rá a világnak, akár nincs. Így fogalmazza meg az értelmiséginek lenni ismérvét az *Egy válás története* fiatal hőse. Nyilván nagyon sokféle kifejezése lehet az értelmiségi létnek, s ez a fajta meghatározás mutatja, hogy mi és miféle magatartás izgatja, foglalkoztatja Maróti Lajos figuráit. Mert hiszen a magát feltétlenül értelmiséginek valló fiatalember úgy véli, igazán értelmiséginek lenni, eszerint élni lehetetlenség egy működő társadalomban, a mai magyar létformában. S hogy miért? Mert a társadalom nem tart igényt az önálló gondolatokra. Bizonyítéka is van rá: szociológiai tanulmányt írt a paradoxnak tartott értelmiségi létről. A tanulmányt nem adták ki. S míg kéziratban kézről kézre járt, sikert aratott, de amint végül mégis megjelent, senki sem figyelt rá. Paradox tétel - nemhiába a tanulmány címe is Paradoxon. Mindez Maróti Lajos drámájának, s általa a munkában, a magánéletben mellékvágányra futott főhősének gondolati indítéka, ha úgy tetszik, alapkérdése.

Ugyanis az alapkonfliktus - egy tízéves házasság kudarcának, befejezésének és utójátékának története - nyilvánvalóan alkalom személyes emberi magatartások, gondolkodás és cselekvési módok ábrázolására. A férj, a tehetségesen induló szociológus, amint pályáján falba ütközött, tanulmányait abbahagyta, s egy ötödrangú lapnál újságíróskodik. A feleség sohasem került szembe akadállyal, orvos lett, és társadalmi megbecsüléstől övezve végzi munkáját. Utolsó együtt töltött napjaik, óráik, a végső elszámolás a széthulló közös otthonban - ez a dráma közvetlen cselekménye. S ami itt, ezek-ben az órákban, napokban lélekgyilkolásban, egymás kínzásában végbemegy, ördögi játék. Eleven színpadi érzékkel megszerkesztett dráma az *Egy válás története,* amelynek pontos rendszerétől csak egyetlen motívumban tér el az író. Az asszony meddőségének története,.. a tragédia sejtetése mintha túlzottan is az érzelmekre akarna hatni.

Maróti alakjai mai emberek, közülünk

valók. Ismerős a helyét nem lelő félkész bölcsész; a paraszolvenciáról hallani sem akaró orvosnő, aki elválik férjétől, és hozzámegy segítőkész funkcionárius betegéhez; a hivatali hatalmát leginkább magánéletének alakítására kihasználó vezető; a tudományos ideológiát mindenhez pontosan megteremtő hisztérika - ez-úttal egy pszichológusnő képében. Maró-ti figurái maiak helyzeteikben, szemléletükben, gondolkodásukban, cselekedeteikben, érzelmeikben. Sebezhetőek, ellentmondásosak, szenvedélyesek. S amit megfogalmaznak, amit történetükben közvetíteni tudnak a valóságból, az lényegig hatol. Magunkban, magunkon érezzük a szavak kimondott és ki nem mondott, a mögöttes tartalomban élő természetes igazságát.

Maróti minden rokonszenve és ellenszenve hőséé, a Doktor Úré. Vele mondatja ki mélyről fakadó igazságait, érezhetően az ő gondolkodásmódjában, értelmiségi lét tudatában fejeződik ki leginkább az írói mondanivaló. Ugyanakkor Maróti mégsem hajlandó azonosulni vele. Valódi igazságot csak akkor szolgáltatna neki, ha hihetné, hogy valóban munkába kezd, tán létrehoz egy újabb Paradoxont. Ám a dráma szerkezetéből, hősének emberi formátumából semmi sem garantálja a cselekvőképességet. S ez Maróti drámájának a paradoxona. Ahogy a Doktor Úr képtelen rávenni magát a munkára, úgy az író sem tudja eldönteni, szeresse-e hősét, s ha igen, milyen mértékben. Mint ahogy az sem egyértelmű, megbújt-e annyi tehetség, gondolkodási készség ebben a fiatalemberben, amenynyiről beszél. Hihetjük-e egyáltalán, hogy ő maga értelmiségi, s éles szavai mögött nem több-é a rejtett bizonytalanság, mint a valóságos tartalom.

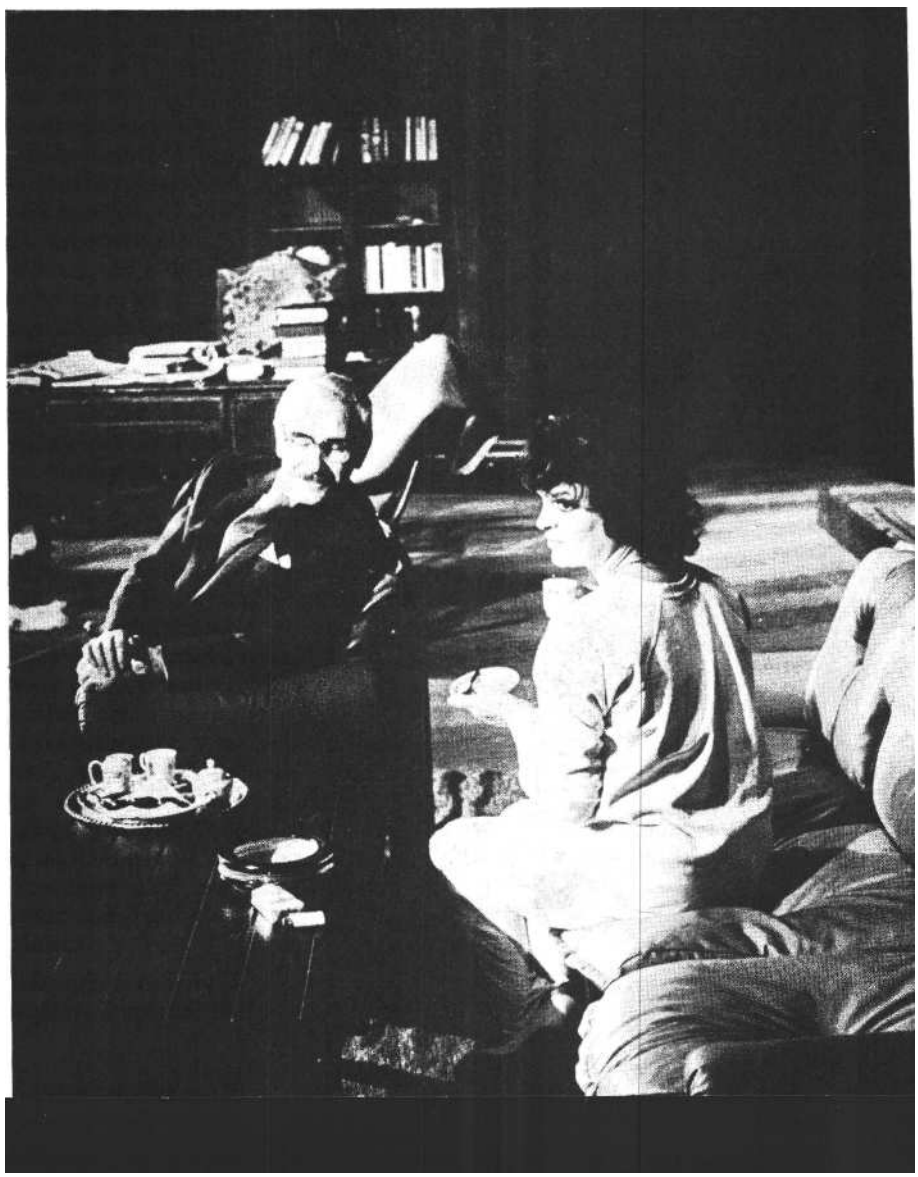
A konkrét színpadi szituáció hátterében élő szenvedélyes mondanivaló: az értelmiségi lét és életforma, az útkeresés kérdései emelik Maróti művét fontos drámává. Egy nemzedék és egy társadalmilag számottevő réteg önmaga kutatását, életének, helyzeteinek paradoxonait fogalmazza meg az író a szemlélet, a mondanivaló igazságában. A sűrített élethelyzetekben az emberi arcokat kutatja Maróti. Komor és tarka színek váltják egymást. Az egyszerre maró és gyöngéd kettősség, amivel hőseit figyeli, élő nyelvezete iróniával, humorral és feszültséggel teszi teljessé a drámát.

Maróti Lajos drámájának ősbemutatóját néhány évvel ezelőtt a szegedi Nemzeti Színházban tartották meg. Lénér-Péter előadása jó hangvétellel, pergő ritmussal, bár szinte a paródiáig vitte a drámát, meg tudta jeleníteni a benne megfogalmazódó kemény gondolatok és a pokoli komédia egységét. Az azóta eltelt esztendők az értelmiségi lét paradox kérdésein kétségtelenül változtattak, de közel sem annyit, amennyi indokolná azt, amit most a József Attila Színházban láttunk.

Az elsődleges élmény: ez az előadás egyszerűen nem tud mit kezdeni a kézhez kapott anyaggal. Mert hogy is fogalmaz ez a dráma? Értelmiségi az, akinek mindenről eszébe jut valami. A formális logika erre azt mondatja: színházi rendező az, akinek minden drámáról eszébe jut valami. Megfordítva: ha egy drámáról nem jut eszébe semmi, akkor nem kell megrendeznie. Kár hozzákezdeni. Még inkább, ha valamiféle furcsa, megmagyarázhatatlan indítékból az iróniát bo hózatnak nézi, a kemény kíméletlenséget nevetséges komolykodásnak.

Mi is látható a József Attila Színház színpadán ? Egy lassú, vontatott, okoskodó, nevetgélő, néhol hisztérikusan kacagó játék, amelyben sok a trágár kifejezés, még többször meglehetősen ízléstelenül meg is mutatják azt, amit egyben kimondanak. A közönség pedig derül a vicceken, melyeket az utcán, otthon, a munkahelyen oly sokszor hallhatott, s időnként tán azon is elmereng, hogy mit okvetetlenkedik itt ez az orvosnő, ami-kor a férje, a Doktor Úr tulajdonképpen olyan kedves fiú, s olyan okosakat mond. No de félre a tréfát: Benedek Árpád rendezői munkája kimerül abban, hogy megszervezi a színpadra lépések rendjét. Nem vállalkozik arra, hogy értelmezze a szerepeket, a magatartásokat, a helyzeteket. Ebben az előadásban mindenki képessége, saját gondolkodásmódja szerint ját-

Horváth Sándor és Voith Ági Maróti Lajos Egy válás története című darabjában (József Attila Színház) (Iklády László felv.)



szik. S hogy helyenként a színészek nem értik, amit mondanak? Lelke rajta az írónak. Miért nem fogalmaz egyszerűbben. Hogy tán azért nem, mert épp ez az értelmiségi lét titka? Nincs mit tenni, amire az előadás nem vállalkozik, azt nem lehet az írótól számon kérni.

A színészek valamennyien ebben a határozatlan és meghatározhatatlan koncepcióban dolgoznak. Újréti Lászlóé a legnehezebb és a legfontosabb szerep, a legkeményebb és a legsúlyosabb szöveg. Sajnos, keveset ért meg belőle, tehát értelemszerűen kevés, amit tolmácsolni képes belőle. Csupán az intellektus hiányzik a megformált figurából. Az ő szerepfelfogásában a Doktor Úr puhány és jellegtelen, képtelenség egy pillanatra is elhinni neki: nemcsak a szája jár, vala-ha majd tevékeny ember lesz, hogy szembenéz az értelmiségi léttel, annak feszültségeivel, valódi problémáival, helyzeteivel.

Voith Ági megpróbál a komédia és a tragédia - s az ő figurája az egyetlen tragikus színezetet hordozó alak - között egyensúlyozni. Váltásai a kiérleletlen közegben arról tanúskodnak, hogy képes lenne mélységekbe hatoló előadásban is megteremteni a feleség jellegzetes típusát. Horváth Sándor, mint mindig, ez-úttal is pontos portrét mutat. Habár, és ezt sem először írjuk le, a színésznek nincs túl sok érzéke az irónia iránt. Így aztán Menyhárt elvtársa talán színtelenebb, mint lehetne, de lényegében ebben a közegben nincs is más lehetősége. Pálos Zsuzsa nyafogó, affektáló pszichológus-nője a külsőségekbe fullad. Valószínűleg nemcsak az ő, sokkal inkább a szerep és rendezés hibája, hogy a formai elemeken túl semmit sem tud megmutatni a pszichológusnő jelleméből. Hisztérikus jelenete ellenszenves rikácsolásba torkollik. Kaló Flórián különösebb erőfeszítés nélkül formálja meg az inkább unatkozó, mint televíziós állásánál fogva érdeklődésre számot tartó Heller Jenőt. Bakó Márta tökéletes fensőbbséggel, iróniával játssza el a nagyasszony-bejárónő nagyon is tipikus és hálás szerepét.

Jánosa Lajos díszlete és Kemenes Fanni jelmezei jó közeget teremtenek Maró-ti Lajos színpadi játékának.

Maróti Lajos: Egy válás története (József Attila Színház)

Rendező: Benedek Árpád. *Díszlet:* Jánosa Lajos m. v. *Jelmez:* Kemenes Fanni.

Szereplők: Újréti László, Voith Ági, Horváth Sándor, Pálos Zsuzsa, Kaló Flórián, Bakó Márta,

BÉCSY TAMÁS

Alakítások naturalista drámákban

Ibsen- és Hauptmann-bemutatók

Ismeretes, hogy Henrik Ibsen azon naturalista drámái, amelyek szimbólumot állítanak a középpontba, bizonyos határokon belül többféleképpen értelmezhetőek. *A vadkacsa is.* A különböző értelmezési lehetőségeket már csak azért sem érdemes felsorolnunk, mert Lengyel György rendezése a Játékszínben nem a szimbólum értelmezésére irányul; hadd tegyük hozzá: szerencsére, pontosabban: jó művészi érzékből. Rendezői elképzelésében - láthatóan - Hjalmar Ekdal és Gregers Werle viszonyát helyezi az előtérbe. A többiek - Werle nagykereskedő, Hjalmar felesége, Gina; valamint Hedvig, Gina lánya - a közöttük lévő problematika alapjaiként, kiindulópontjaiként jelennek meg. Éppen ezért kísérelhetjük meg a Lengyel György rendezésében megjelenő színjátékvilágot a két főalakból kiindulva elemezni és értelmezni, amelyhez először óhatatlanul kell utalnunk a dráma alaptényeire.

Kettejük viszonya egy vacsorán kezdődik. Werle nagykereskedő tizenöt év után most hívta vissza fiát, Gregerst a távoli északon lévő településről. Gregers a tiszteletére rendezett vacsorára meg-hívja régi barátját, Hjalmar Ekdalt. Két inas, valamint kettejük beszélgetéséből értesül a néző azokról a régi dolgokról, amelyek a majd most történőket indítják el. Hjalmar apja, aki Gregers apjának üzlettársa volt, tönkrement és börtönben is ült; kiszabadulása óta Werle nagykereskedő anyagilag támogatja; Hjalmar tizen-öt évvel ezelőtt megnősült, s azt a nőt, Ginát vette feleségül, aki annak idején Werléeknél volt házvezetőnő; s azután Hjalmar az öreg Werle anyagi támogatásával tanulta ki a fényképészetet és rendezte be műtermét.

Ezek elmondásakor Gregers gyanút fog, s ez indítja el a drámai eseményeket. Apja egyfelől mindig erőszakos és kíméletlen volt, másfelől szeretőket tartott, amivel anyját halálra gyötörte. Gregers pedig anyja fia, s ezért gyűlöli apját. Hjalmar eltávozása után gyanúját el-mondja apjának, s kiderül: valóban az öreg Werle tette tönkre Hjalmar apját, s Gina valóban a szeretője volt. Gregers Hjalmarral folytatott beszélgetésében persze realizálta, hogy Hjalmar mindezekről semmit sem tud. Gregers most szakít apjával, s elhagyja otthonát. Később megtudjuk, hogy a gyanú beigazolódásával kapott élete feladatot és célt: felvilágosítani Hjalmart, ezzel megtisztítani házasságának hazug alapját, hogy feleségének megbocsátva magasztos érzésekkel eltöltve élhessen ezután tovább.

A kérdés az, milyen jellemmé formálják azt a Gregerst, aki az emberektől „ideális követeléseket" akar behajtani, aki „tisztességlázban" ég; vagyis aki másoktól kívánja az ideális élet megvalósítását, a hazugságoktól, illúzióktól mentes, őszinte életet. A további, persze ehhez szorosan hozzákapcsolódó kérdés: milyen jellemmé formálják Hjalmart, aki-nek ezt az „ideális követelést" be kellene teljesítenie. Hiszen nyilvánvaló, hogy ez a benső tartalom (Gregersben) és ez az igény (Hjalmarra vonatkozóan) különböző egyéniségekhez kapcsolódhat, amelyeknek különböző tartalmaik és megnyilvnulási formáik lehetnek.

Bálint András külleme, maszkja és belső magatartása egyaránt jelzik: Gregers beszűkült és görcsösen rigorózus lélek. Apjával szemben - különösen az I. felvonásban - nagy és dühödt ellenindulatok élnek benne, amelyeknek benső talaja ugyancsak a görcsös és merev szigorúság. Még azt is érzékelteti, hogy ez a tulajdonsága - noha apja jelleme miatt alakult ki benne - csak szilárdult az északon eltöltött évek során. Benső világára vonatkozóan a szövegek utalnak egy fordulatra. Eleinte életének nincs célja, de amikor felfedezi, hogy Hjalmar házassága hazugságon alapszik, feladatot és célt kap; azt, hogy barátját felvilágosítsa és a megbocsátás magasztos érzésállapotába juttassa. Amikor Bálint András Gregersének Hjalmar a múltját meséli el, Gregersben csak az apjával szembeni gyanú támad fel, de magatartásából hiányzik a célnélküliség avagy akár az életcél megszületésének jele. Igaz, e fordulat Ibsent sem érdekli túlságosan, nem is dolgozza ki. Az is igaz, hogy ha szöveg nincs rá, egy alak élete céltalanságát csak közvetett eszközökkel képes a színész megjeleníteni. Azonban úgy gondoljuk, hogy egy összetett színészi alakításnak ezt a fordulatot valamiképpen meg kel-lene jelenítenie.

A Hjalmarral való első találkozás azért is végtelenül fontos, és egyben nagyon összetett, mert itt lehetne először megérzékeltetni azt is, hogy Gregers nagy

Ibsen: A vadkacsa (Játékszín). Bálint András (Gregers) és Balázsovits Lajos (Hjalmar Ekdal)

egyéniségnek, jelentős embernek tartja Hjalmart. Hiszen, később szöveg van rá, neki csak azért nyújtja be az „ideális követelést", azért tárja fel házasságának hazug alapját, mert oly jelentős egyéniségnek tartja, aki képes a hínáros tengermélyből a megbocsátás magasztos állapotáig eljutni. Az a különbségtevés, miszerint Gregers nem a köznapi embereknek, hanem csak a nagy egyéniségeknek nyújtja be „ideális követeléseit", Bálint András alakításában nem érezhető. Ezért ez a Gregers-egyéniség azt sugallja, hogy mindenkitől kívánja a hazugságoktól mentes életet. Mivel nem látjuk, hogy Hjalmart jelentős embernek tartja, Gregerst nem a magasabb rendű élet kikovácsolójának láthatjuk, hanem görcsös rigorózussága miatt kellemetlenkedő alaknak, aki okvetetlenkedésével - és nem erkölcsi meggyőződésével - dúlja fel Hjalmarék életét. Lengyel György rendezése és Bálint András alakítása tehát olyanná formálja Gregerst, hogy mind-azt, amit Gregers tesz, görcsös és merev szigorúsága *miatt és* nem az ideális élet megteremtéséért teszi. Ezt még csak kiemeli, hogy azt a vakságot, miszerint nem veszi észre Hjalmar puhányságát és „közhelyember" mivoltát, ebből az önmagába zárult rigorózusságból vezeti le.

Ám ezzel voltaképp szigorúságában súlyos és alapjaiban piszkálódó, kellemetlen embert *komollyá* formál meg, amely alakításban meg sem jelenhet Gregers szatírája. Ez még önmagában nem lenne baj, csak - ahogyan azonnal látni fogjuk - nem egészen illik Balázsovits Lajos Hjalmar-alakításához. Mindezek el-lenére Bálint András ezt a beszűkült és görcsösen merev szigorúságot jól állítja elénk. Csak nem eléggé differenciáltan. Ez még Ginához való viszonyában is érezhető, amelyre később térünk rá.

Balázsovits Lajos Hjalmarjának összetevői eléggé élesen elválnak egymástól. Azt lehet mondani, hogy Hjalmar benső világából csak a Gregershez fűződő viszonyát formálta meg jól. Ennek a viszonynak itt két összetevője van: semmit, de semmit nem ért Gregers „ideális követeléséből", ugyanakkor elismeri Gregers fölényét. Gregers már csak amiatt sem tekintheti Hjalmart jelentős egyéniségnek, mert Hjalmar azt érzékelteti, hogy Gregers van fölényben. Hjalmar tehát őszintén mutat hajlandóságot arra, hogy úgy cselekedjen, ahogyan Gregers kívánja, noha lényegében fogalma sincs arról, mit kellene tennie. Ennek a két összefonódott, benső viszonyszálnak a kitűnő megjelenítése azonban élesen elválik Hjalmar azon tulajdonságainak színészi megoldásaitól, amelyek családjához való viszonyából derülhetnének ki. Ebben a viszonyban válik nyilvánvalóvá Hjalmar alapvető puhánysága, tétovasága, határozatlansága és lustasága, minden belső erő nélküli volta. Amikor fennkölten szavalja a közhelyeket és az önsajnáltató szövegeket, amikor Hljalmar benső erő nélküli voltát, tétovaságát kellene megmutatnia, Balázsovits Lajos „poénra veszi" Hjalmar mondatait. Nem Hjalmart teszi nevetségessé, hanem szövegeivel nevettet, s ez alapvetően két dolog. Sok olyan szövege van, amelynek első felében komoly - némely esetben erkölcsi - elhatározást mutat, de amelynek második felében ezt már vissza is vonja. Nos, ezek a visszavonások válnak az esetek túlnyomó többségében poénná. Így csak egészen halványan jelenik meg Hjalmar kikarikírozása, helyette nevettető poénokat kapunk. Mivel azonban, ha halványan is, de megjelenik a szatíra, úgy érezzük, szatirikusabbá és nem nagyon „komollyá" formált Gregers illene mellé.

Pedig az előadás épp Hjalmar alakjával mondhatna igen sokat a mának. Persze Gregerst is meg lehetne jeleníteni mint „dogmatikust", de Bálint András alakítása nem indítja el ebbe az irányba aszszociációinkat. Arra azonban Hjalmar alakjával kapcsolatban nagyok a lehetőségek, hogy ezt az egyéniséget mainak érezhessük. Ma ugyanis nagyon sokan akarnak - valójában: csak vágyódnak rá - nagy dolgot létrehozni, művet vagy találmányt, csak azért, mert képesnek érzik rá magukat. De nemcsak azt nem tudják pontosan, mi is légyen ez a nagy dolog, hanem mindig csak holnap vagy holnapután akarják a munkát elkezdeni. Nos éppen ennek az öntúlértékelő dilettantizmusnak és a szorosan hozzá tartozó önsajnáltató attitűdnek a pontos, hiteles, mában és mára érvényes jellegét lehetett volna Hjalmarban megmutatni.

Nincs kellő mértékig kidolgozva Balázsovits Lajos alakításának az a része sem, amelyben feltámad benne a gyanú: Hedvig talán nem is az ő gyermeke. Különösen kidolgozatlanok - még rendezőileg is azok a pillanatok, amelyekben elutasítja, megtagadja Hedviget. Pedig ezek a pillanatok alapvető fontosságúak, hiszen ezekkel indul el az a folyamat, amely a lányt öngyilkosságba viszi. Balázsovits Lajos alakítása itt is „könnyed", s a rendezés sem emeli ki, hanem a többi eseménybe egyenlő súllyal építi be ezeket a pillanatokat. Így voltaképp nem látjuk eléggé Hjalmarnak, a közhelyeket, de a Gregers-féle „ideális követeléseket" is bombaszttá felfújó alaknak a felelősségét Hedvig halálában. Balázsovits Lajos alakítása következtében ezért itt csak Gregerst terheli a felelősség.

Mindezekkel az itteni világ gerincét adó Gregers-Hjalmar viszonynak a két oldala különböző jellegűvé válik. Látunk egy komolyan megjelenített, minden szatirikus vonás nélküli görcsös rigorózusságot és emiatt kellemetlen, akadékoskodó embert, és egy felszínesen megmutatott közhelyembert, akinek színészi megformálása azért felszínes, mert éppen azok a szövegek jelennek meg nevettető - és nem az alakot kinevettető -- módon, amelyek határozatlanságát, puhányságát és dilettantizmusát jelenítik meg. Igy Bálint András és Balázsovits Lajos különböző módon jelenítik meg alakjukat. A magunk részéről úgy gondoljuk, hogy egy színjátéknak egységesnek kell lennie, mert az élet gazdagságát és összetettségét ebben a művészeti ágban sem lehet azzal megmutatni, hogy különböző „stílusokat" vagy megjelení-

tésmódokat vonultatnak föl; még akkor sem, ha eme „stílusok" vagy megjelenítésmódok alapjait adó életjelenségek a valóságban egyszerre, egymás mellett is élhetnek.

Ahogyan már implicité említettük, az előadás feltűnő gyengéje, hogy nem hiteles Hedvig öngyilkossága, sőt eléggé érthetetlen is. Ennek oka természetesen nemcsak Hjalmar Hedviget elutasító pillanatainak kidolgozatlansága, hanem Maday Emőke alakítása is. Az öngyilkosság érthetetlenségének első és alapvető oka, hogy egyáltalán nem érezzük apja, illetve Hjalmar iránti szeretetének komolyságát, valódiságát. Ezt ugyanis nem lehet abból megérzékelni, ahogyan Maday Emőke Hedvigje a „lányregényekből" ismert módon „kislányosra vett" állandó „rajongással" és apját állandóan ölelgetve próbálja elhitetni. A szeretet csak Maday Emőke hangjának „rajongó" tónusában jelenik meg, benső alapok nélkül. Ennél sokkal, de sokkal szilárdabban, mélyebben kellene szeretnie Hjalmart, hogy öngyilkosságát hite-lesnek érezhessük.

Noha a színjáték-mű világában csak a Hjalmar-Gregers közötti viszonyban van jelentősége Gina régi tettének, nyilvánvaló, hogy színészi megformálása nem lehet mellékes fontosságú. Meszléry Judit Ginája mély bensőséggel szereti Hjalmart, s alakja eme vonásának ekként való értelmezése nagyon is helyénvaló, igen jó megoldás. Az itteni Gina azonban minden tekintetben nyugodt és békés ember, sőt: teljesen kiegyensúlyozott, akiben nyoma sincs annak, hogy Werle nagykereskedővel való régebbi kapcsolatát teherként hordozza, vagy oly titokként, ami nyomasztja. Ez elfogadható lenne abban az esetben, ha bizonyosan tudná, és így tudná a néző is, hogy Hedvig Hjalmar lánya és nem Werléé. Mint-ha a színészi alakításokban rejlene is egy olyan jelentés, miszerint a lány Hjalmaré. Gina Hjalmar kérdésére úgy jelen-ti ki, hogy nem tudja, kié a gyerek, mint-ha csak azért válaszolná dacosan ezt a „nem tudom"-ot, mert a kérdés már eleve feltételezi erkölcstelenségét. A befogadó azonban a dráma szimbólumokkal teli világa miatt nem gondolhat másra, mint arra, hogy Hedvig Werlétől örököl-te szembaját. Így azután Gina és Werle régi kapcsolata mégsem kezelhető egy tizenvalahány évvel ezelőtti, már régen elfelejtett, mert elfelejthető ügynek, mint ahogy Meszléry Judit Ginája kezeli. Hiszen Ginának azzal, hogy Hjalmar sajátjának hiszi Werle gyermekét, naponta szembe kell néznie. Az írott dráma, Hajdú Henrik fordításában meglehetősen primitív lénynek mutatja Ginát, elsősorban azzal, hogy állandóan idegen szavakat használ, de rosszul. Az előadásban Bart István fordításában játsszák a drámát, s ebben Gina egyetlenegyszer sem használ idegen szavakat, se jól, se roszszul. Mindezt csak azért mondjuk, mert Ginának említett nemtörődömsége vagy közömbössége azzal kapcsolatban, hogy Hedvig kinek a lánya, ezzel a primitívséggel és érzelmi beszűkültséggel is magyarázható. De ha Gina nem primitív lény, mint ahogy Bart István fordításában és Meszléry Judit alakításában egyáltalán nem az - sőt: az alakításban sokkal finomabb, összetettebb érzésvilága van - nem hihető, hogy Hjalmarhoz való viszonyában oly közömbös e kérdést illetően. Ha pedig Werlével való régi kapcsolata azért nem nyomasztja, mert ő pontosan tudja, hogy Hedvig Hjalmar lánya-s Meszléry Judit alakításából erre is következtethetünk -, akkor a Sörbynével való jelenetét kellene jelentésében súlyosabbá tenni. 1 a ugyanis Hedvig Hjalmar lánya, akkor a drámára csak azért van lehetőség, mert Gina nem mondta el Werlével való régebbi kapcsolatát férjének. Így Sörbyné alakjának azt a jelentését, miszerint ő Ginához viszonyítva az a másik fajta nő, aki előre elmondja leendő férjének az összes régebbi kapcsolatait, alapvetően súlyossá kellene tenni. Ám ezzel a dráma alapjai elsekélyesednek.

Az apaság kérdésének ekként való értelmezése még azt is eredményezi, hogy Gina számára a rigorózus komolyságnak és szigorúságnak a Gregersben való megjelenése nem válik a sors megjelenésévé. Így Gregers és Gina láthatóan nem is tud egymással mit kezdeni. Bálint András alakításában Gregers alig törődik Ginával, de nem azért, mert Ginát nem tartja a magasztos állapot elérésére alkalmas embernek, hanem azért, mert figyelme egyetlen irányba, Hjalmar irányába fordul. Ugyanakkor az, hogy Gregersben Gina számára nem a sors jelenik meg, nem Gregers, hanem Gina alakját fosztja meg egy lényeges jelentéstől: számára ezek az események a véletlen ostobaságai. Gregers azon tettei tehát, amelyekre vonatkozóan Gina azt mondja, hogy az Isten bocsássa meg neki, Gina életében éppúgy nem válnak lényegessé, sorsmozzanattá, mint ahogy nem válik azzá Hedvig halála sem. Nemcsak Hjalmar fogja igen hamar elfelejteni Hedvig halálát - ahogy Relling doktor mondja -, hanem Gina is.

Lengyel György rendezése láthatóan nem sokat foglalkozik azzal, hogy kiemelje a vadkacsaszimbólum jelentéseit, s ezt manapság mindenképpen csak helyeselni lehet. Az írott műben e szimbólumnak minden alakra vonatkozóan különböző jelentése van, amely jelentések először mind Werle nagykereskedőre mutatnak vissza, aki - Sörbynét kivéve ebben a drámai világban mindenkit tönkretett. A vadkacsaszimbólum azonban azt is jelöli továbbá, hogy ki-ki miképp, milyen szimbolikus jelentéstartalommal jelölhető módon ment tönkre. Ezek a jelentések pedig manapság semmit sem mondanak nekünk. Ezért csak helyeselhető, hogy Lengyel György rendezése nem e szimbólum jelentéseinek felmutatására épül. A vadkacsáról elhangzó

Csikós Sándor, Molnár Mózes, Balázsovits Lajos, Meszléry Judit és Bálint András Ibsen drámájában (MTI fotó - Wéber Lajos felvételei)

szövegeket mint az alakoknak épp most eszébe jutó példákat vagy hason-latokat mondatja el. A színjáték világa így nem terhelődik meg „mélyértelmű" jelentésekkel. Ez továbbá azt eredményezi, hogy ez a világ nem „fülledt", hiszen egyszerű kijelentésekben kapjuk a szimbólum jelentéseit. Kitűnő, nagyszerű megoldás. Es Gregers és Hjalmar kapcsolata így kerülhet a színjátékvilág középpontjába.

Ezzel azonban - és itt az „azonban" semmiféle negatívumot nem jelent az öreg Ekdal a színjátékvilág perifériájára szorul Alakja csak akkor kapcsolódhatna szervesen a színjáték világába, ha annak középpontjába a szimbólum különböző jelentéseinek felmutatása kerülne, hiszen ő maga a vadkacsa egyik lényeges aspektusa. „A Gregers és Hjalmar közötti viszonyban jóformán semmi helye nincs. Azonban semmi kár nem származik abból, hogy Ekdal a perifériára kerül. Már csak azért sem, mert amit róla tudni érdemes, azt Gera Zoltán alakítása elénk tárja. Nem gyűlölködő, nem kicsinyes, nem hordoz a régi dicsőség elvesztése miatt dohos benső-kavernákat, de teljesen beleveszett a padláson való vadászat egészségtelenül-egészséges játékába. No-ha a rendezői koncepció következtében a színjátékvilág perifériájára való helyezettsége egyben az élet perifériájára való kicsúszását is sugallja, ezt maga az alakítás is pompásan érzékelteti. Gera Zoltán olyan alakot formái meg, akinek- immáron senkihez sincs komoly és lényeges viszonya. S ezt, nagyon szeretnénk hang-súlyozni, nem azzal éri el, hogy színészi viszonyok nélkül téblából a színpadon, hanem azzal, hogy megmutatja: Ekdal a saját önmagára zárult világában él.

Mivel a rendezés nem a szimbólum jelentéseit emeli ki, lecsökken Werle nagykereskedő jelentősége is. Ezért Both Bélának nem is kell egyfajta mindenkit eltipró, erőszakos és *önző* embert megformálnia, elég, ha szövegeit előadja.

Marsek Gabi (Paula) és Balogh Emese (Bettina). Hauptmann: Naplemente előtt (Várszínház)

Már régóta *nyilvánvaló,* hogy Gerhart Hauptmann 1932-ben, naturalista módon megírt *Naplemente előtt* című „jól megcsinált" színművét nem önértéke vagy művészi nagysága tartja fenn a színpadokon és a köztudatban. Meg-megújuló előadásait annak köszönheti, *hogy* kitűnő lehetőséget rejt magában nagy színészi alakításra. A hetvenéves Mathias Clausen, a köztiszteletben álló, igen gazdag könyvkiadó beleszeret egy egészen fiatal lányba; gyermekei pedig a vagyont féltve, de a családi erkölcs tisztaságát előretolt okként kezelve, kiskorúsítási eljárást indítanak ellene, ami az idős urat annyira megrendíti, hogy belehal. Erről szól a darab. Az imént szándékosan írtuk, hogy nagy színészi alakításra nyújt lehetőséget, s nem azt, hogy mély emberformálásra. lrodalomtörténeti közhely ugyanis, hogy Hauptmann-nak igen nagy érzéke volt az úgynevezett „színi hatás" felkeltésére, amit az ifjúságának az ideje óta színpadhódító francia iránydrámák technikájával bőven kamatoztat. Alakjait, különösképpen ebben a drámájában, nem öntörvényeik, benső világuk dinamizmusai, hanem a színi hatást elérő és 'vagy biztosító dramaturgiai törvények mozgatják. Ez persze nem jelenti azt, hogy az alakok nincsenek egyénileg jellemezve. Ellenkezőleg, a mély művészi igazság szemszögéből épp az a baj, hogy túlságosan „markánsan jellemzettek ; vagyis pusztán csak egyetlenegy tulajdonsággal. Az író e tulajdonságok mindegyikét a színi hatás kedvéért válogatja ki. Igy lesz a főalak egyik lányából az apja iránt tudattalan szerelemmel rajongó, testi hibás vénlány; másik lányából férjét imádó és bálványozó libácska; fiából puhány, közhelyekben gondolkodó és érzelmeiben is közhelyérzéseket produkáló professzor; ennek feleségéből gonosz és aljas módszerekkel operáló elszegényedett nemeslány; libácska lányának férjéből durva és erőszakos üzletember. Található még itt egy csupa szív orvos, egy odaadó, hű barát meg egy magántitkár, aki ugyancsak a hűség élő szobra. És persze itt van az ártatlan, üde, tiszta és odaadó ifjú lány, Inken Peters, akinek Clausenhez való szerelmét semmi sem komplikálja; sem a férfi öregsége, sem a társadalmi vagy vagyoni különbségek, de még az sem igazán, hogy a férfi család-ja szívből gyűlöli. Csupa olyan egyetlen tulajdonság, amelyeknek megfelelő dramaturgiai keverése több nagyjelenetet tud kirobbantani. Es csak olyan tulajdonságok, amelyek egyértelmű irányba és azonnal felkeltik-kiváltják a néző érzéseit. Mindezek alapja - és körítése is -Clausen nagy vagyona. Hiába lenne ugyanez a képlet, ha Mathias Clausennek egyszemélyes fűszerboltja lenne a külvárosban.

Clausen alakjának is csak két benső magja van: a szerelem és az a keserű dühödt indulat, amit családja támaszt fel benne, mert meghiúsítják szerelmét.

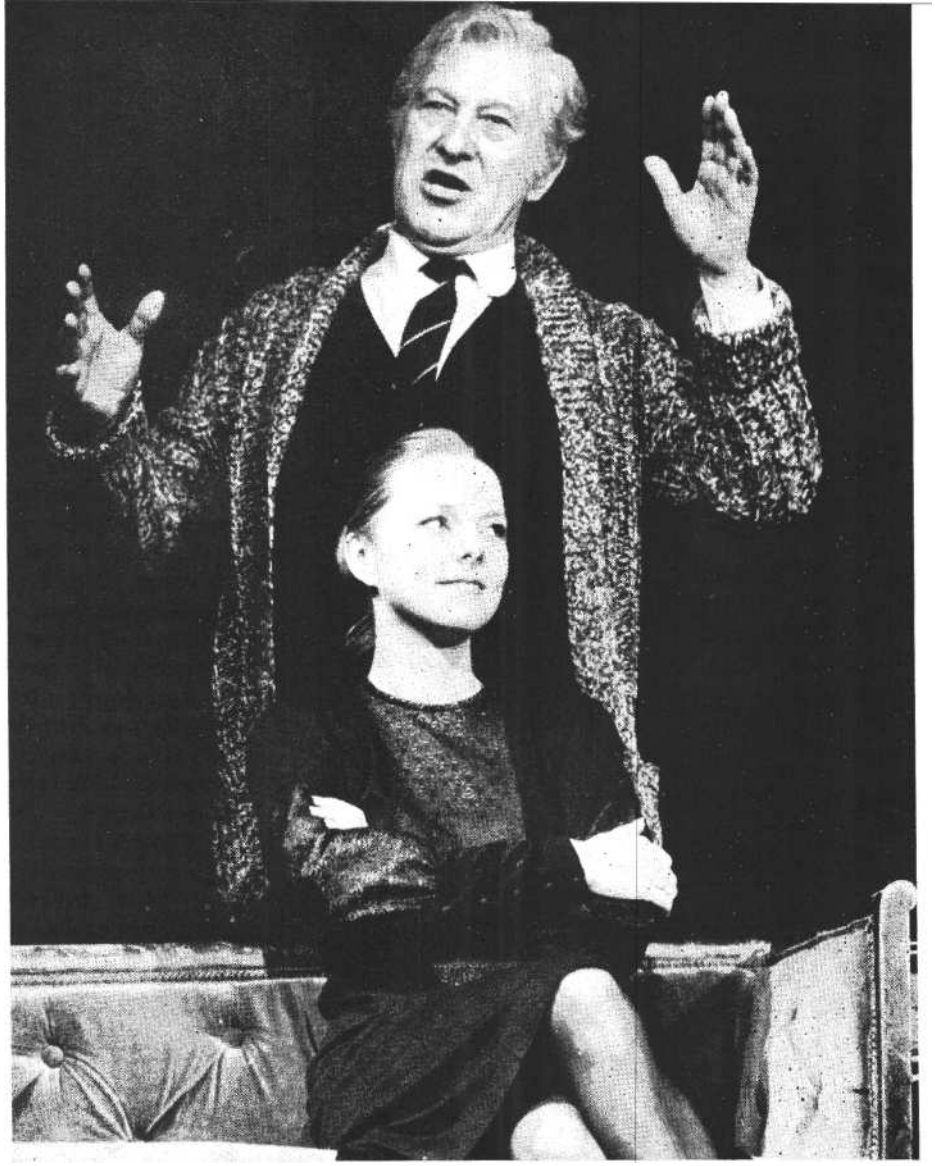
Nyilvánvaló, hogy ebben a dramaturgiai közegben az ő alakja sem jelenhet meg igaz emberi mélységekben. Többször leírtuk már, hadd említsük most is: a színművészet önálló művészeti ág mivolta az ilyen szövegek előadásakor nyilvánul-hat meg - ha nem is a legjobban, de - a legfeltűnőbben. Egy színész az ilyen egysíkú alak megjelenítésekor kap nagy lehetőséget ahhoz, hogy a maga művészi eszközeivel tegye összetettebbé és így hitelesebbé magát az alakot. A Mathias Clausent játszó színésznek sem arra nyílik módja, hogy a megírt szöveget mélyítsebontsa további életigazságokig, hanem hogy a szövegben rejlőktől függetlenül hozzon be új vonásokat, tulajdonságokat. A szerep ugyanakkor igen hatásos is, hiszen családtagjainak említett tulajdonságai mind reá mutatnak; e tulajdonságok dramaturgiai keverése az ő helyzeteit vannak hivatva „nagyjelenetekké" tenni. Megítélésünk szerint azonban a műnek ezen jellegű világa szükségszerűen indítja a Mathias Clausent játszó színészt arra, hogy szerepét „megcsinálja", s kevésbé arra, hogy alakjává átlényegülve; mintegy teljesen átélve formálja meg. Hadd szögezzük le azonnal: amit „megcsinálás" szóval jelöltünk, semmiképp nem jelent számunkra negatívumot, s még pejoratív felhangot sem szánunk neki.

Megítélésünk szerint Mathias Clausen szerepe nagyon is Bessenyei Ferencnek való, aki a Várszínházban mint vendég lép fel a Meczner János rendezésében színre került Hauptmann-darabban. Ennek a szerepnek a hitelessé formálásához mindenekelőtt az szükséges, hogy nagy és súlyos egyéniség legyen. Az igazi drámákban is találhatunk olyan megoldást, hogy egy-egy főalak nagyságáról, súlyosságáról úgy szerzünk tudomást, hogy a többi alak elmondja róla; persze ezekben a drámákban magukat a főalakokat is jelentős személyiségűnek ábrázolják. Itt azonban *csak* másoktól hallunk Clausen emberi nagyságáról s arról, mennyire jelentős személyiség. „A megírás módjából ez nem derül ki. Nos éppen ezért való ez a szerep olyan színésznek, aki a maga emberi és színészi súlyát már eleve oda tudja kölcsönözni Mathias Clausennek. A központi alak súlya és jelentősége nélkül a színjátékvilág teljesen érthetetlen lenne.

Bessenyei Ferenc Clausenjét az első felvonásbeli ünnepségen is, ahol jóformán csak reprezentál, valódi súlyos, jelentős egyéniségként látjuk meg. Már jelenléte vel is a társaság középpontjává válik. Derű, önbizalom, magabiztosság árad ekkor Bessenyei Ferenc Clausenjéből. Már itt fölfigyelhetünk azonban ki-kirobbanó nagy erejére, energiájára. Meg kell mondanunk, csak az előadás végén tudtuk meg, hogy a dráma V. felvonását elhagyták. Az eredeti V. felvonásban lévő tartalmak határozottan rossz értelemben kerültek volna összefüggésbe ennek a Mathias Clausennek belső erejével, felfokozott energiáival. A tanácsos a darabban az V. felvonásban hal meg, s itt halálának az oka az a teljes belső széthullás, amit a kiskorúsítási eljárás, illetve gyermekei árulása eredményezett. Ezt tudván, az első felvonás nézőjeként aggódtunk, hogy miként lesz összeegyeztethető ez a nagyfokú erő és energia a benső világ teljes szétbomlásával, avagy miként lesz ebből az energiából színészileg levezethető a tanácsos halálának ez az oka. Azonban ebben a színjátékban Clausen már a IV. felvonásban meghal, méghozzá szívrohamban. Így az első felvonásban ki-kisistergő indulatok végül teljes összhangba kerülnek a IV. felvonásnak azzal a nagy felindulásával, amelynek során a szívroham utoléri.

A főszereplőnek az I. felvonásban nem az a nagyjelenete, amelyben mint születésnapi ünnepelt reprezentál, hanem az, amelyben Cambridge-ből érkezett barátjának bevallja Inken iránti szerelmét. Ez a jelenet azért nagyon szép és bensőségesen megrázó, mert Bessenyei Ferenc újabb vonással gazdagítja alakját. Egy-felől komoly és teljesen megérett, az élet soksok dolgán felülemelkedett férfit formál, akinek ezen vonását áthatja azonban egyfajta kisfiús szégyenérzet amiatt, hogy vénségére egy egészen fiatal lányt szeretett meg. Ám Bessenyei Ferenc ezt a szégyent önmagának azonnal megbocsátja, s az alakítás ezen színétől kap a megérett öreg férfi, benső világának keretén belül, kamaszos bájt. Ezt a vonást a II. felvonás nagyjelenetében bontakoztatja tovább. Ekkor azért látogatja meg Inkent, hogy végleg elbúcsúzzon tőle. Ez az elhatározás azért foszlik szét, mert Inken most először vallja meg neki: szereti. A kisfiús, de önmagának azonnal megbocsátott szégyen itt fordul át kétféle tartalommá is. Egyfelől némi önirónia, amellyel saját szerelméről beszél, másfelől nem komoly hitetlenséggé abban a vonatkozásban, hogy ez a fiatal teremtés őt igazán és komolyan szereti. Bessenyei Ferenc ekkor még inkább átéli alakját; testi-lelki teljességén érezteti azt a nagy boldogságot, ami most áradt szét egész valójában. Ez a „nem-valódi-hitetlenség" és az enyhe önirónia sokkal jobban elhiteti a tanácsos mély és igaz szerelmét, érzéseit és boldogságát, mintha vad szenvedéllyel rohanná le a lányt. És itt utalnunk kell arra, hogy mi *nem* jelenik meg sem ebben, sem a későbbi jelenetekben. (Amelyek persze Clausen megformálásának, elvileg, további lehetőségei.) Bessenyei Ferenc Clausenje nem az az öregségére vakká lett önző öregember, aki teljesen természetesnek veszi, hogy *őt* szeretik; nem az a gazdag férfi, akinek ebből eredő elkényeztetettsége miatt voltaképp mindegy, hogy a lány szereti-e avagy csak mutatja; nem az a - mai valóságunkban tapasztalható - gazdag és sikeres férfi, aki úgy veszi a fiatal lányt magához, mint akinek saját önértékei alapján *jár ez az* ajándék a világtól; és nincs benne semmi nyoma a „záróra" előtti pánikot kompenzáló mű- vagy álszenvedélyességnek sem. Bessenyei Ferenc a legfinomabb megoldást választotta, amellyel egyben Clausen emberi értékeit, jellembeli nagyságát is megmutatta.

Amit arról mondottunk, hogy ezt a szerepet „meg kell csinálni", azt elsősorban a III. és 1V. felvonás „nagyjeleneteire" értettük. Ezek az első két felvonásban ugyanis még sokkal valószerűbbek, a jó értelemben valóságosabbak, mint a két utóbbi felvonásban. A „jól megcsinált" színművek egyik ismérve épp ez: minden felvonás végén egy-egy nagyjelenet van. Ebből következően egymás után felül is kell múlniok egymást, különben a következő már nem lesz „nagyjelenet". Az elsők - mint rendszerint - itt is még valóságosabb közegben alakulnak ki. Elvileg - és szélső értékben - két irányban lehet az előzőeket fölülmúlni: vagy a mély életigazságok megjelenésével, vagyis magasrendű művészettel, vagy kizárólag a színpad közegében létező és létezhető, dramaturgiailag, vagyis technikailag előállított teatralitással. *„A Naplemente előtt*-ben az utóbbi történik. Mivel a III. és IV. felvonásbeli jelenet „nagyságát" nem az alakok mélyebb, megrázóbb életigazságainak a megjelenése eredményezi, hanem a technikailag létrehozott helyzetek művi kialakulása, hát ezért kell az így előállított helyzetben az alak nagyságát, emberi-egyéniségbeli súlyát és az életigazságot *színészileg* megmutatni, megformálni. Hadd szögezzük le ismét: a magunk részéről nemcsak elismerjük a szakmai tudást és annak tudatos alkalmazását, de igen nagyra is értékeljük.



Bessenyei Ferenc (Clausen tanácsos) és Sára Bernadette (Inken) Hauptmann drámájában (Iklády László felvételei)

Nem hisszük, hogy csak azok az igazi megoldások, amelyek „spontán", „természetes" módon, vagyis mesterségbeli tudás nélkül, avagy ennek csak önkéntelen alkalmazásával jönnek létre. Éppen ezért, amikor azt mondjuk, hogy a Ill. és V. felvonásbeli nagyjelenetét Bessenyei Ferenc tudatosan oldja meg igen nagy szakmai, mesterségbeli tudással - és nem teljes átéléssel -, akkor ezt egyáltalán nem gyengébbnek, rosszabbnak vagy a „csak" szintjére leszállítottnak látjuk és minősítjük. Tapasztalhatjuk ugyanis, hogy a szakmai, mesterségbeli tudással való tudatos megoldások éppen olyan valódiak lehetnek és éppen olyan hatást válthatnak ki, mint az akár a teljes, akár a csak bizonyos fokú átélésben meg-jelenő megoldások. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy ezek is éppúgy átalakulhatnak merő rutinná, mint ahogy vitathatatlanul ezzé válhat, ha egy színész - bármiféle alakot kellene megformálnia

mindig ugyanazt a figurát, ugyanazt a belső tartalmat éli át, akár a lehető legteljesebb mértékben is. Nem hallgathatjuk el, hogy Bessenyei Ferenc pár évvel ezelőtti alakításaiban a szakmai, mesterségbeli tudásából fakadó megoldásai bizony rutinná merevültek már. Most azonban már nincs itt semmiféle rutin; mély és igaz Clausent formál meg tudatosan, mesterségbeli tudással.

A Ill. felvonásban Clausen először vezeti be családjába, egy közös reggelihez, fiatal szerelmesét. A család gyűlölködése, fagyos rosszindulata arra készteti lnkent, hogy elrohanjon közülük. Clausen egy ideig közhelybeszélgetéseket kezdeményez, majd családtagjainak viselkedése miatt feltámadt dühe és indulata fokról fokra felszínre tör, és a végén kirobbanva elzavarja családját házától. Hauptmann darabjában ez a jelenet már merő „dramaturgia". Éppen azért, mert lnken elrohanása után Clausennel visszatartatja, ideiglenesen elfojtatja indulatait. Erre ugyanis semmi magyarázat nincs, és egyáltalán nem is valószínű. Pusztán csak azért van rá szükség, hogy azután annál erőteljesebb legyen a végső kirobbanás, a család kiűzése. Clausen alakjának következetes felépítésére vall, hogy Bessenyei Ferenc ezt a hűvös-udvarias beszélgetést egyáltalán nem teljes visszafogottsággal folytatja; nem azt érzékelteti, hogy „nem történt semmi". Ez azért következetesség, mert Clausent eddig is nagy energiáktól, indulatoktól átfűtött embernek ismertük meg. Azonban az alakításnak ebből a részéből, amely további differenciáltságot adna, hiányzik a visszafogottság mert azért ez az oka. Ahogy említettük, erre a darabban sincs magyarázat, s mivel az alakításban sincs, az alakítás itt teljesen aláveti magát a mű dramaturgiájának. később viszont már fölülemelkedik ezen azáltal, hogy amikor Inkennel és önmagával szembeni viselkedésükért felelősségre vonja családtagjait, nincs benne - miként ahogy a szövegben van - semmi önsajnálat vagy érzésrezegtetés. Önmagának az élethez, a szerelemhez való jogából eredő keserűdühös indulatot jelenít meg azok ellen, akik e jogát kétségbe vonják. A mesterségbeli tudás abban is érvényesül, ahogy gondosan, az alakra és helyzetére vonatkozóan is hitelt érdemlően váltogatja a hangosabb és halkabb hangot, valamint a dühöt és a keserűséget.

A kíváló szakmai tudás a IV. felvonásban érvényesül igazán. Ekkor két nagyjelenete is van. Az első az, amelyben miután megtudta, hogy családja kiskorúsítási eljárást indított ellene - szétszabdalja felesége falon függő arcképét. A darabból ennek az okát sem tudhatjuk; min denképpen érthetetlen, hogy gyermekei gonoszsága miatt miért feleségének arcképét szabdalja szét. Sokkal valószínűbb, amit később a színen kívül cselekszik, hogy gyermekeinek kiskorukban készült fényképét tépi szét. Az elhalt hitves arcképe szétszabdalásának tehát oka nincs, csak célja: melodramatikus hatást kiváltani a nézőtéren. Nos, ezt Bessenyei Ferenc oly nagy szakmai tudással oldja meg, hogy egyáltalán nem tűnik fel a tett okának hiánya, a valódi, nagy indulatot oly pompásan mutatja meg, hogy nem e hiányra figyelünk fel, hanem teljes odaadással magára az indulatra. Ezután ismét egy szakmailag kiváló pillanat következik: Clausen eltávozása a színről. „A drámában erre a kimenetelre ugyancsak nincs magyarázat, de hát a színpadi hőfokot most ismét azért kell hűteni, hogy aztán ismét felforrósodhasson. A kimenetelt Bessenyei Ferenc már megindokolja: a hírt vele közlő ügyvéd iránt -- s közvetve gyermekei iránt - oly nagyfokú undor és utálat él benne, hogy nem bírja elviselni jelen-létét. Talán kisebb mértékben, de azt is érzékelteti, hogy Inkenhez menekül.

Bessenyei Ferenc Clausennek újabb vonását mutatja meg a IV. felvonásbeli végső nagyjelenetében, amelynek a végén meghal. A visszatérő Clausen találkozik gyermekeivel, s úgy tűnik, leginkább Wolfgang fiának az árulása sújtotta le. Feltámad benne Wolfgang születésének emléke. Ezekben a pillanatokban érezteti Bessenyei Ferenc először a megtört, meggyötört ember érzelmességét és önsajnálatát. Ez azonban itt a már hamarosan bekövetkező halál előjele. Egy szerelmes öreg férfit és egy halála előtt álló öreg férfit voltaképp nem lehetne hitelesen megjeleníteni bizonyos fokú érzelgősség és önsajnálat nélkül. Ezek túltengése azonban az alakot „tocsogósan" érzelgőssé tenné, hiánya pedig szegényítené, sőt hitelességét is elvenné. Bessenyei Ferenc kiválóan találta meg - és ezek is a szakmai tudáshoz tartoznak - azt a pontot, ahol, és azt a mértéket, ameddig megmutatta Clausen érzelgősségét. Á szakmai tudás „magasiskolája" Clausen halála is, mindenféle teátrális póz nélkül.

Az V. felvonás elhagyása minden szempontból előnyére vált az előadásnak. A drámához semmivel nem járul *hozzá,* csak a ma már alig elviselhető melodramatikus hatást növeli.

Sára Bernadette Inken-alakjáról elhihető, hogy őszintén szereti az öreg férfit, s ő is elkerülte az érzelgősségnek és a fiatallányos rajongásnak még a halvány nyomait is. A többi szereplő nemcsak dramaturgiailag, hanem a színészi megoldásokat tekintve is csak szürke környezete Bessenyei Ferenc Clausen-alakításának. E szürkeségből csak Balogh Emese és Miklósy Judit emelkedett ki.

Henrik Ibsen: A vadkacsa (Játékszín)
Fordította: Bart István. *Rendező:* Lengyel György. *Zene:* Novák János. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet.
Szereplők: Both Béla, Bálint András, Gera Z0ltán, Balázsovits Lajos, Meszléry Judit, Balogh Zsuzsa, Csikós Sándor, Molnár Mózes, Bicskey Károly, Gonda György, Jani Ildikó, Maday Emőke, Bálint György, Putnik Bálint.

Gerhart Hauptmann: Naplemente előtt (Várszínház)
Fordította: Háy Gyula. *Rendező:* Meczner János. *Dramaturg:* Forgács András. *Díszlet:* Csányi Árpád m. v. *Jelmez:* Csengey Emőke m. v.
Szereplők: Bessenyei Ferenc m. v., Trokán Péter, Vándorfi László, Balogh Emese, Miklósy Judit m. v., Hetényi Pál, Marsek Gabi, Hável László, Beregi Péter, Szigeti Géza, Árva János, Baranyi László, Fenyvesi Balázs, Feleki Sári, Sára Bernadette, Vereczkey Zoltán, Lendvai Gyula, Dombóvári Ferenc.

SZÁNTÓ JUDIT

Szent kísérlet-e a jól megcsinált dráma?

Hochwälder-bemutató a Thália Színházban

A jól megcsinált dráma - derülátó műfaj. Mikor a színpadon farkasszemet néz Marlborough hercegnő és Bolingbroke lord, a néző szívébe nyugalom költözik, mert az intrikus előre látható kudarcával minden megoldódik, és helyreáll az igazság. Ez a jól megcsinált vígjáték. A jól megcsinált tragédiában győz ugyan az intrikus (lásd Scarpiát a Toscában), de oly alaposan lelepleződik, hogy tudhatjuk: legközelebb a jó erőinek csak ügyesebbnek, erősebbnek kell lenni, s akkor nem maradhat el a győzelem.

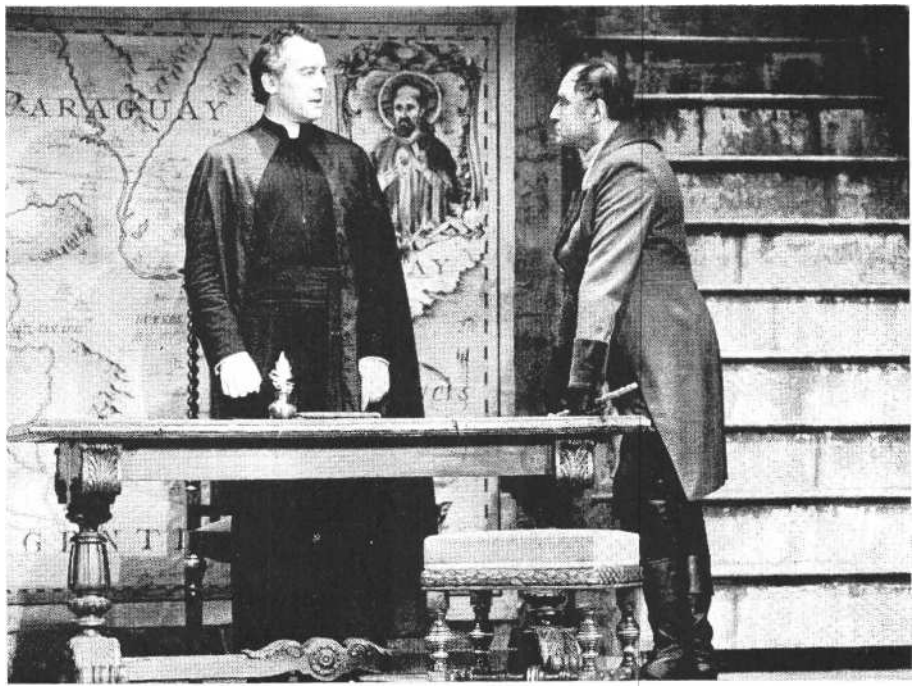
A jól megcsinált dráma elsősorban mindig a mesteremberek, az avatott drámai technikusok vadászterülete volt. Ha igazi írók vették kézbe, mindig szétfeszítették kereteit. Szokás mint elődre, Racine-ra hivatkozni, de hát Racine-nál a forma klasszikus fegyelme belső démonokat próbál kordában tartani; Ibsen, az utód, a kiteljesítő pedig a belső válságokat kivetítő szimbólumok felé nyitotta meg a zárt falakat. Shaw, ha élt vele, játékosan elironizálta a formát, Hauptmann a formátlanság vádját is vállalva tördelte szét. Nem kívánok zanzásított drámatörténetet írni - a jól megcsinált dráma tündöklése és bukása komoly dolog, monográfiát érdemelne. Mindenesetre tovább virulhatott volna - hiszen megtestesíti a nézőknek számos, a színházzal kapcsolatos legitim és beidegzett elvárását -, ha a XIX. századra, Scribe és Sardou, Boucicault és Csiky Gergely kiegyensúlyozott, nyugodalmas szemléletének korára nem a XX. század következik. Az a XX. század, amely a világot felforgató események soha nem látott rohanó sodrásában értékeket és megoldásokat illetően egyre bizonytalanabbá vált. Á színház és a dráma funkcióváltásai, tartalmi és formai átalakulásai lázas lépéstartásra törekedtek, felborítva évtizedek, sőt már-már évszázadok írói, színházművészi és nézői magatartásformáit. Bár mindkettő ma is szolgál, a proszcéniumos színház és a jól megcsinált dráma az első számú céltáblák és áldozatok közé tartoztak.

A jól megcsinált dráma századunkban, kivált annak második felében nem azért vesztette el hitelét, mert szilárdan megkonstruált sémája eleve mesterkéltnek hat; hiszen ki állítaná, hogy a *Kurázsi ma-ma* vagy a *Godot-ra várva* naturálisabban reprodukálja a valóságot, mint a *Kis rókák* vagy *a Neveletlenek?* Sőt: a jól meg-csinált dráma leggyakoribb válfaja, a bulvárdráma a legapróbb részletekig híven ábrázolja válogatott magánügyeinket. Nem a konvenció eo ipso tűnt hamisnak, hanem a valóság felszínén való megragadás, mert tapasztalataink arra tanítottak: egy konkrét ellenfél legyőzésével még nagyon kevés történt. Kivált ha ez az ellenfél - a jól megcsinált dráma konvenciója szerint - megteszi nekünk azt a szívességet, hogy bemutatkozva kimutassa foga fehérjét, a konfrontációra legalkalmasabb pillanatokban rendre megjelenjék, és veszítsen bár vagy győzzön, egyre megy -- erkölcsi veresége nem hagy kétséget afelől, hogy tényleges bukása is csak idő kérdése.

Mellesleg: pontosan ezért ért meg a jól megcsinált dráma egy újabb, átmeneti virágkort a fasizmus idején, amikor az ellenség valóban leleplezhetővé s a végső bukásába vetett hit indokolttá vált. Az antifasiszta drámák többsége ebben a konvencióban íródott, s megkockáztatom a feltevést: ezért is merültek, aktualitásuk múltán, a feledésbe. A maradandó művek dramaturgiailag is más típusúak, *az Arturo Uit* vagy az *Andorrát* említhetném; ezek viszont sokkal többről szólnak, mint pusztán az egyszeri német fasizmusról, és ezzel összefüggésben nyúltak más formához. Azt ugyanis, hogy korunkban ki ír jól megcsinált drámát, nem a szűkebben vett szakmai rátermettség, nem is a személyes gusztus dönti el, hanem elsősorban a mondanivaló, az írói világkép mélysége és eredetisége.

Az utolsó jelentős drámát, amely nagyjából a jól megcsinált dráma keretei közé illeszkedik, mindenesetre 195 3-ban írták. Ez volt a *Salemi boszorkányok* - mellesleg egy, drámaírói szempontból ugyancsak „optimistán" felfogható társadalmi jelenség, az előbb-utóbb biztos kudarcra rendelt maccarthyzmus hatására. A forma konvencióit ez esetben egy kiváló tehetségű drámaíró lelkesítette át - de nem véletlen sem az, hogy a későbbiekben Arthur Miller mindent megkísérelt e forma bilincseinek széttörésére, sem az, hogy végül, csüggedten, feladta a küszködést, s egyre gyengébb darabok után lényegében elhallgatott.

Ibsen vagy a magát nyíltan Ibsen-tanítványnak valló Miller példája bizonyít-



Hochwälder: A szent kísérlet (Thália Színház). Nagy Attila (Alfonso Fernandez) és Buss Gyula (José Bustillos)

ja: amennyire egy ízig-vérig drámaírásra termett művész számára kedvezőek a valóság sűrítésének azok a lehetőségei, melyeket a jól megcsinált dráma kínál - legalább annyira nyűgnek érzi őket, ha lényében a szakember mellett a költő és a filozófus adottságai is egyesülnek. „A jól megcsinált dráma kevés teret ad a költőiségnek - ezen nem szépelgő, szóvirágos lírizálást, hanem a dolgok legmélyebb, racionálisan már-már megragadhatatlan lényegével való intim kapcsolatot értve. A XX. századi dráma nagy újítói, Csehovtól Brechten, O'Casey-n, Pirandellón át az abszurdokig, ilyen értelemben voltak költők, s ezért olyan konvenciók kidolgozására törekedtek, melyek eleget tesznek a színház meg nem kerülhető, tér-, idő- és hatásbeli követelményeinek, s ugyanakkor képesek magukba fogadni egy költői-filozófiai világképet. „A jól megcsinált dráma látásmódja szerint az emberiség történelme győztes vagy vesztes, de mindenképp kerek, lezárt, önállóan bemutatható ütközetek sorozata. „A XX. századi nagy újítók szerint ez a történelem folyamat, soha le nem zárható, minden szakaszában az előzményeket és a folytatást is magában hordozó. Ennek kifejezésére a természetesre kozmetikázott mesterkéltség helyett sokkal inkább a nyílt műviséget, a totális fikciót választják, részben mert ez a színpad igényei szerint lezárható, de eleve nem igaz lévén hazugság nélkül zárható le, részben mert az események tengeréből lepárolhatja a mellékes hordalékoktól megtisztított vegytiszta lényeget. Innen a brechti tandrámák vagy az abszurd képdrámák, a parabolák, a színpadi metaforák iskolája, s ezek mind, bár lehetnek jól megcsinálva, soha nem - jól megcsinált drámák.

Egy másik, szerényebb ágon, épp ellenkezőleg, a tényszerűség becsülete nőtt meg. A jól megcsinált dráma például előszeretettel dolgozott fel pereket, törvényszéki tárgyalásokat (s itt már közeledünk írásunk tulajdonképpeni apropójához), többnyire kitalált témák alapján; az angol szaknyelv külön nevet is adott nekik: ezek a „courtroom play"-k. A modern ténydrámák inkább valódi perek valódi jegyzőkönyveihez folyamodnak, ily módon hangsúlyozva, hogy nem önkényesen, az ellentmondások áttekinthetővé tétele, no meg a hatás érdekében választották meg a miliőt, hanem egy egyszeri ügy hű átiratával kívánnak korrekt és ellenőrizhető módon alátámasztani bizonyos szélesebb tanulságokat. Íme a különbség *a Bolond lány* vagy a *Tizenkét dühös ember* és az *Oppetzheimer-ügy* vagy a - költőileg magas fokon elidegenített - *Vizsgálat* között.

Végül nem feledkezhetünk meg arról, hogy a jól megcsinált darab konvenciói ma nemcsak a bulvárdarabokban és a krimikben élnek, hanem egy bizonyos bohózattípusban is, amely azonban, miközben felhasználja, egyben persziflálja is őket: egy megbomlott, fejtetőre állított világot szorít be a hely-idő egység, a váratlan szembesülések, indokolatlan találkozások, személycserék, leskelődések szigorú koreográfiájába, épp azért, hogy kölcsönösen kiemeljék egymás képtelenségét, vagyis épp azok a konvenciók, amelyek a valószerűség látszatát voltak hivatva kelteni, itt a mesterkéltség szándékos csúcsteljesítményeinek tűnnek (mint ahogy mindig is azok voltak). Feydeau-tól Katajevig jó néhány klasszikus bohózat fogant e recept szerint.

Az elmondottak korántsem azt vitatják, hogy a jól megcsinált drámának ne lenne meg napjainkban a helye a színpadon (egyébként az ilyen álláspont, amely a tényeket nem veszi figyelembe, nevetséges is lenne). Biztosítja a színházi ét-rend változatosságát, ellensúlyozza a más típusokban nem túl bő kínálatot. Amellett a közönség széles rétegei, már csak több generációs beidegzettségek okán is, még mindig elsősorban ezt a drámatípust értik színházon, s kivált mifelénk tapintható idegességgel és sértődöttséggel reagálnak a tőle való vadabb és szokatlanabb eltérésekre. Persze a fejlődés itt is kétségtelen: részben a negyedszázada folyó színházi szoktatás, részben a film, részben és talán elsősorban jó néhány új típusú, de sajátos érdemei nyomán mégis tömegsikerré vált nagy színházi élmény hatására már polgárjogot kaptak akár az epikus, bontottabb formák, akár az elidegenítés bizonyos eszközei, akár a jól megcsinált dráma sima, közérthető és derűs világképétől elütő groteszk, ironikus vagy épp borús hangütések. Ám ez a térnyerés csak viszonylagos. Az emberek jelentős része szívesen hiszi, hogy az ellentmondások könnyen megfogalmazhatók, s némi áldozat árán le is győzhetők, mind a magánéletben, mind a közéletben - így hát szívesen azonosulnak a bulvárdráma hozzájuk többé-kevésbé hasonló átlagembereivel, és szívesen néznek fel vagy le a tőlük élesen különbözőkre, a jól megcsinált darabok hőseire és gazembereire. Ameddig tőlük nem tagadják meg a színházi kikapcsolódás, a szórakozás jogát - és tudtommal ez senkinek sincs szándékában -, addig az effajta daraboknak helyük lesz a színpadon (legföljebb azt kívánhatnánk, hogy bár ők és szó-szólóik hasonló toleranciát mutassanak az ellenkező igények irányában). Mi több : ezek a művek ma is betölthetnek bizonyos, nem lebecsülendő társadalmi-mű-vészi funkciót, olyan helyzetekben például, amikor az egyszerű igazságok látványos-hatásos kinyilvánítására van szükség, de „semlegesebb" időszakokban is, a megvalósítás maximálisan profi volta, a színészi virtuozitás csillogtatása révén.

E borotvaélen táncoló tolmácsolásoknak már adagolása, időzítése is az igények és feltételek igen tudatos felmérését kívánja. Szerencsés esetben aztán úgy használják fel a más típusú darabokban szerzett tapasztalatokat, például a szikárabb, fanyarabb, intellektuálisabb ábrázolást, hogy mégse tompítsák az adott szöveg színességét, hatásosságát (amely elvégre a műsorra tűzés legfőbb indoka), átélés és elidegenítés új egyensúlyára törekednek, nem próbálják kivetkőztetni magából az

eredetit, sőt kiemelik sajátszerűségét, de mégis a modern művészek szemléleti és tapasztalati anyagán szűrik át. Es persze disztingválnak: hol kerüljön a hang-súly inkább a műviségre, a technikai rafinériára (ez, mondjuk, Scribe vagy Noel Coward darabjaiban helyénvaló), s hol óvják meg, olcsó érzelgősség vagy hatásvadászat nélkül, azt az őszinte pátoszt, amely szándéka szerint a szöveget áthatja (ez például *az Édes fiaim* vagy más antifasiszta-antikapitalista darabok esetén lehet fő célkitűzés vagy akár - Fritz Hochwälder esetében). És végül, de nem utolsósorban : számolnak azzal, hogy e darabok előadásakor nem lehet szó rendezői színházról; az értelmezés szabadsága, a kötött forma és szerkezet s még inkább a szűk, többé-kevésbé egyértelmű mondanivaló miatt, minimális.

A hosszúra nyúlt bevezetőt mentse, hogy az elmondottakat adott esetben fontosabbnak éreztem, mint az előadást, amely alkalmat kínált megfogalmazásukra: Fritz Hochwäldernek a Thália Színházban bemutatott *A szent kísérletét. Egy* bulvárdarabra kár lett volna nagyobb apparátust mozgósítani; Hochwälder műve azonban a jól megcsinált dráma egyik legnemesebb XX. századi alkotása, amely formai eszközeit a legtisztességesebb írói meggyőződéstől sarkallva, szép és humánus cél érdekében veti latba. Az 1941/42-ben írt dráma, az Anschluss után Svájcba emigrált osztrák szerző egyik első műve, könnyen lehántható áttétellel az antifasiszta drámairodalom egyik jeles alkotása, hiszen legfőbb mondanivalója az erőszak elleni tiltakozás volt; hogy később az egyház megreformálásának hívei is hivatkoztak rá, az máskor és másutt mellékes. A mű utóélete nem egy egyszeri, rendkívül sajátos, sőt atipikus történelmi epizód, a paraguayi jezsuita állam színpadi érdekességének függvénye; ha *A szent kísérlet az* elmúlt harminc évben felfelbukkant a világ színpadain, ez elsősorban annak köszönhető, hogy világosan és hatásosan, sok találó részmegfigyeléssel és -igazsággal ábrázolja a haladás és a reakció örök háborújának egy szemléletes, stratégiájában és taktikájában úgyszólván klasszikus ütközetét.

Ehhez képest viszont - túl sok benne a konkrétum, a gondos rekonstrukció. Gondoljunk Shakespeare krónikás drámáira: bármilyen térben, bármilyen jelmezben eljátszhatók. Gondoljunk Sütő András *Csillag a máglyánjára:* hiteles, de mégis másodlagosként kezelt külsőségek között a hangsúly az emberi magatartá sokra, az emberekben megtestesülő eszmék harcára kerül. E darabok előadásakor a legfőbb kérdés: vannak-e a színháznak a főszerepekre igazán megfelelő, jelentős színészei. *A ment kísérlet* nem jelent komoly rendezői és színészi próba-tételt, viszont megkerülhetetlenül fontos a jezsuita hierarchia, az egyházi külsőségek minuciózus tanulmányozása és tiszteletben tartása, hiszen a darab fő színi varázsa épp az ábrázolt testület és miliő egzotikumában áll. A reverendák - akár más esetekben az orvosi köpenyek vagy a bírói talárok - önmagukban is izgalmasak; alattuk azonban sémává egyszerű-sített, funkcionális figurák mozognak. Es funkcionálisan, olajozottan és precízen gördül a cselekmény gépezete is. Pontosan a megfelelő percben, a megfelelő hatásfokon lépnek be a konfliktusban érdekelt különféle társadalmi magatartások képviselői, az indiánoktól a haladó polgárság szóvivőjén át a bornírt gyarmatosítóig vagy a véletlenül épp a tárgyalásra betoppanó, inkognitóban utazó jezsuita főmegbízottig, hogy aztán mind-egyik befussa a színpadi mechanizmus szempontjából legelőnyösebb dramaturgiai pályáját. Ahogy az amerikai drámatanszékeken tanítják, mesteri adagolásban halmozódnak a mennyiségi mozzanatok a nagy, látványos minőségi robbanásokig, s végül mártírrá, áldozattá, hóhér-rá, győztessé vagy bölcs rezonőrré lesz az, akinek lennie kell. A vesztes erkölcsileg felmagasztosul, a győztes erkölcsileg kompromittálódik, a jó ügy csak átmenetileg bukott el. Minden szál elvarrva - tiszta, egyszerű, a tragikus kifejlet ellenére is megnyugtató minden.

A hatás érdekében Hochwälder nem egyszer igénytelenül válogat az ősi eszköztárból; az például, hogy a két ellenfélből, a páter provinciálisból és a vizitátorból ifjúkori pajtásokat csinál, a drámához semmilyen pluszt nem ad, nincs is se jelentősége, se következménye. Es nem nélkülözheti ez a fajta dramaturgia a nagy teátrális, sőt helyenként melodramatikus tablókat sem. A másik nagy ellenfél, a jezsuita főmegbízott egy teljes felvonáson át némán és sokat sejtetően figyel, hogy aztán a csehovi puska sémája szerint, késleltetve, de annál hangosabban szóljon. Vagy itt vannak a felvonásvégek. Az állama térképét kétségbeesetten védelmező mozdulattal átkaroló páter provinciális zárja az egyik felvonást, miközben a harcias páter Orosz (akinek törökellenes érdemei, a cselekmény késői dátumát tekintve, nem egészen hitelesek) a kardjára csap (bár ez utóbbi effektust már az előadás illesztette hozzá); a véletlen golyó által törvényszerűen leterített hős összeroskádása zárja a másikat; a következőt a barátok és gyertyák övezte halottas ágy már-már operai látványa nyitja, hogy a végén a kulisszákon kívül a kivégzőosztag sortüze ropogjon, miközben odabent „reszket a bosszúálló". Ma még hatásos mindez - de a nevetségesség eleme belülről már bomlasztja. Nem a kifejezni s aláhúzni kívánt igazságok váltak nevetségessé, hanem egyszerre túl lecsiszolt és túl kiélezett, túl dekoratív, túlontúl hatásra kalkulált kezelésük, amely végső soron leegyszerűsíti s ezzel többé-kevésbé hiteleníti is őket.

Elképzelhető, hogy a bemutató kapcsán viták támadnak a paraguayi jezsuita állam történelmi szerepéről, mint ahogy a francia forradalom egyes kérdéseit is feszegették a korábban bemutatott másik Hochwälder-darab, *a Közvádló* nyomán. Ami már eleve gyanús kissé: az ilyen viták olyankor szoktak elharapózni, amikor a szóban forgó darab a kelleténél komolyabban veszi a miliőül választott történelmi korszak rekonstrukcióját, a benne kifejezett mai érvényű mondanivaló rovására, vagyis túl konkrét, túl kevéssé levegős. Sehol részleteiben hitelesebb, precízebben dokumentált történelemrajzzal nem találkozni, mint a történelmi bulvár termékeiben; és sehol nem mellékesebb a múlt ténybeli részleteinek kezelése, sehol nem bocsánatosabb, sőt kívánatosabb a nagyvonalúság, mint a történelem megidézésén át az utókorhoz szóló drámákban. Shakespeare III. Richárdjának vagy Schiller Don Carlosának mint figurának sokkal kevesebb köze van az életbeli modellhez, mint, mondjuk, Terence Rattigan Nelsonjának az eredetihez, *a Hagyaték a* nemzetnek című, hatásos és kellemes bulvárjátékban, amelyben Nelsont nem is lehetne másként eljátszani, mint megelevenített portréként. Cselekmény és gondolat arányairól van itt szó, és a múlt gondolati-dramaturgiai kezelése többnyire elárulja, milyen mélységben és mennyire eredeti, egyéni módon éli meg a szerző a ma ellentmondásait. Hochwälder hatásos és tisztességes drámájában a hangsúly a gondolat helyett a cselekmény mechanizmusán van (épp úgy, mint a *Közvádló* esetében) - egy rokonszenves, de enyhén közhelyes gondolat vezette el szinte törvényszerűen a jól megcsinált dráma konstrukciójához.

Nem szükséges elismételni: mindez

Jelenet **A** szent kísérletből (Mécs Károly, **Nagy Attila, Kozák** András és Benkő Péter)
(Iklády László felvételei)

GYÖRGY PÉTER

Hat díszlettervező keres egy rendezőt

Az eklektika kísértése, azaz a Bambini di Praga Győrben

I. Előzmények, kihívások

nem mond ellene a bemutatás jogosultságának, már csak azért sem, mert *A szent kísérlet* ugyanakkor azért irodalom, nyelve kifejező, elegáns és tartalmas, legföljebb itt-ott üti fel fejét egy túl takarosra, poénszerűre simított aforizma vagy épp egy színvonala alatti abgang szöveg. Mindenesetre az előadásból *a szó* hagyományos értelmében vett „nagy színházi est" születhet (bár ma azért nehezebben, mint ezelőtt egy-két-három évtizeddel). A tiszta, egyszerű és pozitív mondani-valót egy gondos, kulturált előadás magas hatásfokon juttathatja el azokhoz, akik a tiszta, egyszerű és pozitív mondanivalókat kedvelik *(és* ilyenek szép számmal akadnak azok között is, akik a bonyolultabb, fájdalmasabb igazságokra is fogékonyak).

Kazimir Károly azelőtt felvállalta ezeket az igazságokat *is* úgy *pedig, hogy* meggyőződéséhez a gyanú árnyéka sem térhetett. *A Godot-ra várva,* a *Ki lesz a bálanya, a Rozsdatemető, a Tóték,* az *Alkony, a Mario és a varázsló, a II. Richárd* mint darabok és mint előadások - mond-hatjuk úgy *is:* mint vállalkozások nem-csak az ő színházvezetői, illetve rendezői pályájának fénypontjai. Újabban, talán a valóság egyre bonyolultabb jelenségeire való védekező reagálásként, kerüli a kemény fogalmazást, nem akar sebeket ejteni; minél látványosabb, viharosabb konfliktusokat minél egyszerűbb, sőt egyszerűsítőbb tisztázás követ produkcióiban. Eszerint választ darabot, ehhez idomítja stílusát, amelyben az egyszerű-sítő szándék gyakran külsőségekben, látványos, de belül üres, illusztratív teatralitásban nyilvánul meg. Színészei pedig követik ezen az úton. A Thália társulata, azt hiszem, országos viszonylatban a legzártabb, mind rendezői, mind színészi tekintetben; fiatalok vagy vidékről fel-szerződöttek alig töltik fel, vagy ha még-is, nem olyan egyéniségek, akik a maguk koncepcióját, stílusát a házon belül érvényesíteni tudnák. A vezető színészek hosszú, túl hosszú idő óta azonosak, s ami nagyobb baj, azonosak önmagukkal; negatív és pozitív szerepekben egyaránt azt hozzák, amit megszoktunk tőlük és amit ők megszoktak maguktól, s a partnerekkel való kapcsolat sem tartogat számukra semmilyen új kihívást.

Nagyjából a fentiek határozzák meg *A szent kísérlet* előadását is, bár kétségtelen: minden részletében átgondolt, jól felépített, hatásos produkcióról van szó, amely például *egy* külföldi szemlélőben sokkal jobb benyomást kelthet, hiszen az nem egy tendencián belül értékelné, s főleg nem ismerné Kazimir, Károly pályájának felfelé ívelő, oly sokat ígérő s oly emlékezetes szakaszát. Vagyis elkönyvelné a látottakat a hagyományos színjátszás egy rutinosan, bár kissé avíttan megcsinált termékeként, amely a szöveg dekoratív teatralitását precízen lefordítja a színpad dekoratív teatralitásának nyelvére, vállalva, sőt túlfokozva még a melodrámai hatásokat is, és a bensőséget pátosszal helyettesítve. Ez az előadás „egy az egyben" a paraguayi jezsuiták szomorú történetéről szól, a színészek pedig behunyt szemmel is megtalálják tarsolyukban azokat a kliséket, melyekből a figurák megszerkeszthetők; nem kell sokat keresniök, hiszen közeli és távolabbi múltjukban egyaránt megannyi hasonló típust formáltak már meg, hason-ló stílusú előadásokban. S akik csak markíroznak vagy még azt sem (ez kivált a kisepizodisrákra és a teljesen civil formátumú statisztákra vonatkozik), ha eddig büntetlenül tehették, miért tennének most másképpen?

Igen, igen, a jól megcsinált darab ma is színpadképes. De Kazimir Károly színházának nem a paraguayi jezsuitákról kellene szólnia.

Fritz Hochwälder: A szent kísérlet (Thália Színház)

Rendező: Kazimir Károly. *»ordította: Czímer József. Díszlet:* ifj. Rajkai György m. *v. Jelmez:* Székely Piroska. *Zenei vezető:* Prokópius Imre.

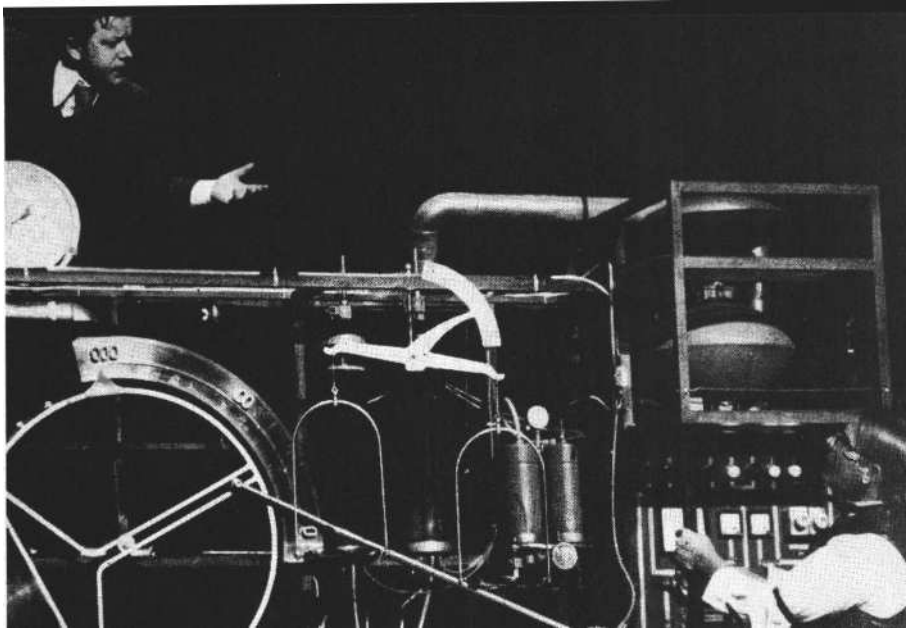
Szereplők: Nagy Attila, Konrád Antal, Markaly Gábor, Szabó Gyula, Kozák András, Benkő Péter, Tándor Lajos, Mécs Károly, Inke László, Kautzky József, Buss Gyula, juhász Tóth Frigyes, Gyimesi Tivadar, Nádai Pál, Agárdi László, Dimulász Miklós, S. Tóth József,

Szikora János rendezői munkássága, s ennek megfelelően a győri Kisfaludy Színház előadásainak egy része, egyre egyértelműbben kötődik a képzőművészeti ihletettségű, a rendezés folyamán primátust élvező látványtervezés kísérletezéséhez, alakításához. „A magyar színházi gyakorlat sokéves - itt nem minősítésre szoruló , létező hagyományát szándékoltan ütközteti a képzőművészet teóriájának kihívásával, s a válasz, az előadás minősége mindkét fél nyitottságán múlhat.

Szikora először Bódy Gáborral közösen (aki már a *Psychében* egyértelművé tette a látvány önértékébe vetett feltét-len bizalmát) *a* Hamletben tett kísérletet *az* eltérő konvenciók alapján való együttes munkára, eltérő művészeti elképzelések egységgé alakítására. Kettejük *Hamletje* végül is a Hrabal-mű előzményévé lett, és akármint is alakult története, meg-határozó jellegű színháztörténeti tény aránytalanságában, tévedésében is. (Erre vonatkozó véleményemet lásd SZÍNHÁZ, 1981/12) „A *Bambini di Praga,* amelyet Szikora már egyedül jegyez, alap-vetően más rendezői munkát, minden eddiginél komplexebb és sokrétűbb díszlettervezői, szcenikai feladatot hívott életre.

Elsősorban, a magyar színháztörténetben szinte egyedülálló módon megváltozott a rendező és a díszlettervezők aránya, s e számbeli különbség itt már valóban koncepcionális, minőségi különbségre mutat.

Azaz a rendező, Szikora, egyedül maradt, Bachman Gábor mellé viszont felsorakozott Erdély Miklós, Haraszty István, Pauer Gyula, Rajk László, Szegő György, szcenikusként Nagy Bálint és jelmeztervezőként El Kazovszkij. Az alapprobléma elég gyakorlati és meghatározható: ezeket az alkotókat Szikora társul hívta maga mellé, így látszatra szembeállításukra, viszonyuk kihívás-jellegének hangsúlyozására nincsen sem-mi ok. Valójában azonban e partneri viszony lényege épp szembenállásukból, el-térő koncepcióik, törekvéseik ütközteté-



Hrabal: Bambini **di Praga** (győri Kisfaludy Színház). Zala Márk (Bucifal úr) és **Paláncz Ferenc (Drogista)**

séből állott. Az előadás egyedisége, szándékolt lényege épp ennek a kihívásnak való megfelelésben rejlett.

II. Hrabal (töredékek, epizódok)

Hrabal szövege varázslatos epizódok, központi történés nélküli mesés legendák sora. *A Bambini di Praga* cselekménye alig summázható. Adott pár vagány - némiképp szomorú, pikareszk világbölcsek akik átcsetlenek-botlanak a cseh társadalom államosítás előtti évein. A Dirigens, Bucifal, Viktor és Uhde szélhámosok, a még meglevő kisiparosoknak hamis nyugdíjat ígérnek, ekképp csalók is lehetnének, ám az a világ, amelyben ténferegnek, sem nagyon más. Végül is újabb epizódjaik során ők állnak s néznek egyre dermedtebben, fokozódóbb rémület-tel maguk elé: a világ, amelyet látnak, s amelyet szerény eszközeikkel kifosztanának, maga az őrültekháza, az áldozatok elképesztő szerencsétlenek, életveszélyes bolondok. E világ, ahogy a hősökkel együtt megismerjük, Hrabal ijesztő, fragmentális realizmusán át vízióvá válik. A legteljesebb őrültség magától értetődő. A kiszámíthatatlan eszeveszettség természetes. Hrabal nem szürrealista, pontosan lát, apró történeteket figyel meg, nagyobb összefüggéseket , konstruált kauzalitásokat, nem hazudik, ragaszkodik *az egyes* jelenségek kizárólagos érvényességéhez. Ebből a világból kiveszőben van mindenféle rend. A drogista tébolya épp annyira normális, mint amennyire morális lehetne a szélhámosok élete: végső soron mindannyian ugyanazt akarhatják csak: túlélni, kibírni ezeket az éveket. Ez a világ töredékek összefüggéstelen sora. Az összefüggések követhetetlenek, mindössze az elbeszélés biztonsága, ami megmaradt. Hrabal epikus, e mű *legenda,* feszültsége nem drámai, iróniája kifejezetten nyelvi.

Épp ezért Hrabalt színpadra vinni bonyolult vállalkozás, az elbeszélés nyelvi fordulatai csak ritkán válhatnak hatásos, jelenetalakító erővé, sokkal inkább párhuzamos monológok, mintsem szituációt teremtő dialógusok sorával van dolgunk. Megítélésem szerint Szikorának igen kevés alkalommal nyílott módja igazi színházi pillanat megteremtésére; az egész előadás folyamán három jelenet mutatta, hogy a *Hamlet* ben még szétesett, szerepét és játékmódját nem lelő társaság az egységessé válás, a társulattá alakulás útján van. Bán János bolond festő-jelenetében, az első részt záró Velencei Éjben, majd a második rész centrumában álló tánciskola-jelenetben jött létre a megálmodott egység: sokrétű és bonyolult díszlet, a színészek, Hrabal abszurd és megkapó, irrealitás és realitás határán járó világának egynemű közege.

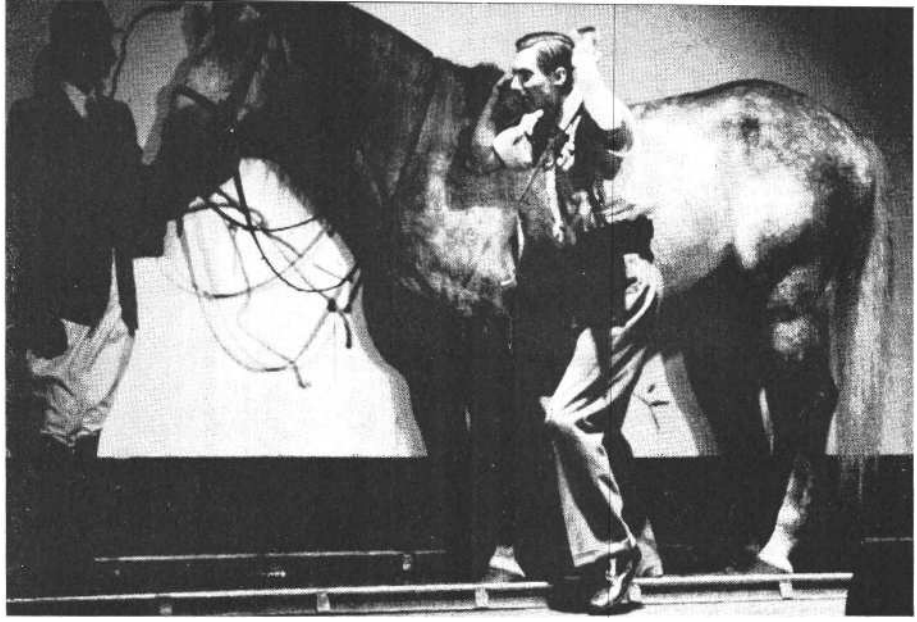
III. Hrabal (miért?)

Óhatatlanul felmerül e kérdés, hiszen a hat díszlettervező munkája s a szöveg közötti feltételezett összefüggéseket vizsgálva erre is válaszolnunk kell. Szikora Hrabal humorból és bölcsességből fakadó toleranciáját vette észre, amelylyel az abszurd gyilkos és kemény világ újabb húzásait figyeli. Ugyanis Hrabal nem ítélkezik, nem hirdet elveket, nincsenek általánosítható filozófiai szentenciái, nem szolgál semmilyen ideológiát, nem képzeli, hogy korlátozott összefüggések bemutatásánál többre vállalkozhatna. Hrabal mindössze rémületes pontossággal leírja a dolgokat, prózájától nem áll távol a toleráns eklektika, az a minden előző stílust önmagán békén elviselő és együttélésükből megélő építészeti iskola, amely épp az egységes világnézet, a formateremtő elv hiányának szülötte. Az eklektika ízlést és ízléstelenséget egyaránt békésen magába fogad, épp ezért kihívóan frivol *modor,* mert stílusnak neveznünk, épp a fentiek miatt, kissé nehéz lenne. Az eklektika, ha kell, tükrözi egy kulturális állapot esetleges szomorúságát, agresszióját, némaságát. Ekképp üres, önmagában megvan, de létével értelmezésért könyörög. Már maga a szöveg rendező elvet kíván, amely a frivol mindent összekeverésénél erősebb, ha kell, agresszívebb. Ha nem találkozik nálánál erősebb elvvel, úgy joggal állíthatja, hogy létjogosult. Hiszen nincsen egységes stílus vagy világnézet, amely szembeszállna toleranciájával, ravasz elvárás-nélküliségével, impresszionisztikus kihívását megválaszolná.

Azaz a díszlettervezők keresik a rendezőt, az építészek keresik a teoretikust„ a világnézet hiánya újra kiütközik, még ha szeretnénk is erről elfelejtkezni. Mindez nem jelenti, hogy a díszlettervezők öncélúan játszadoznak. Ellenben azt igen, hogy munkájuk nem team jellegű, a stílus szintjén legalábbis semmiképp sem egységes. Nincs egy általuk közösen képviselt forma, nincsen egységes akaratuk, amelyet képviselnének a rendezéssel szemben; ahányan vannak, annyiféle gondolatot képviselnek, egymástól éppoly elszigeteltnek tűnnek, mint nemegyszer egy feltételezhető hrabali lényegtől, attól, amit épp Szikora akart képviselni és képviseltetni.

A Bambini di Praga az elmúlt évek legkomolyabb díszlettervezői együttműködését eredményező produkció, különösnek látszó eredménnyel jár: egy feltétlen hatásos, a színház műszaki gárdájának felkészültségét abszolút módon dicsérő, mozaikszerű, már-már abszurditásig eklektikus színpad megteremtésével. Enyyiben a díszlet feltétlenül hrabali, éppoly békésen mások és eltérőek az egyes megoldások, amennyire Hrabal is tartózkodik az ítélet hozatal bármilyen formájától.

E díszletek közül bizonyos fokig kulcsszerepet játszik az egész színpadot és a forgót is behálózó sínrendszer (Rajk László munkája), amelyre forgás közben és anélkül egyaránt betolhatóak az egyes elemek, belsők. Ugyancsak e sínrendszeren mozog a szintén Rajk által tervezett teleszkópszerűen egymásba tolható, emelhető monumentális hídrendszer, amely méreteinél fogva, arányai által jó néhányszor meghatározza az egész színpadot; Rajk racionális, anyagelvűséget agresszíven hangsúlyozó munkájánál valódiságával tüntet, utalva a díszlet díszletkénti funkciójának ezen az előadáson



Bán János (Nullicsek) és aló a Hrabal-előadásban

oly döntő szerepet játszó revíziójára.
Rajk egységes teret hoz léte, az egész színpadot meghatározó sínrendszer végül megteremti azt a perspektivikus mérték - rendet, amelyet a többi I: munkája nemegyszer - tudomást sem véve ennek létéről - megtagad. (Azaz Rajk hierarchizált világát a egyes elemek látszat szerinti szervezetlensége, amorf jellege létében tagadja.)

Így Bachman Gábor két munkája is csak a felület szintjén kötődik e térrendszerhez. A Velencei Éj jelenetéhen aláereszkedő, lebegő katedrálisboltozatokra emlékeztető elemsorának anyagisága, funkciója is merőben más világot idéz. A vöröslő ívek arányai: amelyek ugyanakkor antropomorfak, amikor valóban egyértelműen alkalmazkodnak a színpad valódi arányaihoz, tudomást vesznek a díszlet egyéb vonatkozásairól. Az egyes elemek, a részek nem szemben állnak egymással. Egész egyszerűen békésen tudomást sem vesznek egymásról. Mindezt ne értsük félre: a szervezetlenség, a hierarchia visszavonásának látszata itt program. „A díszlettervezők csoportja döntés alapján nem alakult valódi, a team fogalmának eleget tévő közösséggé. Minden alkotó szuverén módon megtartotta önnön világát, az eklektika sokrétűsége és ravasz szervezetlensége döntés eredménye volt. Bachman vörös katedrális-elemeit például „tüdőnek" hívja a szín-ház műszaki gárdája, jó érzékkel utalván annak merőben egyéni, egyedi világára. De Bachman másik munkája, a második felvonás végén megjelenő Lélek-alagút is e téren kívül működik : a hátsó vasfüggöny mögött tűnik fel, sokkal inkább fények és árnyékok együtthatására épít, mintsem konkrét elemek funkcionalitására.

Ugyanakkor a színpadon mindvégig feltűnnek kínosan ironikus, naturalista díszletelemek is. Szegő György hentesboltbelsője vagy Erdély tánciskolatere példázza ezt, mindkettő egy valamikori, ideális színházat idézve fel. Haraszty István egész egyszerűen egy mobilt tervezett és állított a színpadra, kiismerhetetlenül és meghökkentően uralva pár percre az előadást. E szürrealisztikusan racionalista masina - sípolva, lobogtatva egy tépett fehér zászlót - akár szimbólum is lehetne, de az egész előadás ügyesen elkerüli a szimbolizálást, ekképp a megfejthetőség ekkénti módját. Haraszty allegorizálhat is, de valószínű, hogy ezt is visszautasítaná.

Valójában az történt, hogy a színpadon egy műtárgy áll, riasztó módon, mindentől függetlenül működve, zakatolva, sisteregve. Azaz Haraszty műve semmilyen értelemben nem díszlet, a szöveg szerinti őrületet nem kifejezi, nem szimbolizálja, hanem a műalkotás révén megvalósítja. Elénk állítja az őrület gépét, a hamisság masináját, remekül utalva önnön kérdésére, színházi problémájára. Számára a díszlet: valóságos műtárgy. E mobil nem mint színpadi kellék mert mindentől függetlenül az marad - egy racionalizmust ironizáló, végtelenül racionális, önmagáért, valóságában létező gép. ltt autonómiájától, eredeti hivatásától megfosztva, díszletnek minősítve kettős funkciót tölt be. Szolgálja a díszlet létét is, és ugyanakkor visszavonja e kategória feltétel nélküli értelmét. A műtárgy valóságos elem az álságos helyzetben.

Pauer Gyula eljárása mélyen rokon Harasztyéval. () behozat egy lovat, mondván: ha a szövegben az őrületig realista festő körülrajzolja a lovat, úgy tegye is azt valóban. Az ironikus gesztusok mögött lassan kezd felvillanni az eklektikán túli egységes gondolat, amely érzékelhetetlen, s nem stílusazonosságon nyugszik. E munka közös nevezője nem más, mint a díszlet díszletkénti tagadása: épp a valóság nem egy vonatkozásának azonnali színre állításával. A színpad álságos hely, mesterséges elemek és történetek színhelye. A dialógus kitalált, és mindenki másvalakit játszik. Ebbe a gyakorlatilag uralkodó konvencióba helyezkedik bele a díszlettervező: megértvén az előadás, a játék szellemét, képviseli, azaz a térben kijelöli azt. Ilyeténképp járhat el a díszlettervező egyéb esetekben. Itt azonban kiváltképp Haraszty és Pauer, valamint a maga ravasz módján a színházi hagyományokhoz leginkább alkalmazkodó Szegő, arra tettek kísérletet, hogy egyértelműen a valóságot vigyék színre, önironikus módon allegorizálva Hrabal festőjének tébolyodott realizmusát, mindezzel újabb jelentéssel gazdagítván az egész előadást.

Végeredményben a *Bambini* tere miképp Hrabal hőseinek világa - atomizálódott, a díszlettervezők agresszív iróniája, amely kihívás volt a színház számára, elhalt. A Színház néma maradt. A díszlettervezők nem lelték meg azt a rendezőt, aki megtagadta volna igényeiket: ekképp teremtve új konszenzust eltérő konvenciók, merőben más észjárások között.

Lássuk be világosan: Szikora János nehéz helyzetbe került, bizonyos fokig az általa teremtett, létrehívott szituáció áldozatává lett. Partneri viszonyát a díszlettervezőkkel , azokkal szemben akkor valósíthatta volna meg, ha képviseli a színház hagyományát - amelyet ő maga ütköztetett meg a képzőművészek világképének formateremtő erejével. Tudomásul kellett volna vennie, hogy ha ő nem veszi halálosan komolyan mindazt, aminek jogos reformjára tör, akkor olyan arányok bomlanak fel, amelyek már nem tisztán művésziek, hanem előadástechnikaiak, azaz a legegyértelműbben gyakorlatiak. Mindennek ellenére hangsúlyoznunk kell, hogy Szikora bátorsága feltétlen tiszteletet érdemel, egy tévedésekben és aránytalanságokban gazdag előadás is szolgálhatja a magyar színház ügyét, legalább annyira, mint egy közepes, biztonságos, unalmas ujjgyakorlat.

IV. Az előadás - a látvány

Az előadás nemegyszer lenyűgöző, totális effektusai egyedülállóak. Mindebben oroszlánrésze van a műszaki gárdának, amely nélkül valóban realizálhatatlan lett volna Szikora s a többiek álma. Más, de nem lényegtelen kérdés, hogy a műszakiak kiemelt szerepe nemegyszer a színészeknek volt kellemetlen, időnként ugyanis eldönthetetlenné vált, hogy ki kellékes és ki színész a színen, azaz ott

Ifj. Újlaki László és Németh Nóra kettőse a Bambini di **Pragában** (Jávor István felvételei)

kísértett meg *a Hamletből* ismerős kérdés : nem kellékek-e csupán a színészek egy önmagáért való látványmechanizmus működésében.

A színészek bonyolult helyzetét ezúttal a hrabali szövegből következő élőképszerűség is tovább nehezítette, a fragmentális szerkezet nemegyszer valóban nem követelt mást, mint a fizikai jelenlétet. Az előadás nagy részéből hiányzott az a közeg, amelyben - a mai színházi gyakorlat ténye szerint - a színészek valamelyest otthon érezhették magukat: nem nyílott módjuk jelenetek, pszichológiai viszonyok, jellemek kidolgozására.

Nagyobbrészt három jelenetben, képben villant fel egy a színészek számára játéklehetőséget nyújtó szituációsor, helyzet. Az első felvonás kiemelkedő része Bán János jelenete. Bolond festőként, hevedereken ereszkedik alá az égből, függeszkedve rajzolja körül - Pauer munkája - ama bizonyos lovat, majd alászállván sorra mutatja be az ügynököknek képei sorát. Végigmondja a balesetet szenvedett cigány, a nemzetiszínű alsót viselő pléh Jézus történetét, ugrál a sínrendszer között, a padlóra hajtott képeket lábával csapván fel. Bán egyre vadabbul magyaráz és ugrál, vonszolván a két ügynököt a színen, s ebben a jelenetben létrejön az egyébként hiányzó egység. E pár perc alatt minden szerephez, jelentéshez jut. Jó, hogy ott áll végig a bamba ló, akiért idegeskedhetünk, hogy bamba maradjon, döntőek a sínek, amelyek között el nem botlani is teljesítmény, hát még akrobatikus tempóban ugrálni közöttük, s végre kimutathatják a színészek is képességeiket: Bán János már többször igazolt tehetsége ezen az előadáson itt bizonyosodik be.

Ugyancsak kiemelkedik az első felvonás záróképe, a Velencei Ej. E totális, tánccal, énekkel záruló nagyjelenet kevéssé Hrabal szelleméhez tartozó, sokkal inkább dicséri Szikora tempóérzékét, Bachman álomvilágának hangulatát. Az aláeresztett katedrálisívek alatt ott bolyonganak hőseink, szélhámosok és áldozatok, a hentes, a drogista, a festő és mindenfajta hölgyek. Végül feltűnik a borbély -- egykori áldozat -, s hirtelen stílusváltással ironikus horrort idéző operett kezdődik. A borbély dzsigolóként énekel, a többiek kórust alakítanak, mindenki táncol, menekül, az operett zenéjét a némafilm üldözésének, szaggatott képeinek felidézése követi. Ez feltétlen egységes és hatásos. Szikora joggal bízik e látványban, a közönség pedig valóban hálás. Az üres és toleráns eklektika pedig mindezt lehetővé teszi, a stílustörés nem sérti az előadás eddigi menetét, nem szorul indokolásra, sem összefüggések kidolgozására.

A második felvonás jóval egységesebb, lévén ennek centrumát a tánciskola adja, ahol ismét remek, elemi színházzal van dolgunk. A színen férfiak táncolnak férfiakkal, nekikeseredett szélhámosok hülye kiskereskedőket ölelgetnek, lévén a „gyönyörű hölgyek" távol. Lehetetlen mindezt nem kihasználni. Vallai Péter remek Dirigenst alakít, itt valóban kiderül, hogy kiváló színész. Emberi sorsot alakít, teremt szinte a semmiből, s ez a legjobb, legtöbb, amit színész a maga és a közönség gyönyörűségére tehet. Eljátssza a nagyszabású szélhámos tragédiáját, egy komoly képességekkel *bíró* gazember utolsó húzását. Táncolni taníthat idős drogistákat, és illemre nevelhet hülye kertészeket. Számára mind-ez már nem is csupán szélhámosság, Vallai remekül játssza el az átalakulást: egy idő után *valóban* illemre tanítaná szomorú áldozatait, elég elkeseredett és kilátástalan ahhoz, hogy lényegesnek tűnjön: a Drogista tanulja meg helyesen a valcert. E jelenetben egyébként mindenki remek karakterlehetőséghez jut. Egész egyszerűen nevetséges, amint meglett férfiak egymást ölelgetik és táncolnak, csetlenek-botlanak. Ráadásul közöttük rohan a Kertész, aki még erre sem képes. Kétszer sebesebben lohol, mint a többiek, táncolni csak egyedül, a maga ritmusára szeret. Mindez így valóban roppant mulatságos: épp, mint a burleszk. (Valaki jön és elesik. Valaki jön és belelép egy gödörbe.) Min nevethetnénk jobban, mint ezen, saját részvétlenségünk nyugalmán. Mindez a tiszta, abszolút kívülállás. A leselkedő, kukucskáló néző biztonsága és káröröme. Szikora ezt is a végtelenségig kihasználja, pszichológiai kísérletet játszik: meddig nevetünk még, meddig nem unjuk el, hogy röhögünk a hülyéken, szerencsétleneken. Igaza van: (ha ez a burleszkeffektus még igazság) elég sokáig. Mindez sikeres, a loholó Kertész (Sipka László) megérdemelt tapsot kap, csak épp egyáltalán nem hrabali, nem ironikus, nem pontos. Egész egyszerűen üres, rémületesen egyértelmű. Az a csend marad utána, ami az egész előadás sajátja.

Bán és Vallai mellett jó szereplehetőséghez jutott Zala Márk, ifj. Újlaki László és Tóth József. Hármuk közül Zala Márk volt a legidegenebb, legunottabb, ifj. Újlaki a legkiegyensúlyozottabb, Tóth József a legátfűtöttebb, legérzékenyebb, ami talán a legjobb megoldás volt. (Az élőkép figurájának átlelkesítése nem kis teljesítmény.) Bajcsay Mária mindent elkövetett, hogy túl jusson a teljes sémaszerűségen, némelykor sikerrel, bár a szerep olyannyira kínálta az egy-értelmű rutinmegoldásokat, hogy ez szinte lehetetlen volt: s ez nem a színésznő problémája. Simon Géza és Martin Márta alakították a Hentest és feleségét, mindent elkövettek, hogy a karakterfigura élettel teljen meg, ha ez nem volt egészen sikeres, arról megint csak a szöveghiány, a szituációk silánysága tehet. Ki kell még emelnünk Paláncz Ferenc Drogistáját, valamint a két énekszámot nyújtó Garai Róbertet, valamint Angster Lászlót.

Bohumil Hrabal: Bambini di Praga (győri Kisfaludy Színház)

Fordította: Balogh Géza. *Rendező:* Szikora János. *Szcenikus:* Nagy Bálint m. *v. Díszlettervezők:* Bachman Gábor m. v., Erdély Miklós m. *v.*, Haraszty István m. v., Pauer Gyula m. v., Rajk László m. *v.*, Szegő György m. v. *Jelmeztervező:* El Kazovszkij m. v. *Mozgás, koreográfia:* Angelus Iván m. v. *Zenei szerkesztő:* Rusznák Iván m. v. *Dramaturg:* Morcsányi Géza.

Szereplők: Vallai Péter, Zala Márk, ifj. Ujlaki László, Tóth József, Bajcsay Mária, Németh Nóra, Simon Géza, Martin Márta, Paláncz Ferenc, Kocsis Mária, Bán János, Balla Ica, Baranyai Ibolya, Garai Róbert, Sipka László, Pálfai Péter, Bors Béla, Angster László, Káposzta Andrea, Nagy Emil.

KISS ESZTER

Gorkij Szegeden

A Zikovék a kevésbé ismert Gorkij-drámák közé tartozik, s első ízben mutatják be magyar színpadon: a szegedi Kisszínház tűzte műsorára, Az előadás ténye már önmagában is örvendetes, hiszen egy újabb oldalról nyújt betekintést az író életművébe. A drámában a két forradalom közötti Oroszország társadalma jelenik meg, jobban mondva az orosz „kispolgár", egyetlen család sorsán keresztül bemutatva. Ennek az Oroszországban igen széles rétegnek a sorsa, a társadalomban elfoglalt helye, önmagához s a változó körülményekhez való viszonya különösen foglalkoztatta Gorkijt, műveiben újra meg újra visszatért e téma feldolgozásához. Ebből a szempontból a *Zikovék* főként azért érdekes, mert már az 1905-ös forradalom után keletkezett (és 1912-ben játszódik), amikor a kispolgárság helyzete és jövője egyaránt bizonytalanná vált. Ezt az egzisztenciális és tudati bizonytalanságot, a belőle való kiútkeresést és annak kudarcát ábrázolja a dráma.

A darab lánykéréssel indul: az öreg fakitermelő Zikov feleségül veszi Pavlát, a polgárlányt, akit eredetileg a fiának szánt. Ezzel teljes lesz a családi „idill", ami már a kezdet kezdetén is hátborzongatóan előre vetíti a tragikus véget, s már idillként is magában foglalja azokat a baljós visszásságokat, amelyek csak egy irányba: tragédiába torkollhatnak. Pedig közben nem történik semmi, Megjelenik a család közvetlen környezete is: a nihilista erdész, a szélhámos német üzletember, a bölcselkedő volt hivatalnok stb., akik Zikovékkal együtt haladnak a pusztulás felé.

Gorkij a „jelenetek" műfaji megjelöléssel illette művét, s valóban nem látunk itt előrehaladó drámai cselekményt. A színpadon (a drámában) a család hétköznapjaiból kiragadott, lazán összefüggő jelenetek követik egymást.

A szereplők nem tesznek semmit, csupán beszélgetnek: beszélnek arról, hogy mit kellene tenni, beszélnek a jóságról, önzetlenségről, a munkáról és a szeretetről mint az emberiség megváltásának eszközeiről, de közben nem cselekszik egyiket sem. Legfőképpen pedig önmagukról beszélnek. S ahogyan eközben a jellemek egyre inkább lemeztelenednek, felfedik vágyaikat, félelmüket, tetteik valós indítékait, úgy hullik fokozatosan szét a Zikov család. A cselekmény tehát csupán a család felbomlásának folyamata, amelyet nem konfliktusok idéznek elő, hanem az, hogy egyikük sincs tisztában még önmagával sem; egyénenként sem találják helyüket a világban, s így még önmagukhoz való viszonyuk is bizonytalan. Ebből ered egymáshoz való viszonyulásuk megoldatlansága is, a kapcsolódási pontok teljes elvesztése, melyek az összetartozás alapjai lehetnének.

Mindannyian azonos rossz közérzettel élnek, érzik, hogy nincs rendben a körülöttük lévő világ, hogy létük nem vezet sehová; s érzik, hogy meg kellene változnia ennek. a világnak. De Gorkij egy olyan tökéletes patthelyzetre építi a drámát, amilyet ismertebb műveinél még nem tapasztaltunk. **A** szereplők ugyanis szeretnék a változást, de félnek is tőle, s képtelenek a változtatásra. Rosszul érzik magukat, mégsem képesek kitörni helyzetükből. Félelmük a tulajdonhoz -- mint életükben az egyetlen reális ponthoz való végső ragaszkodásból fakad, a tulajdont féltik, legyen az ház, erdő, pénz vagy akár ember, akit vagy amit birtokolnak.

Kiélezi ezt Sohin alakja, hiszen a tulajdon védelme még az emberölést is szentesíti. Sohin, az erdőkerülő ugyanis 1907-ben embert ölt, hogy megvédje gazdája erdejét, de felmentést kapott, mert ez nem bűne, hanem „kötelessége" volt. Mégsem „rossz emberek" ezek, Gorkij összetettebb jellemeket alkot, akik a tehetetlenség és a félelem elől pótcselekvésekbe menekülnek. Minden tettük menekülés, és minden cselekvésük pótcselekvés, melytől azt remélik, hogy talán változást hoz az életükbe. Ilyen Zikov házassága, Pavla választásai (először Zikov imponáló erejétől, védelmétől várja életének jobbítását, majd mikor a házasság kudarca nyilvánvalóvá válik, a fiú, Mihail iránt lobban „szerelemre"); ilyen az ivásba való menekülés (Mihail, Muratov) és Mihail öngyilkossági kísérlete is. De kiüresedett pótcselekvés már a beszéd is, a szavak, a hit a szeretetben és a jóságban.

Mégis ezek a kísérletek mutatják, hogy valamilyen módon mindegyikük megpróbál változtatni életén, de ezek a próbálkozások a magánélet területén nem terjednek túl, és mindig kudarcba fulladnak. Ez még mindig *a Cseresznyéskert* világa, de á reménytelenség, fülledtség oly betelt mértékével, ami már magában hordozza a kirobbanó változást, önmaga megsemmisülését. Egy olyan túltelítődött állapot, melyet már átjár egy forradalmi kísérlet emléke, s az önmagán való túllendülés határán van. Paradox helyzetet ábrázol tehát Gorkij, az „utolsó pillanatot", melyben egyszerre van jelen az állandóság, a mozdulatlanság és a lendület, a változás. Ebből a kettősségből fakad a darab feszültsége. Olyan ez, mint egy spirál, amely önmagában forog céltalanul és mégis előrehaladva.

A dráma szerkezetében (az előadásban is) meghatározó szerepet tölt be az időfelfogás, mely ugyanezt az ellentétet hordozza: egyszerre érzékelhető a megállt idő és az idő múlása, mely önkéntelenül hozza az újat, maga mögött hagyva hőseinket. Egy kimerevített pillanatot látunk, mely azonban már magában foglalja a jövőt, kérlelhetetlenül megsemmisítse saját jelenét s: mindent, ami e jelent alkotja. A szereplők a pillanat dermedtségében és mozdulatlanságában élnek, az idő mégis elvonul fejük fölött félelmesen, ahogyan ezt a színpadon egy nyírfának támasztott ódon ingaóra is jelzi: kidobva és elfeledve, mégis figyelmeztetve a percek múlására. Antyipa (Zikov) idéz a drámában fia egyik verséből: „Az inga - azt mondja - mint rézbárd, levágja a percek fejét... Nevetséges: perceknek feje van! Mint valami hangyák, mi? Különben meglehet, hogy nincs ebben semmi nevetséges" - s nem is tudja, hogy önmagukra mondott ítéletet.

Olyannyira végső határán van ez az állapot, hogy itt már csődöt mondanak az álmok és a szavak; sem enyhítésre, sem leplezésre nem jók, a hazugság sem képes hazudni többé. (Szemben az *Éjjeli menedékhely* szereplőivel, akik számára az álmok még átmeneti megoldást jelentenek.) Egyetlen nyitott út marad csupán: a cselekvésé, de a „hősöknek" se koncepciójuk, se erejük nincs a valódi cselekvésre, tehetetlenségük börtönében csupán vágyni és félni tudják a változást. Ezt a patthelyzetet fejezik ki Pavla szavai: „Nekem aludni volna kedvem egy évig, háromig... és azt szeretném, hogy minden megváltozzék, mire felébredek ... " s ez a mondat nemcsak Zikovékra, hanem általában a „zikovizmusra" jellemző.

Egyedül Szofja, Zikov húga sejti meg,

Gorkij: Zikovék (szegedi Nemzeti Színház). Deák Éva, Barta Mária és Kovács János

hogy ők mindannyian felesleges emberek, nem rájuk van szükség a változáshoz; ennek az erjedő társadalomnak ők csak tükrözői és szenvedő alanyai, de nem vihetik előbbre. S ezért kell elbukniuk is, hiszen a világnak immár másokra van szüksége.

Gorkijnak ez a műve 1913-14-ben született, tehát már a *Kispolgárok* (1901), az *Éjjeli menedékhely* (1902), *A nyaralók* (19o4) és *a Barbárok* (19o5) írói tapasztalatai után. Ez az előzmény érződik is a drámán, habár bizonyos tekintetben erőtlenebb azoknál. Ez abból fakad, hogy a szereplők mindegyike „képvisel" valamit (az életerős apa, a gyenge fiú, a szkeptikus erdész stb.), ami némileg a kimódoltság hatását kelti a drámaiság ellenében. Ez azonban nem jelenti azt - mint az eddigiekből is kiderült -, hogy egy-síkú jellemeket látunk.

A mozaikszerű építkezés szintén gyengíti a drámai hatást. Ugyanis a tulajdonképpen önkényesen egymás mellé állított jelenetek nem egymásból következnek, nem hordozzák a drámai szükségszerűséget, hanem csak összességükben adják azt. Az *Éjjeli menedékhely* például éppen azért olyan sodró erejű dráma, mert - bár a hagyományos értelemben vett cselekmény és a drámai akciók ott is hiányoznak - az események láncolata egyenes vonalúan fejlődik a végső pont felé. Egyetlen láncszem sem hagyható ki anélkül, hogy fel ne borulna az ok-okozati összefüggés.

Más szempontból azonban *a Zikovék* mégis megállja a helyét az ismert és elismert Gorkij-drámák mellett. Gorkij a semmiből teremt tragikumot, s a „kisszerűség" dramaturgiájával dolgozik. A tragikus hatást nem a „fenséges" bukása kelti, hanem azok a kicsinyes és kisszerű jellemek válnak drámai hősökké, akiknek létük egész lényege összegződik ebben a végső pillanatban, hiszen egész életük az említett holtpont és bizonytalanság jegyében telik el. Az 1905 előtt írt Gorkij-drámák hősei még nem jutottak el erre a holtpontra. Vagy megjelent közöttük egy új utat vállaló, jövőbe mutató figura, aki felborította megszokott világukat *(Kispolgárok),* vagy visszaszerezték álmaikat, melyek elviselhetővé tették további létüket *(Éjjeli menedékhely)* . Ami új ebben a műben, s ami élménnyé teszi, az a már említett kettősség, hogy az író szinte bravúrosan ábrázolja a mozdulatlanságban a kitörés előtti pillanat dinamikáját, s a drámaiság nem az akciókból fakad, hanem az e két végletes pólus közötti feszültségből, vibrálásból; egyszerre a cselekvésvágyból és tehetetlenségből.

Ruszt József rendezésének erőssége, hogy az előadás minden eleme egy irányba kiélezett, éppen e kettősség hangsúlyozásának irányába, a jelzések összetartó pályákon futnak. A szereplőknek már csak arra jut idejük, hogy a könyörtelenül elvonuló idő után nézzenek, és kapkodva próbálják visszatartani *vagy* komikus heroizmussal utánaszaladni, míg végül nyilvánvalóvá nem válik, hogy végleg itt maradtak. Szofja és Antyipa azok, akik végül képesek leszámolni az álmokkal, és beletörődésük a többiek fölé emeli őket.

A rendezésben nem annyira a szöveg az uralkodó elem, inkább a lassú és mindig végigvitt gesztusok, a mozgás megkomponáltsága az, ami érzékelteti e paradox állapotot. Emellett viszont a túlzott széttördeltség, a szöveg és mozgás lelassítása inkább kárára van az előadásnak, vontatottá teszi, összességében nem éri el a rendezői szándéknak megfelelő hatást. Gyakran inkább eltünteti a lappangó indulatokat, ahelyett, hogy felszínre hozná.

Az előadást emlékezetessé teszi néhány kiváló színészi alakítás. Kovács János Antyipa (Zikov) szerepében a kezdeti akadozások után rátalál a megfelelő hangra, ahogy a drámai feszültség is magasabbra hág. A leghitelesebb alakítást a maga visszafogottságában Fekete Gizi nyújtja, aki Szofja szerepét játssza. Ő azokat az indulatokat és gondolatokat is érzékeltetni tudja, melyek a felszín alatt rejlenek. Színvonalas játékot látunk Szalma Tamástól (Mihail), Király Leventétől (Muratov) és Gyürki Istvántól (Hewern). Deák Éva árnyaltabban is megformálhatta volna Pavla figuráját; túl direkten érzékelteti az ártatlanság mögötti önzést és mohóságot.

Kitűnő Csikós Attila díszlete, amely nemcsak játéktér, hanem jelentéshordozó is, s egyaránt alkalmas a belső és külső tér jelzésére. A fának támaszkodó inga-óra és az egész elvarázsolt környezet hangsúlyozza az időmotívum fontossá-gát; s a bezártságot, elszigeteltséget jól - de nem mesterkélten - tükrözik a ketrecre emlékeztető palánkok. Ha csak ez a félelmetes időtlenséget árasztó kép marad meg bennünk az előadásból, már az is elég ahhoz, hogy felidézhessük Zikovék világát.

Gorkij: Zikovék (szegedi Kisszínház)
Fordította: Makai Imre. *Rendezte:* Ruszt József. *Díszlet:* Csikós Attila m. v. *Dramaturg:* Böhm György. *Rendezőasszisztens:* Kovács József. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona.

Szereplők: Kovács János, Fekete Gizi, Szalma Tamás, Barta Mária, Deák Éva, Király Levente, Gyürki István, Safranek Károly, Nemcsák Károly, Katona András, Császár Gyöngyi, Szabó Mária.

SZÁNTÓ PÉTER

Bonvivánok üzenet nélkül

Zenés játékok
Szolnokon és Kecskeméten

Jiři Menzel, mint a nagy komédiások általában, civilben komor és savanyú. Aki netán Prágában, hazai pályán, a Cinoherny színházban látja először, még meg is ijedhet. Jólfésült, fiatalos, de komor keretű szemüveget viselő férfiúval találkozik, aki mosolytalan lassúsággal úgy beszél, mintha tejfölt őrizne a szájában. Azonban amit mond, az néha pukkasztóan vidám, mindig megőrizve némi rezignált szépséget, szomorúságot is. Ugyanez elmondható film- és színházi rendezéseiről, színészi alakításairól és újabban írásműveiről is.

A mozgó szobor

Mármost ha a Szolnokon bemutatott A *három megesett lány esete* című nőgyógyászati tankomédiát látva a nézők a csehszlovák színház és különösen Menzel iránti túlzott elfogultsággal vádolják a kritikust, egyszerűen nem lehet ellenérve. Mert a megesett lányok történetét látva aligha értjük például *a Szigorúan ellenőrzött vonatok* vagy *a Sörgyári capriccio* című filmet - mintha nem ugyanattól a kéztől származnának.

Félreértés ne essék: jó előadás a szolnoki, csak nem hű a darabhoz. Inkább a vásári komédia irányába hajlik, szegényítve ezzel a szöveget, s így nem is emlékezetes az előadás.

Menzel színházi munkáira általában az jellemző, hogy a világot jelentő deszkák késő középkori hagyományait igyekszik ötvözni a társalgási színművek és a pantomim eszköztárával. Sokat bíz a színészre, mintegy rá hagyva a darabon végzendő utolsó simításokat.

Ez persze roppant veszélyes dolog, hisz elég annyi, hogy valamelyik aktor erővel a többiek elé akar kerülni a nézők kegyeiben, és ezért nem átall olcsó eszközöket bevetni. Szerencsére Menzel prágai színházában ilyesmiről szó sincs, előadásaik ezért olyan nagyszerűek. Tűnjék bár ellentmondásnak, de kabinetalakításokból összeálló csapatjátékot láthatunk.

Szolnokon sem az ártott meg a előadásnak, hogy bárki is igyekezett volna ellopni a tapsokat. Éppen ellenkezőleg, a játszók többé-kevésbé megtartották a rendezői koncepciót. Inkább a rendező, Árkosi Árpád tévedett, ami-kor a megesett hölgyek történetét visszavetkőztette commedia dell'artévá. Elvesztek ezzel az egyéni ízek, a megírt alakok élettel megtöltése helyett a színészek azon igyekeztek, hogy fölmutassák a vázakat, amelyből ezek az alakok születtek: Colombinát, Zannit, Dottorét, Capitanót, Colát.

Hogy Árkosi Árpád tehetséges, nem kell már bizonyítania, ezt a tételt mostani tévedései sem cáfolhatják. Annál kevésbé, mert például a korsós lány - a „népség, katonaság" között külön kiemelés nélkül föltüntetett Turza lrén nagy-szerű ötlete a darabnak fanyar, egészen másfajta értelmezést adhatna, ha nem ellene játszana a koncepciónak, ha nem a commediát akarná mai szemünkkel megkérdőjelezni. Márpedig ha a rendező következetesen végiggondolt és megvalósított egy ilyen egyszemélyes „keretjátékot", voltaképp csak azt sajnálhatjuk, hogy nem ilyen lett az egész.

Az előadás rögtön jól indul. A rendező és Varga György díszleteiben -- félkör alakú házsor, tövében fa járással, középen szökőkút, a házakba itt-ott, néhol az ajtón, néhol a díszletfalakat leleplező réseken át lehet bejutni -- éktelenül kimázolt lányok ugrabugra kánkánt járnak. A nóta végén a hagyományok megkövetelte spárgázás következik, ami az elején még csak megyeget, utóbb azonban az egyik táncosnő illő kánkánvisítása in kább méltatlankodó nyögésbe megy át, s a kis balettpatkány képtelen a spárgát bemutatni. Két szorgos társnője azonban odaugrik, és kellő eréllyel lenyomva őt, segít kijavítani a bakit.

Majd egészen kivilágosodik a színpad, megindul a cselekmény. A néző pedig a szökőkutat kezdi bámulni. Ezüstfehér nőalak, korsóval. No, milyen jó munkát végeztek a díszlettervezők és a kivitelezők: teljesen élethű! A játék folyik tovább, szemünk pedig vissza-visszaréved a szoborra. Mintha az előbb rebbent volna a pillája! Azután további percek telnek el, a szobor pedig már egészen határozottan megelevenedik. Írjuk le újra: Turza lrén igazi pantomimes alakítása fölséges. Ha kell, továbbra is merev szobor, ha kell, kilép, mókás fintoraival értelmezi a többiek szövegét, játékát, néha még be is segít. Így az előadás gazdagabb a szöveg-nél - kár, hogy csak itt, másutt épp ellenkezőleg.

Sűrített komédia

Mert például mi jelentősége van annak, hogy a szokásos egy szerelmespár helyett három van, ráadásul Ardelia, Lucinda és Colombina, hogy úgy mondjuk, bekapta a legyet? Csupáncsak az, hogy alkalomadtán a normandiai partraszálláshoz hasonló tömegjeleneteket lehessen rendezni a padlón, ezúttal azonban éppen hogy nem hadi céllal ? Vagy amikor Menzel megsokszorozza az orvosokat, hiszen a lányok „megbetegedvén", aki csak él és mozog a darabban, orvosálruhát ült.

Jelenet A három megesett lány esete című Menzel-darabból (szolnoki Szigligeti Színház)

így jobbról, balról, hátulról és lassanként már fölülről is özönlenek az orvosok. Csupáncsak akkora jelentősége volna ennek, hogy meghordozzák a vendég-ként közreműködő Tordai Hajnal amúgy felséges, szép és mulatságos jelmezeit?

Ebben a túlságosan is commedia dell' artésra vett játékban azon is csak pisloghatunk, miféle bakter vagy miféle vasúti Integra-dominó rendszer tévedése folytán keveredhetett ebbe a darabba a Capitano-Quijote és Cola-Sancho?

Ok egyébként az egész előadás legjobb figurái. Nagy Zoltán, ez a hihetetlenül hórihorgas kapitány zörgő bádogjaiban, lángoló szemeivel akár az igazi manchai lovagot is eljátszhatná. Mellette a pöttömnyi, maszkkal-sminkkel gnómszerűre vett Cola szövegben is, játékban is a két lábon járó valószerűség. Kizárólag az anyagcsere folyamatának kezdetével és végével törődik, történetesen mikor gazdája a magasztos szellemről fecseg, locsog, ő inkább attól szenved, hogy nem „szellemhet". Még arra is úgy kell rávezetni, hogy a szerelem szintén biológiai késztetés. Csák György remek játékának emel-lett nem utolsó erénye, hogy a színész nagyszerűen énekel. Ami zenés darabban meglehetősen fontos, főleg ha ez a stábból kevesekről mondható el.

Ifj. Kőmíves Sándor és Takács Gyula tisztességgel tették meg azt, ami számukra feladatul szabatott az atyák szere pében, és ugyanez mondható el a két szerelmes ifjoncra, Horatio-Nagy Gábor-ra és Ottavio-Jakab Csabára. Zannit, a szolgát Jeney István játszotta, s őrá, azt hiszem, nem dicséret, ha azt mondom: épp olyan volt, mint az efféle darabokban a cserfes, talpraesett szolgák szoktak lenni. Jeney jobb színész annál, mintsem hogy ne tudjon valami egészen egyénit hozzáadni a figurához. (Amit ezúttal megtett, azt nem színészként tette. 0 tervezte és fényképezte a darab műsorfüzetét, amely minden bizonnyal a legutóbbi évek legsikeresebb ilyen munkája. „A füzet voltaképpen afféle falinaptár. Jobb oldalain századvégi, enyhén szecessziós, halványan pornográf metszetek katonás leányokról és bamba uracskákról. Bal oldalain Jeney rendkívül találó fotográfiái a játszó személyekről.)

Legjobban magam sajnálom, hogy nem írhattam jobbat a szolnoki előadásról, hiszen rokonszenves a kezdeményezés, a zenés játékok fölkarolása. Azonban épp ez a kezdeményezés kötelez. A tavalyi *Három testőr* sikere, a remek játék méltóbb folytatást kívánt volna.

A zenét tavaly is, idén is Döme Zsolt komponálta, bár némelyik dalára még idén is elmondható, hogy „zenéjét szerezte". (Szóval, hogy kissé ismerős.) Ami összefügghet azzal is, hogy a Szigligeti Színház programját végignézve kevés olyan előadás van, amelyiknek zenei munkálataiban Döme Zsolt ne dolgozott volna.

Ezúttal a farbarúgások, egymáson átgyalogolások, hempergések között elvesztek az egyéni színek. A játszók derekasan teszik a dolgukat, bebizonyítják egymásnak, a rendezőnek, a színház vezetőségének, még a nézőnek is, hogy ha arra lenne szükség, nagyszerűen játszanának commedia dell'arte-figurákat. De miért lenne arra szükség, hacsak nem egy színházi színház-előadásban?!

Gemütlichkeit

Kecskeméten egészen fordított a helyzet. Lehet, hogy musical-félklasszikust nem illő szidni, de véleményem szerint Paul Burkhard *Tűzijáték* című „egész estét betöltő sanzonjánál" kevés bárgyúbb agyalmánytörténet kapott szín-padot az emberiség amúgy elég rettenetes története során. Kevés borzalmasabbat képzelhetünk el, mint egy „gemütlich" svájci vígjátékot, amelyet eredetileg De sächzigscht Giburtstag címen írt Emil Sautter, a méltán elfelejtett bohózat-író. Ebből az alapműből született Amstein és Burkhard átirata, *A fekete csuka*, majd évtizedek múlva Charell, Amstein és Gilbert közreműködésével a *Tűzijáték*.

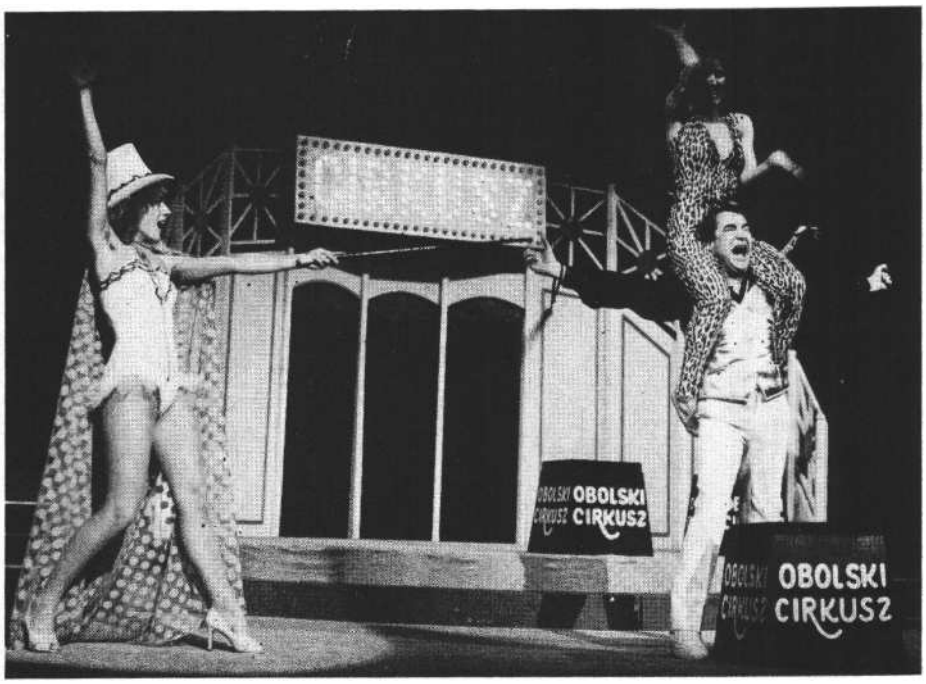
Ha el tudunk képzelni egy igazán stupid operettlibrettót - hát azt utánozza a *Tűzijáték* szüzséje! Van benne gazdag nyárspolgár, kitagadott fiúból lett cirkuszherceg, félreértett nagylányból ki-nőtt tschárdáskirálynő.

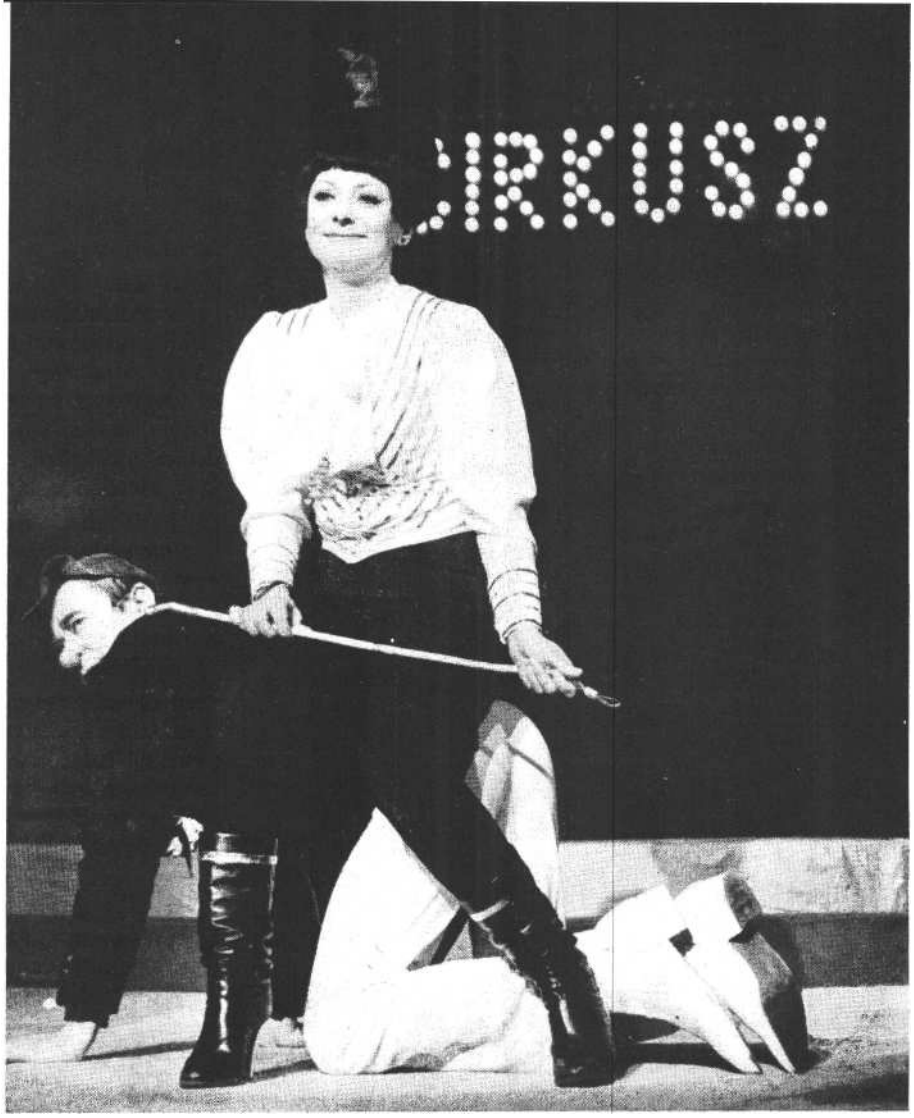
Van azonban a darabnak egy jóvátehetetlenül nagy erénye: a zene. Paul Burkhard, aki ilyesféle színdarabokhoz is odaadta tehetségét, korunk egyik legnagyobb musical-zeneszerzője volt. Annak idején a *Kurázsi mama* ősbemutatóján az ő színpadi zenéjét játszották, Dürrenmatt, *V. Frankja* zenéjét szintén ő írta, és ezt a *Tűzijáték-zenét* is.

A darab voltaképp valóban végtelen sanzon, harminckét dal hangzik el benne, sokszor egymásba úszva, sokszor egymás után, előtt, alatt, és kevés az a kottahely, amikor hatan ne legalább hét szólamban énekelnének.

Szőke István nem is próbálta színpadi afrikkal kitömni a librettó üres matracát. Az „üzenet", miszerint a világ egy nagy nyárspolgár, aki még a szabadság leheletétől is megijed, részint aligha igaz, részint újnak egyáltalán nem mondható, főként pedig egyáltalán nem megrendítő erejű.

Várkonyi Szilvia, Tolnai Miklós és Fabó Györgyi Burkhard: **Tűzijáték című darabjában**





Viszont a zene és a játék színhelyei egészen koncentrált színházi élmény megteremtésére adnak lehetőséget. S ha valahol beszélhetünk egyáltalán nyárspolgáriságról, hát a nyárspolgári színház sablonjaival szemben a kecskeméti színpadon lehetőség nyílt egy szabadabb színházi felfogás kipróbálására.

Szőke jól ismert színházában kétfajta darabnak van helye: a sárkánykövületté klasszicizálódott nagy művek tévedhetetlenül egyedi, jellegzetes értelmezésének, illetve az operettes, népszínműves jellegű játékok átváltoztatásának.

„*A Tűzijáték* természetesen az utóbbiak közé tartozik, s a feladat annál nagyobbnak ígérkezett, mert zenei kulturáltsága ellenére ez a darab nem mérhető a régi Szőke-rendezések például a *Florentin kalap, a Cyrano* vagy az *Osztrigás Mici* „nyersanyagához".

Viszont a dal, a dalok sokat segítettek a rendezőnek. Eddigi munkáiból is nyilvánvaló volt, hogy stílusának az erős, tipikus karakterek felelnek meg, olyan őstípusok, akik többek az utcán szaladgáló „valódi" embereknél. Egyszóval nem az életben, de színpadilag igaziak, akiknek valódisága afféle elemelt, túlfűtött realizmus. Igy a néző nem egyszer arra gondolt az előadásokon, hogy „ezek már majdnem énekelnek". Vagy hogy mennyivel könnyebb dolguk lenne, ha elénekelhetnék! Hát most megtehetik.

És ebből a szempontból az előadásra csak jót mondhatunk. Minden egy óra-mű pontosságával pereg: nem csak a szólamokat, az együtténeklést (pedig menynyivel könnyebb „egymás mellett" énekelni!) valósítják meg hibátlanul Szőke zömmel prózai-színészei, de a rendezés erénye, hogy minden „klappol"; ott vannak szünetek, ahol a közönség tévedhetetlenül vágyik egy lélegzetvételnyi megálljra, ott perdül-fordul a játék, ahol erre szükség van.

Ötheti próbával

Én magam hosszú megszakítás utáni első előadást láttam, amelyet próba nélkül tar tottak, s amelyben a lábát ficamított Lakky József helyett maga a rendező ugrott be a Papa főszerepébe. Ennek ellenére csak a legnehezebb énekes részeknél fedezhettünk föl egy-két apróbb gikszert, maga az előadás ugyanolyan pergő, körzővel-vonalzóval kicentizett volt, mint - a beszámolók szerint - az előzőek.

Beszélni kell először Kerényi József díszleteiről. Nagypolgári szalonja fregoli-díszlet: a második felvonásban nehézség nélkül, mindössze a körbefuttatott vörös brokátfüggönyök összevonásával cirkuszi manézzsá alakítható. S itt a díszlet egyben több is önmagánál, mert értelmezi, nem csak láttatja a darabot. Hiszen az első felvonásban lényegében az a történet, hogy Anna, a polgárcsalád lánya, cirkuszon szeretne lenni. A. harmadikban az, hogy mégsem mer cirkuszos lenni. A másodikban viszont álmát -álmukat? - látjuk, a cirkuszt. És hogy ez a cirkusz voltaképp a némileg átalakított szalon, nagyon beszédes jelkép.

A Tűzijáték munkálataira öthetes próbaidő engedélyeztetett, mint mindig, mint általában színházainknál, egy hatósági hússzék kényszervágásai szigorú előírásainak mintájára. E harmincöt nap alatt voltaképp aligha lehet többet tenni, mint megszerkeszteni egy nagyon pontos előadást. I la nem lenne zene, ének, nem lennének azok az akrobatikus elemek, amelyeket külön szakembereknek - Balázs Kálmánnak, Nánási Ottónak és Karsai Antalnak. - kellett betanítaniuk, többet lenne jogunk számon kérni.

Így is találhatunk gyönyörű részeket. Például a „nyárspolgári" család születésnapi vacsorája fogvacogtató. Nem a szertartásos tányércsörgetéstől, szürcsöléstől, hanem már a vendégek bevonulásától, a szertartásos összeveszésektől, a primitív önelégültségnek ettől a kiállításától kezdve. Az embernek valahogy olyan érzése van, mintha ezek az illetők a vacsora után rögvest fölállnának és elénekelnék a Horst-Wessel-Liedet. Érthető, hogy Anna közülük a cirkuszba vágyik, hogy Obolski el is ment. Mert ennél még cirkuszi oroszláneleségnek lenni is jobb lehet.

Várkonyi Szilvia abszolút főszereppé tette Anna szerepét. Szenzációsan mozog, jól énekel, a második felvonásban pedig a színpad fölött négy-öt méteres magasságban olyan artistamutatványokat végez a trapézon, hogy alighanem akkor is sikere lenne, ha szót sem szólna. Ráadásul jól alakítja Anna eredetileg nem túl bonyolult szerepét, amely épp ettől lesz az előadásban nehéz. Hiszen el kell hinnie, hitetnie, amit olvasva aligha „vennénk be".

Tolnai Miklós újólag azt bizonyítja, hogy színes, nagyszerű egyéniség. Sok

kemény szerep, hős, félhős vagy éppen gátlástalan figura után itt az operett bonvivánjából és énekes rezonőrjéből kialakított furcsa szerepet alakít szemlátomást nagy élvezettel. Közben arra is van ideje, hogy a második felvonásban eljátssza a korántsem rendíthetetlen oroszlánidomárt, és egy bohócmagánszámmal is előrukkoljon. Az a némileg tán felségsértő gondolatom támadt nézése közben, hogy ez az ezerarcú színész milyen nagyszerűen játszana el mondjuk egy egérfogóba helyezett szalonnadarabot is, ha éppen arra lenne szükség.

Réti Erika meglepetés. Nem először, és ezúttal abszolúte kellemes. Visszafogott, kedves, elhitető. Énekkultúrája alapján bármelyik zenés színházban bérelt helye lehetne. Nem véletlen, hisz a szövegkönyv szerint határozott dallamíveket kiénekelni tudó primadonnaalkat, akit formál: Iduna. Kár, hogy a színésznő időnként rá is játszik énektudására, mintegy komolyan-karikírozottan utánozva a primadonnákat, öblöget. Iduna alakja kísérti a sablonokat, hiszen egy cirkuszi família sokadik leszármazottjában miért ne lehetne eljátszani a párizsi mondainette-et. Ezzel szemben Réti Erika ügyesen kikerüli ezt a csapdát, és megmarad kedves, visszafogott, érző szívű kis pá-rizsi midinette-nek.

M. Horváth József Gusztáv bácsija megy át a legtöbb változáson. A dögrovás on lévő, göthös nagybácsi végül föllázad, és ő bizony nem ijed meg a saját árnyékától, beáll bohócnak. Noha a finálé során úgy kuporog a trapézon, mint egy ijedt tyúk a létrán, azért Gusztáv bácsi igyekezete mindenképp méltánylandó. M. Horváth újólag megmutatja, hogy igazi komikusalkat.

A rokonok közül Jablonkay Mária tűnik ki. Az ő gonoszságba kövesedett irigy, ostoba Berta nénije valódi kabinetalakítás. Monyók Ildikónak hálátlanabb szerep jutott, hiszen Gusztáv bácsi harcias, önző felesége kevés játéklehetőséget kínál; bömbölni és szemöldököt ráncolni kell. Viszont a második felvonásban a színésznő leopárdként lép színre. Meghozzá unott, elhízott, lusta leopárdként, aki épp ezért személyes sértésnek veszi, ha történetesen tűzkarikán kell átugrania, vagy ha az idomár fejét az ő szájába dugja. Monyók Ildikó ezekben a percekben önfeledt kacagást csal ki a nézőkből.

József titkár-inas szerepe kicsiny, szövege jószerével nincs is. A szerep mégis érdekes lehet, bizonyítja ezt a főiskolások régebbi, Ódry színpadi előadásán Maszlay István, s most Gáspár Antal. Róla el is hangzik, hogy voltaképp titkár, csak most a nagyobb proccság kedvéért öltöztették inasnak. Gáspár szinte szöveg nélkül el is játssza ezt a furcsa karriert. Ahogy minden megaláztatásra rezzenetlenül, a háttérbe húzódva, tűnődően föl-vont szemöldökkel nézi ezt a perzsavásárt, ami Oberholzerék születésnapja, beszédesebb, mint hosszú monológok.

Tűzijáték a hegytetőn

Szőke megszokott társulatából néhányan ezúttal hiányoztak, bizonyára az énekesfeladat okozta kényszer miatt. Így a színészi játék nem is volt olyan egységes, ahogy megszoktuk, néhányan mintha más rendező darabjából kerültek volna erre a színpadra.

A Tűzijáték azonban bebizonyította, hogy lehet a színházról (cirkuszról) közérdekűen is szólni. Bizonyára mind a társulatnak, mind pedig a rendezőnek sokat jelentett, hogy egy újabb magas hegyet sikerült megmászniuk. Azért egy igen személyes véleményemet hadd írjam le: nem igazán szeretem az alpinistákat, mert értelmetlennek tartom egy olyan magaslat megmászását, amit helikopter-ről sokkal könnyebb megközelíteni.

Nagy vállalkozás, hogy a kecskemétiek majdnem csodát varázsoltak egy szép dalokkal teli, de ostoba történetből. Azonban én sokkal jobban szerettem, amikor az egységes előadás mellett valami nagyon fontosat üzentek is - például a Revizorral vagy az *Elveszett paradicsom*mal.

Jiři Menzel: A három megesett lány esete (szolnoki Szigligeti Színház)

Rendező: Arkosi Árpád. *Fordította:* Bárkány Katalin. *Dramaturg:* Magyar Fruzsina. *Díszlet:* Arkosi Árpád-Varga György. *Jelmez:* Tordai Hajnal m. v. *Mozgástervező:* Dölle Zsolt m. *v.*

Szereplők: Nagy Zoltán, Csák György, ifj. Kőmíves Sándor, Fehér Ildikó, Szoboszlai Éva, Egri Kati, Takács Gyula, Nagy Gábor, Jakab Csaba, Jeney István, Varga Tamás.

Paul Burkhard: Tűzijáték (kecskeméti Katona József Színház)

Fordította: Romhányi József. *Rendező :* Szőke István. *Szcenikus:* Szászfay György. *Díszlet:* Kerényi József m. v. *Jelmez:* Füzy Sári. *Koreográfus:* Horváth Ferenc.

Szereplők: Lakky József, Balogh Rózsa, Várkonyi Szilvia, Vadasi Tünde, Németh László, Jablonkay Mária, M. Horváth József, Monyók Ildikó, Maróti Gábor, Fabó Györgyi, Tolnai Miklós, Réti Erika, Bácskai János, Gáspár Antal.

SOMLYAI JÁNOS

Békéscsabai anziksz

1980-ban új célkitűzéseket hirdetett meg a Békés megyei Jókai Színház. E célkitűzések központi gondolata a „Romain Rolland-i és Illyés Gyula-i értelemben vett *népszínházzá"* válás. Ennek már az első évben olyan eredménye volt, mint például Illyés Gyula *Bolhabál* című népi komédiájának bemutatása. Emellett nem mondtak le a kevesebbeket érdeklő művek színreviteléről sem. Stúdióelőadásban mutatták be Mészöly Miklós *Bunker* című drámáját. Az „eszközökben színes, érzelmekben gazdag. . . színházi törekvésük" igényes színvonalú operettelőadások, musicalek bemutatását is jelenti. Az elmúlt évad művészi munkájának eredménye a színház iránt egyre növekvő közönségérdeklődés is. Ennek megfelelni az önmagukkal szemben támasztott magasabb követelményekkel lehet. „A színház 1981-82-es évadjából ezúttal három előadást mutatunk be: Jókai Mór: *Barangok,* Euripidész : *Oresztész,* Shakespeare-Sztevanovity-Madarász: *Tévedések víg játéka* (musical).

Barangok

Mikor a Jókai Színház: *A Barangok vagy a paeóniai vojvoda* című Jókai-vígjáték bemutatását elhatározta, felettébb kockázatos feladatot vállalt. A darabot az irodalomtörténet csak mint bibliográfiai egységet tartja számon, s a színháztörténet is csak azért bőbeszédűbb, mert e színművel talán a legnagyobb magyar szín-padi bukásra emlékezhet.

1896. május 1-én e darab bemutatásával nyitották meg a Vígszínházat. Utána még két alkalommal játszották (május 2- és 3-án). Megbukott. És nem a békéscsabai előadás érdeme, hogy ezen ingerlően rossz darab nem tud ismét oly egyértelműen megbukni. Ugyanakkor le kell szögezni - a kockázat is ebben áll -, az a gondolatkör, amivel e vígjáték foglalkozik, végül is nem bukást érdemel, mert - s eb-ben igazat kell adnunk Molnár Gál Péternek, még ha túloz is -: „Kíméletlenül egészséges nemzeti önismereten alapuló szatíra, amit azóta annyira hiányolunk irodalmunkból, színjátszásunkból, gondolkodásunkból." Ez egyben a válasz

Jelenet Jókai Mór: Barangok című színművéből (Békés **megyei Jókai Színház)**

arra is, hogy miért érdemes e darabbal és bemutatásával, sikertelenségének megállapításán túl is foglalkozni.

Meglehet, bizsergetően vonzó egy felejtésre ítélt, megbukott színdarabot újból elővenni. Hinni lehet, hogy megőrizte, megőrizhette hamvas üdeségét, mert nem volt prédája, sem segítő mankója nagyszerű vagy éppen kiérleletlen gondolatoknak, avatatlan vagy akár zseniális kezek nem alakították, nem „értelmezték". Talán igazítást sem igényel, hiszen a bemutatásával remélt megérdemelt siker így igazi, s jó szemű felfedezőjének, bátor színre állítójának is így hoz nagyobb elismerést. Csakhogy ez a darab, ha nem is teljes átírást, de ;egy a tiszteletlenségig nagymértékű dramaturgiai beavatkozást mindenképpen megkívánt, elviselt volna.

Mielőtt a cselekmény rövid leírására kísérletet teszek - félve, hogy az nem lesz kellően követhető -, mentségemre hadd idézzem az 1896-os bemutató egyik résztvevőjét, a Barang Jaquez-ot alakító Hegedüs Gyulát, aki e darabról azt írja: „Valami zagyvaság volt ez. Vagy mi nem értettük a költőt, *vagy* a publikum mindkettőnket. Volt a darabban minden. Felvonulás, nemzeti ünnep. Magyarok, angolok, Tallérossy Zebulon, urak, parasztok, frakk és díszmagyar. Töltöttkáposzta és buffet."

A történet: báró és milliomos Barang (korábban White) Izsó, valamint felesége, Cleopatra és fiuk, Szigfrid pesti palotájuk erkélyéről nézik a millenniumi felvonulást. Vendégül látják eközben Barang (korábban Black) Jaquez-ot és annak lányát, Miriamot, aki Szigfrieddel készül házasságot kötni. Várják, s majd meg is érkezik még Karapumpopulos Archilephtes, a paeóniai követ, aki hazája megmentését a magyarok vélt agressziójával szemben csak úgy tudja elképzelni, ha a jelenlegi basát elűzik, és vojvodát választanak, történetesen Szigfrid személyé-ben. Barang Izsó vendége még e napon az alföldi kiskirály, Barangh Ubul, annak felesége, Borcsa, lánya, Ibolyka, fia, Géza, s további két magyar úr, úgymint Tallérossy Zebulon, hivatalkereső hazafi, és Horkázy, a táltos és kalugyer. „A magyarok azonban majd csak a későbbiek folyamán jelennek meg, mivel ki-ki a maga korhű jelmezében előbb részt vesz az ünnepi menetben. Mire a darab véget ér, Szigfrid aki lemond vojvodaságáról és millióiról, viszont egyetemi docensnek jelölteti magát - az időközben szépségkirálynővé választott Ibolyka vőlegénye lesz. Miriam pedig Gézával lép frigyre, aki közben egy látszólag remek üzletet is kötött a paeóniai követtel, csakhogy e derék férfiúról kiderül, hogy szélhámos, és örüljön, ha menekülni hagyják. Végül Szigfrid önkéntes huszárnak jelentkezik. Ennyi. Es ahogy Hegedüs Gyula írja: „A darabból nem maradt meg semmi az emlékezetemben. A nagy költő, az isteni mesemondó háziköntösének ujjából rázta ki ezt a kis históriát, ami nem volt színpadra való, mert nem volt dráma."

Tartozunk az igazságnak és Jókainak annyival, hogy elismerjük: ebben az eredetileg színműnek, majd később vígjátéknak megjelölt darabban egy már akkor is létező problémával igyekezett szembenézni. De mind a maga, mind a darab s nem kevésbé a közönség szempontjából a lehető legrosszabbkor. „A millennium idején szeretett volna ironizálni a fölött, hogy ki és hogyan igazán magyar. Persze azt nem állíthatjuk, hogy épp Jókaira várt ez a feladat. Mégis mindaz, amit ő tudott, tudhatott e témában, az is nagyon fontos lehetett volna, ha a színpadról az akkori néző számára emészthető formában hangzik el. Másrészről ha már nem tragédiát, de vígjátékot írt (feltételezve, hogy gondolatilag és technikailag „hibátlant"), egyet sejtenie kel-lett volna: ezen a kérdésen akkor lehet (már) nevetni, ha többet tudunk róla. Aki pedig beszélni, írni akar erről, annak mindent ismernie kell. Még azt is, hogy nézője, olvasója mit és mennyit tud mindezekről. E két utóbbi kérdés-ben a darab mai színreállítói is elmarasztalhatóak. Ahogyan nyilvánvaló, hogy akkor, 1896-ban a millenniumi ünnepségek sűrűjében a Vígszínház - egy új világvárosi színház - avató előadásának ön-magát is ünneplő úri közönsége még nem képes, nem akarja önmaga gúnyosan megrajzolt tükörképét felismerni, azon nevetni, ugyanúgy igen „habókos" ötlet elvárni a mai közönségtől, hogy minden számára való utalás és fogódzó híján, ebben az érintetlenül hagyott Jókai-darabban mára is érvényes gondolatokat tudjon felfedezni a nemzeti önismeretről. Mi *már* nem tudunk nevetni ezen a darabon. Hiszen Jókai nem tett egyebet, mint összeírta, listázta azokat a valóság-elemeket, melyeket kinevetni, szégyellni valónak tartott az 1896-os hamis dísz-magyaros hangulatban. Velük szembe pedig vérszegény, romantikus, ma már csak mosolyogtató példát állított. Így nem maradt (volna) más lehetőség, mint elődeink bátortalanul felvezetett panop-

Kárpáti Tibor (Oresztész), Vajda Márta (Élektra), valamint Medgyessy Pál és Hidvégi Mária az Oresztészben

tikumán nevetni. Végül is ez sem kevés, de nem sikerült, noha volt az előadásban néhány olyan jelenet, mely legalább hangulatában ígérte, múltunkból valami lényegesebbet, olyat tudat velünk, hogy mai magunkon is nevethetünk, mai magunkra is ráláthatunk.

Ilyen az első felvonás kezdete. A nézőtéri zsongás éppen csak halkul, még nincs is egészen sötét, mikor a színpadot takaró áttetsző tüllfüggöny mögött a de-rengő kékes fényben megjelennek, felismerhetőkké válnak a szereplők, s a kezükben tartott nemzetiszínű zászlócskákkal némán integetni kezdenek a zenekari árokban vonuló ünnepi menet felé. Te-szik ezt sejtelmesen, arcukra fagyott bárgyú mosollyal, marionettszerű, tört, ki-mért mozdulatokkal. Ám a szín megvilágosodik, a függöny felemelkedik, és kezdetét veszi egy bántóan realista, kissé lapos vígjáték, ahol a szavaknak, a gesztusoknak, a mozdulatoknak csak egy és konkrét jelentése van. Várjuk, hogy az első másodpercek (már-már szürrealista) víziójának folytatása, vagy vele kapcsolatba hozható kontrasztja legyen, ám hiába. A figurákról fokozatosan leválnak az általánosíthatónak hitt jegyek, s marad a közvetlen, első értelmű verbális humor és helyzetkomikum.

Maga a színészi játék is ezt erősíti. A színpadon nem lehet már pótlólag elvégezni a dramaturg munkáját; hangsúlyt adni a darabból hiányzó eszmei ellenvetésnek, melynek nevében az ironizálás történne. S mert így a színészek számára sem eléggé meggyőző az a gondolat, amit közvetíteniük kellene, itt egy lehetőségük maradt: szerepük minden lehetséges humorforrását kiaknázni, megvalósítani, annak legnyilvánvalóbb jelentésében. Ezt jól is csinálják. Olyannyira, hogy azoknak a figuráknak, akiket kinevetnünk illett volna, irigylésre, elismerésre méltó tulajdonságokat is juttatnak, és így nem csoda, ha inkább cinkos nevetésünket váltják ki. Például Dénes Piroska Borcsát, az alföldi kiskirály feleségét - bár e figurának vannak nem épp dicsőséges pillanatai is - inkább egy talpraesett, ravasz, jó humorú magyar gazdaasszonyhoz közelíti. Ezzel eléri, hogy „kiszólásain", ártatlan, őszinte gesztusain jóízűen nevetünk, s eszünkbe sem jut a nemzeti önismeret. Tallérossy Zebulon (Gyurcsek Sándor) hibás magyarsága, erősen „felvidéki" kiejtése csak a leglaposabb nyelvi humor szintjén mulattató. Ezzel szemben állást, hivatalt, szinte megejtő bájjal keres, mely bájhoz ugyan hozzájárul e hibás magyarsága is, de még inkább jól koreografált, öreges, ám nem megtört, hanem csibészes mozgása. Természetesen kapunk képet a magyarok hibáiról is, csak nem úgy, hogy alkalmas lenne típusteremtésre. Horkázy, aki egy személyben tuhudun táltos és óhitű kalugyer, hiába esketi a házasulandó párt e kétféle rítus szerint is, mert ha közben részeg, mint a csap - Jancsek Ferenc is erre helyezi a hangsúlyt -, akkor a komikum forrása kizárólag ez lesz. Folytat-hatnám a sort a darab „modern" elemeivel - bicikli, léggömb, villamosság, üzleti szellem - amelyek bármi módon kerültek is színre, ma már sem a „pozitív ellenpélda" szerepét nem tölthették be, sem nevetni nem tudtunk rajtuk. Tulajdonképpen csak a jó egyéni alakításokon nevettünk, de nem a vígjátékon. A darab minden szerepe, mivel önmagán nem képes túlmutatni, megmarad az egymástól független, lényegi felismerésre alkalmatlan, egyszeri, közvetlen nevettetés szintjén.

A jelmez és a díszlet is a mondottaknak felel meg. A jelmezek semmi segítséget nem adnak a figurák jellemzéséhez, s még az sem segít, hogy a magyarok öltözete érezhetően túlzó, mert azokról meg-tudjuk, hogy már a darabban is mint jelmezek funkcionálnak. Az előadás elhibázott hangvételéhez korrekt, gondosan korhű ruhákat látunk. Ilyen a díszlet is, azzal a parányi különbséggel, hogy a gazdag palota szalonjának ki tudja hány karú csillárja, márványoszlopai jól láthatóan papírmasészerűek, és eldönthetetlen, hogy ez vajon szándékos utalás-e egy talmi világra, vagy csak a színház szűkösebb lehetőségeinek következménye.

Végezetül még két jelenet, ahol a játék - hasonlóan a nyitóképhez - túlmutathatna az addig látottakon, s érdemi közlendőt hordozhatna. A második fel-vonás végén, a kölcsönös és hol nevetséges, hol szánnivaló felköszöntések után a jelenet szereplői egyvonalban, lassan, a mögöttük elsötétedő színpad előterébe állnak, méltóságteljesen emelik poharu-

kat, s kívánnak a nézőknek végtelen komolysággal egy boldogabb jövő nemzedéket, egy új, dicsőbb ezredévet. Majd poharaikat egymás mellé a földre helyezik, az inasok meggyújtják az alkoholt, s csak ez a sejtelmes fény világít. Ezzel a kétségkívül hatásos képpel mindössze egy baj van: nincs párja, viszonyítási alapja, kötődése a darabban, ezért nehéz eldönteni: ez a legszomorúbb, a legkomolyabb jelenet, vagy épp itt kéne a legharsányabban nevetni. Végül a befejezés, ahol egy lövésre emlékeztető hangot hallunk, s a századforduló (ezredforduló) figurái, mintha csak megérdemelt ítéletük teljesedne be rajtuk, földre hull-nak, s a felvonulásnál használt hatalmas zászlókkal betakartatnak. Béke poraikra.

A darab kezdetének pár másodpercével együtt e három kép az, ami az előadás egyik lehetséges megoldását mutatta, s hiába, hogy önmagukban jól megkomponáltak, hogy elhelyezésük hangsúlyos, ha közöttük egy tőlük idegen, egykedvűen valóságos, álmos vígjáték folydogál.

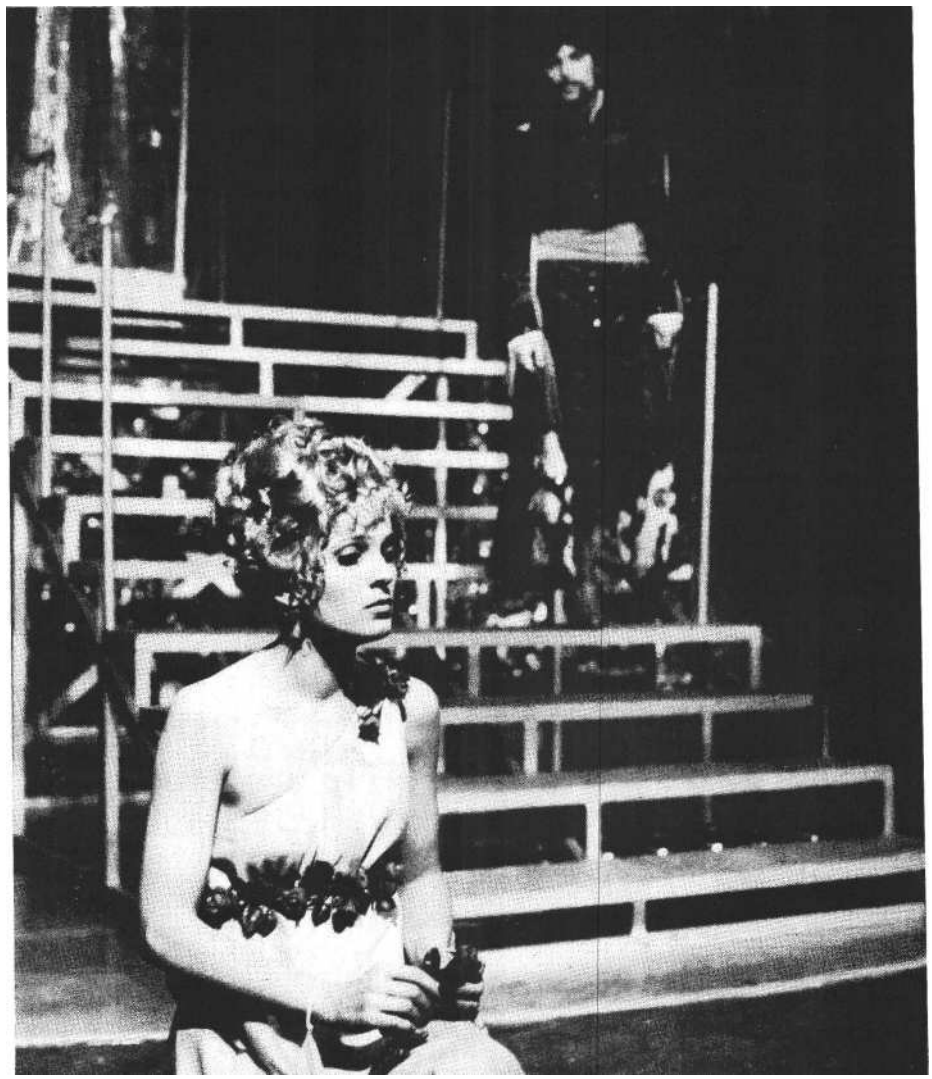
Oresztész

Hiába a kornak leginkább megfelelő, vagy abból szervesen következő, rajta újszerűen túlmutató értelmezés, ha az így bemutatott darabbal a nézőtéren mit sem tudnak kezdeni. A közönség figyelembevételének nem kell feltétlenül igénytelenséget eredményeznie. Ha a bemutató legfőbb oka, hogy a közönség nagyobb - az irodalomban, színházművészetben nem járatos, de iránt uk érdeklődő - része is megismerkedhessen egy-egy igényes darabbal, úgy nyilvánvaló, hogy a színreállítás a mű legtisztább, legegyértelműbb megvalósítására kell hogy törekedjék. Nem baj, ha ezek miatt az előadás nélkülözi a szokatlan, újszerű művészi ötleteket vagy legalábbis csínján bánik velük. Érdeme a békéscsabai bemutatónak, hogy sem többet, sem kevesebbet nem akart, mint hogy megismertesse saját közönségét Euripidész *Oresztész* című tragédiájával, és ezt hiánytalanul teljesítette. Mivel megfejtésre váró művészi ötletekkel nem kényszerítette közönségét állandó „ideges" feszültséggel járó agytornára, elérhette, hogy Euripidész váltson ki magas hőfokú feszültséget.

Az előadás arra a két közismert tényre épített, hogy Euripidész olyannak ábrázolja az embert, amilyen az valójában, illetve, ami ezzel összefügg, hogy tragédiáiban a mítosz a pszichológiai rugókhoz képest csak másodlagos. Megoldandó probléma azonban így is volt bőven. Közülük csak érzékeltetésképpen említenék néhányat. Miként, milyen mértékben kapjanak szerepet az Euripidész drámáiban megfogalmazott világnézeti ellentétek? Oresztész ábrázolásában milyen súllyal bírjon társadalmi meghatározottsága, milyennel a lélektani motivációk, s a cselekmény alakítására is melyik hasson jobban? További lényeges kérdés még az isten - vele pedig az elfogadandó, elfogadható(?) igazság szerepe is. Hiszen Euripidész írja a *Bölcs Melanippé* első változatában: „Zeusz, kit csak puszta szóbeszédből ismerek ... majd a töredékben ránk maradt *Bellerophontészben :* „Ki mondja még, hogy vannak égben istenek? Nem, nincsenek, ha mégis ember úgy hiszi, / csak régi mendemondához ragaszkodik." (Trencsényi-Waldapfcl Imre fordítása.) Ha pedig ezek után az *Oresz*tésben mégis Apollón szolgáltat igazságot, az vajon kinek az igazsága, egyenlő mértékben sújt-e vagy emel fel azzal, hogy a hősök kezéből kiveszi sorsuk alakításának lehetőségét, vagy talán épp maga a lüktető, bár még megválaszolhatatlan emberi valóság jele ugyanez?

A megoldást a tragédia kínálta. A hangsúly az Oresztészben lejátszódó folyamaton van. Amivel az előadás eltér a műtől s kevesebb nála - az részben a korábban említettek miatt elkerülhetetlen volt, másrészt így sikerült mégis a lehető legtöbbet adni -, hogy fokozottabb mértékben helyezi Oresztészre a hangsúlyt. Ennek tudható be, hogy a külső, társadalmi motivációk viszont csökkentett jelentőségben, tompítottabban jelennek meg. ()resztész elhatározásában, hogy megöli Helenét, túszként tartja fogva Hermionét, kevésbé dominálnak a külső körülmények, a „társadalmi" okok, ellenben nagyobb tért kap Euripidész, a pszichológus. Mégsem válik az előadás csupán egy beteg lélek kórképévé, mert

Kővári Judit és Pelsőczy László a Tévedések vígjátéka békéscsabai előadásában



Oresztész tetteit már tudatos, elemzett, valóságának megfelelő érzelmek, érzések is irányítják. Ugyanakkor ezek menthetetlenül azt is eredményezték, hogy alkudozás jog és felelősség felől - Hauser Arnold más összefüggésben használt, de pontos szavaival élve - nem Menelaosz, Tündareosz, valamint Oresztész között folyik, hogy bűn és büntetlenség vitathatósága csak Oresztész problémája, s nem koráé is. Apollónra való hivatkozása is alig hihető, hamisan csengő, de nem fedezhető fel mögötte, hogy ez Euripidész számára is inkább ürügy volt.

Az eddig elmondottakból természetesen következik, hogy ebben az előadásban legnehezebb szerepe Kárpáti Tibor-nak, Oresztész alakítójának van. Igazság szerint nehéz volna eldönteni, hogy a tragédia hangsúlymódosulásában milyen szerepe van annak, hogy partnerei az övénél gyengébb alakítást nyújtanak, s hogy ehhez alkalmazkodva ő maga is jobban Oresztész lelkivilágára helyezi szerepe súlypontját; illetve mennyi eb-ben a színészi felfogásban a rendezői el-képzelés megvalósítása. De mert az eredmény mindkettőjüket igazolja, kár lenne ezt méricskélni. Elhitette, érzi: egyszerre vétkes és ártatlan, s ami ebből a felismerésből következik: nemcsak vétlen játékszer, hanem a lassan már tűnő sötétben tapogatózó ember is. Gesztusai, mimikája nemegyszer a tépelődő, töprengő Hamletet is idézik, s ez a szerep belső erejét fokozza, mégha ez talán a kelleténél jobban elmagányosítja is. Ezek után érthető, hogy alakítása ott veszít erejéből, ahol - megtudva Argosz népének döntését Élektra és saját sorsa felől - cselekvés-re kell szánnia magát. Mindeddig ugyan-is maga volt a „mérőeszköz", a szenvedő alany, az ok és az okozat, s a külső körülmények hatása csekély volt. Dialógusai Menelaosszal, Tündareosszal szinte monológok voltak. Mikor tettének alakítását már egyre jobban a külső körülmények befolyásolnák, belső ereje veszít hiteléből. E „hiba" azonban elkerülhetetlen volt. Annál is inkább, mert partnerei: Menelaosz (Gálfy László), Tündareosz (Nagyidai István), Helené (Pusztaszeri Emília), Hermioné (Zsila Judit) nem tudtak szerepük alakításának súlyával is társai lenni. Talán a néhol aggályosan pontos szerepformálás, a feltűnően gondos hangsúlyozás, apróra kimért mozgásuk volt az, amit már feszültséggel megtölteni nem tudtak. Csak Élektra (Vajda Márta) s a phrügiai szolga (Hodu József) érték el Kárpáti játékának szín-vonalát. Különösen Hodu József, az éneklő, vonagló, igazán megfélemlített, rettegő phrüg szolga rövid szerepében. Táncnak is sejthető mozdulatai félelemtől nyughatatlanok. Életszerű - „komikumot" is sugalló - emberi ellenpontja a tragédia görög hősének. Ha játéka árnya-latnyival feltűnőbb is lett, mint azt a szerep indokolná, annak elsősorban a többiek már említett halványabb alakítása az oka. Végül Püladész. Az általam látott előadásban Medgyessy Pál betegsége miatt a színház egyik fiatal stúdiósa, R. Kárpáti Péter játszotta. Ez a szerep igen könnyen egysíkúvá válhat: Püladész legfőbb jellemzője a jóban-rosszban hű barát, tettre kész, határozott jellem. R. Kár-páti Péter ugyan a szerepnek csak ezt a vonalát játszotta, ezt viszont jól, s ha Oresztésznek nem is válhatott szellemi partnerévé, de társa volt a cselekvésben, a bajban.

E tragédia nehezen díszletezhető. Mindannak, ami itt történik, ami Oresztészben végbemegy, a mi számunkra már alig van köze konkrét helyszínhez. Noha ez adott esetben jelenthet „bármit", itt ebben az előadásban olyan díszletet kellett és lehetett teremteni, mely nélkülözi a durva aktualizálást, de a keletkezési helyhez, időhöz való kötöttséget is, viszont lehetővé teszi, hogy figyelmünk teljes egészében Oresztészé, Elektráé lehessen. A néző hangulatát az első pillanattól fogva tartja, meghatározza a „stúdiószínház" nézőtere, színpada s ami tulajdonképpen a kettőben egyaránt funkcionál: az előadás díszlete. E díszlet - mellyel a négyszáz férőhelyes színházteremből sikerült kialakítani a hatvan-hetven néző számára alkalmas stúdiószínházat - nagyon egyszerű. „A színpadon három különböző magasságú, egymásra lépcsőzetesen épülő dobogó, legfelül pedig a királyi palota bejáratát szimbolizáló nyílás. Mindenütt hatalmas fehér vásznak borítják, de ugyane[z] a fehér vászon takarja, illetve alkotja a negyedik szék-sor mögött a nézőtér hátsó falát és oldalfalait, a mennyezettől a padlóig. „Kibúvót" sehol sem hagy. Ugyanabban a közegben ülünk, melyben tőlünk néhány karnyújtásnyira Oresztész és Élektra. A fehér felületek nem semlegesek. Tiszták.

Itt kell szólnom a koreográfiáról. Arról a szép, helyenként - ahol a játék így kívánta - már-már nyomasztóvá lassított mozgásról, mely ebben a fehér, néha szorongatóan tiszta világban még inkább a szavak, gondolatok feszültségét fokozza. Ezt erősítik a maszkok is. Fedik és eltüntetik azokat az arcvonásokat, melyek szépségükkel vagy rútságukkal, különleges formájukkal csak az általánosíthatatlan egyedit teszik ismerhetővé, szerethetővé, gyűlölhetővé. Helyet teremtenek az Oresztész(ek)nek, az Élektrá(k)nak. Élektra maszkja meleg aranybarna, a kórusé mint a fal: fehér. Oresztész arca bal oldala meleg aranybarna, a másik falfehér.

A görög tragédiák elmaradhatatlan kórusa általában nehézkesen helyezhető el, szerepét többnyire csak fogyatékosan képes megoldani. Ezúttal azonban „helyén" volt. A színpad két oldalára elosztott tíz-tizenkét ember szűk térre korlátozott mozgásával, monoton dallamú szövegével veszélyt, várakozást, feszültséget teremtett. A díszlet fehér vásznához hasonló színű jelmezük bő redőzöttsége, és az, hogy csak fakó arcuk látszott ki, lehetővé tette, hogy észrevétlenekké váljanak, s ha pedig lépnek, mintha csak a falak tennék.

Az így kialakított stúdiószínház sajnos megfordította a nézőtér és a színpad arányait. Ez nemcsak a színész számára probléma - például, hogy megtalálja a kellő hangerőt -, hanem a néző számára is gondot okoz. Tapsa, eltűnve a színpad hatalmas légterében, kevesebbnek hat, mint szeretné.

Tévedések vígjátéka

A több-kevesebb sikerrel (meg)vívott harc után, melynek eredményeképpen Csárdáskirálynő, Miska főpincér és társaik egy időre bizonyos visszavonulásra kényszerültek, zavart csend keletkezett, és érezhető igény maradt a zenés szín-padi előadások iránt. Újabb viták, kompromisszumok után visszakapta őt megillető helyét a közben kissé „áthangszerelt" operett, de lassú térhódításba kezdett a musical is. Noha nem utolsósorban a magyar musicalkísérletek bizonytalanítják e műfaj sikerét, az iránta megnyilvánuló igényt mégiscsak ki kell elégíteni, és lehetőleg színvonalasan. Ezért minden igényes zenés színpadi produkció figyelmet érdemel, annál is inkább, mert jószerivel még a tanulóéveket járjuk. Mindenekelőtt szögezzük le: telt ház előtt és sikerrel játsszák Békéscsabán Shakespeare *Tévedések vígjátéka* musicalváltozatát Madarász Iván zenéjével, Sztevanovity Dusán versbetéteivel.

Ha az *Oresztész* békéscsabai előadása a jó értelmezésnek még akkor is példája, ha kevesebb, mint Euripidész műve, úgy Shakespeare ezen vígjátékának előadása

Vajda Márta. **Pelsőczy László és Hodu József Shakespeare vígjátékában**
(Somfai István felvételei)

nem a legszerencsésebb értelmezés megvalósulásának tekinthető.

Kétségtelen, hogy a darab története lehetővé teszi a komikus szituációk idézőjelbe helyezését, de csak annyira, hogy azért még vígjáték maradhasson. Alkalmas a figyelmeztetésre: kevés választja el a sírást a kacagástól, hogy elbizakodottságra ok nincs, mert elég, ha egy tévedés a véletlenek kiszámíthatatlansága miatt kicsivel tovább tart, és egyik pillanatról a másikra szenvedő alannyá válhatunk. Ám ha ez igaz is, ebben a játékban mégiscsak szerencsésen alakul a hősök sorsa. Nehéz, de meg kell találni kellő arányát a „figyelmeztetésnek" és a „nevettetésnek". Aegeon és családja sorsa tényszerűen nem mulattató. Élete, ahogyan vele a darab indul, valóban fenyegettetett, de ez csak addig adhatja a mű alaphangját, míg az első, Aegeon sorsához méltatlannak nem tűnő tévedésnek tanúi nem lehetünk, s a következő, mely már meg is nevettet, megadja a darab követendő alaphangját azzal, hogy a tragikumot teszi idézőjelbe. Noha Aegeonnal, s személyében az egyértelműen tragikus vonulattal, csak a darab végén találkozunk újra (még ha akkor szerencsésre is fordul élete), a minden tekintet-ben gondtalan komikum sem válik uralkodóvá, hiszen az ilyen szituációkat is meg-megtörik felhangok; kinek-kinek jut a darab során számos ijesztő fordulat is. Békéscsabán a játék tónusát a kelleténél így is erősebben határozza meg a „vigyázat, nem olyan biztos, hogy itt ne-vetnünk kell" hangulata. Szó sincs arról, hogy ezzel megkeserítené a nevetés perceit, de kevesebb lehetőséget ad arra, s a figyelmeztetés dominál.

A szöveg néhány jelentéktelen húzástól eltekintve hűen követi az eredetit. Ha pedig ezek után azt mondjuk; nem árt, ha a musical zenéje, versei egybehang*zóak a* színpadon végbemenő történet-tel, akkor ezúttal-mivel itt mind a zene, mind a dalok „komorabbak", azaz a komikus helyzeteket nem segítik - a rendezést és a szerepformálásokat kellett ennek megfelelően súlyozni. Ez is hozzá-járult az egymástól eltérő értékű alakításokhoz. Ugyanis nem mindegyik figura volt alkalmas talányosabb, „komolyabb" hang megszólaltatására, s nem is minden-ki tudott megbirkózni ezzel a feladattal. Vajda Márta játéka a kevés jó kivé-telek egyike. Mondhatnám, alakításával az eltérő szerepfelfogások teremtette egyenetlenségeket is képes feloldani. Adrianna az elhagyottnak hitt, tiszta gondolkodású, szerelmes feleség tragikusabb hangvételre alkalmas szerepében nem enged e vonzó csábításnak, képes komikus elemekkel is megtölteni a figurát. Mindezt úgy sikerült elérnie, hogy ugyan Adrianna maradt, mégis mindvégig érezhetővé tette, hogy csak játszik. A rossz híreket valójában nem hiszi, és ha úgy tetszik - bár Adriannának e hírek fájdalmat is okoznak -- azért lehet ezeken nevetni is. Nem annyira, és nem úgy állt kívül szerepén, hogy annak paródiáját adná, de érzékelteti, ha komoly dolgokat is látunk, hallunk, mégiscsak bolondozásnak vagyunk tanúi. Megoldását indokolta a musical technikai megvalósítása is, az, hogy a dalokat mikrofonba énekelték. Fönnállt a veszélye annak s többen voltak, akik elkövették a hibát -, hogy a színészek megtörve játékuk egységét, pár percig táncdalénekest alakítanak. Ahogyan Vajda Márta játszott, úgy volt a legkisebb ez a kockázat, ugyanis eleve lehetővé tette, hogy ebbe a bolondos játékba még a mikrofon is beleférjen. Az ő játékfelfogásához legközelebb Pusztaszeri Emília állt. Talán mostohább szerepe s a nem eléggé kimunkált részletek miatt nyújtott kevesebbet. Ellenpéldaként említhetném viszont Felföldi László Ephesusi Antipholusát, aki helyenként túlságosan is átélte, tragikusra hangolta szerepét, s ez bántóan hatott mindazokban a helyzetekben, ahol a jelenet többi résztvevőjének erre oka nem volt. Így azok is, és a néző is kicsit tanácstalanná válva fogalmazhatta: jó, jó, de miért kell ezt ennyire mellre szívni? Ezért aztán az ő kezében a mikrofon olyan eszközzé vált, mely technikai adottságaival arra a legalkalmasabb, hogy vele az énekes saját bánatát világba kiálthassa. Más irányban, de ugyanez történt Adrianna húgával, Lucianával (Kővári Judit). Oly szende, hogy a komikus és „tragikusabb" szituációk - bár látszólag részt vesz bennük - rendre elkerülik. Nem véletlen, hogy ő tudta a legkevésbé használni a mikrofont. Megszólalásig hasonlított egy évekkel ezelőtti stílusban éneklő, nem kimondottan tehetséges táncdalénekesnőhöz. Hodu József Syracusai Dromiója viszont ismét a jó alakításra példa. Az ő alakítása a musical legjobb s néhol felszabadultan is improvizáló ritmusú produkciója, ráadásul úgy, hogy szövege ritmikája, hangsúlya is megfelel mozgásának. Nem élt azzal a lehetőséggel, amivel Vajda Márta, de megtalálta szerepe kellő arányait. Vele szemben Ephesusi Dromio (Nagyidai István), „hasonulva" gazdájához, Ephesusi Antipholushoz, túlzottan is ügye-fogyott, s ott is sorscsapást érez, ahol nincs.

Az előadás díszlete jó, sőt egy árnyalatnyival jobb is, mint amit egy ekkora méretű színpad megnyugtatóan magába tudna foglalni. A színpad három oldalát ezüstös, tört lemezek, sztaniolpapír borítja. „A fényt a legkülönfélébb irányokba verik vissza, s ezzel nemcsak „diszkós" hatást keltenek, hanem Ephesus gazdagságát is sejtetik. Középen - a forgószín-pad előnyeit is a lehető legjobban kihasználó - fémvázas építmény. Szerkezete világosan áttekinthető. Kis alakítással minden jelenetben teljesíteni tudja funkció-ját. Épület közelről, távolról; kívül, belül, árkádok; hajó viharban, ami csak kell. Majdnem ugyanennyire dicsérhető a jelmez is a maga sokféleségében, Ephesus névtelen polgárai: katonák, hajósok, apácák, vásári komédiások lehetnek bármely náció tagjai, bármely korban anélkül, hogy jellegtelenítve lettek volna. Kivétel az erősen aktualizált porkoláb az „ő" URH-készülékével. Kátó Sándor szerencsére azt a kissé flegma vagány típust játssza, aki ugyan a valóságban porko-

lábnak csapnivaló, de így feledteti a szükségtelenül komoly kellékeket. Annál jobb ötlet viszont két bokszkesztyűje, amivel nagyot lehet ütni, de ő mackós, viccelő mozdulataival kellemes humorforrássá avatja.

A koreográfiának, ezen a több táncost alkalmazó musicalre nem éppen ideális méretű színpadon, fokozottan kellett ügyelnie a pontos, összehangolt mozgás kialakítására, hogy sikerüljön elkerülni tíztizenöt ember zavaró tülekedését, de bénult topogását is. Á jobbára a színház stúdiósaiból álló kar ennek hibátlanul eleget is tett. A nem kifejezetten bonyolult tánclépéseket végig lendületesen, kidolgozottan táncolták, és hozzátehetem, ha szerepük szerint csak jövő-menő ephesusi polgárok, akkor is életszerűek, s nem mihaszna ácsorgó „kellékek".

Végezetül a zene és a dalok. Bár önmagukban jók, nem éppen ebből a Shakespeare-vígjátékból fakadtak. Annak csak komolyabb tónusait szolgálják, s nem érezni, hogy a mondandó egészével lennének összhangban. Így itt inkább jellegtelenek, s ahol mégsem, ott kissé erőszakoltak.

Jókai Mór: Barangok
Rendező: Sík Ferenc m. v. *Asszisztens:* Menczel Éva. *Társrendező:* Molnár G. Péter. *Koreográfia:* Born Miklós m. v., Kurtucz Borbála m. v. *Zenei munkatárs:* Zsedényi Erzsébet m. v. *Díszlet jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes.
Szereplők: Kátó Sándor, Dénes Piroska, Kővári Judit, Csudai Csaba, Forgács Tibor, Felkai Eszter, Pelsőczy László, Csiszár Nándor, Kim Borbála, Gyurcsek Sándor, Széplaky Endre, Jancsik Ferenc, Gallyas József.

Euripidész : Oresztész
Fordította: Devecseri Gábor. *Rendezte:* Rencz Antal. *Díszlettervező:* Gyarmathy Ágnes. *Jelmeztervező : E*gedi Edit. *Mozgásművészeti munkatárs:* Felkai Eszter. *Zenei vezető:* Holpert János. *Zene:* Victor Máté.
Szereplők: Vajda Márta, Pusztaszeri Emília, Kárpáti Tibor, Gálfy László, Nagyidai István, R. Kárpáti Péter, Szerencsi Hugó m. v., Hodu József, Zsila Judit, Petrozsényi Eszter, Nagy Mari, Hidvégi Mária.

Shakespeare-Sztevanovity-Madarász: Tévedések vígjátéka
Fordította: Szász Imre. *Rendezte:* Rencz Antal, Ungár Tamás. *Asszisztens:* Menczel Éva. *Koreográfus:* Széki József m. v. *Díszlet-jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. *Zenei vezető:* Holpert János.
Szereplők: Géczy József, Székely Tamás, Felföldi László m. v. Pelsőczy László, Nagyidai István, Hodu József, Faragó András, Csiszár Nándor, Széplaky Endre, Jancsik Ferenc, Gyurcsek Sándor, Szentirmay Éva, Vajda Márta, Kővári Judit, Hidvégi Mária, Pusztaszeri Emília, Kátó Sándor, Kim Borbála.

HAVAS FANNY

Illedelmes ördögűzés és egyéb szórakozások Debrecenben

Ördögök

Az első benyomásom az előadásról a színpadkép. A grandiózus, majdhogynem lenyűgöző méretek, a két szintet összekötő-elválasztó tekintélyes lépcső, a komor „falak", a hatalmas kereszt nagyformátumú, hagyományos történelmi tragédiát sejtetnek, súlyos előadásra készítenek elő. A vertikálisan és horizontálisan, arányosan, szimmetrikusan megosztott tér kiegyensúlyozott, nyugodt hatást kelt. A megcsúfolt Krisztust, a hitet túl direkten szimbolizáló kereszt az egyetlen diszharmonikus, nyugtalanságot ébresztő elem. Az előadás folyamán azonban egyre inkább meggyőződésemmé vált, hogy a színpadkép csupán keretül szolgál a játékhoz, díszlet marad, „dekoráció". Nem vált igazán szerves részévé az előadásnak sem funkcionálisan, sem atmoszféarteremtő erejével. De nem kizárólag a jelmezeket is tervező Pilinyi Márta hibájából. *Az Ördögök* díszlete és jelmeze határozott, jól értelmezhető és körvonalazható eredeti rendezői koncepció híján nem több, mint elfogadható.

John Whiting 1961-ben írott darabjának cselekménye a XVII. század első felében, egy franciaországi kisvárosban, Loudunben játszódik. Az itteni Szent Péter-templom papja felvilágosult, sőt világias gondolkodású és életvitelű, nagyravágyó, tehetséges ember, aki egyrészt ezért, másrészt mert bejut a „magasabb körökbe", a város vezetőinek, urainak társaságába, számtalan ellenséget szerez magának. Megindul ellene az áskálódás, majd a hajsza. Bekerítéséhez és elpusztításához az Orsolya-zárda fiatal, púpos főnökasszonyának vádja szolgál ürügyül. Johanna nővér ugyanis gyóntatóatyának hívta meg a hírből ismert papot, aki azonban elfoglaltságára való hivatkozással nem vállalja a feladatot. A nővér személyének szóló megalázásként értelmezi és éli meg a visszautasítást: boszorkánymester hírébe hozza a plébánost. Látomásaiban a pap a sátán képében - kéjelgésre, bujálkodásra ösztönzi és készteti őt és társait. Végül a különböző támadások, a város felcserének és patikusának, az egyházmegye püspökének, a fanatikus ördögűzőknek és magának Richelieu-nek Grandier-t elpusztító szándéka egyesül: máglyára küldik a „Sátán cimboráját".

Balogh Gábor rendezése nem teszi átélhetővé, maivá a darabot, nem hozza közel; problematikája távoli és tőlünk idegen, puszta kuriózum marad, holott a darab több ponton, több szerepben is lehetőséget kínálna az azonosulásra, arra, hogy önmagunkra ismerjünk, hogy saját problémáinkkal találkozzunk. Grandier ugyanis nem szent, hanem gyenge és esendő ember, tele kétellyel, kétséggel élete, hivatása értelmét, a hitet illetően. Pap, de még inkább esendő ember, aki az értelem és érzékiség, a szellem és test harmóniáját keresi, az önmagával való békességet. Míg az ehhez vezető utat keresi, és különböző megoldásokkal próbálkozik, többször is vétkezik, de nem azzal, amivel ellenségei vádolják, hogy viszonya van egy fiatal lánnyal, hanem azzal, hogy nem vállalja a viszony következményét, és magára hagyva demoralizálja a lányt. Amikor hosszú vajúdás után végre eljut önmaga vállalásáig, az igazi értelmes szeretet, az ezt feltételező hit megismeréséig és elfogadásáig, akkor kerül az álszent és képmutató cinikusok kivédhetetlennek látszó csapdájába, azokéba, akik frissen megtalált hitétől akarják megfosztani. Grandier a kínzástól való félelme, a fájdalom ellenére sem árulja el megtalált önmagát: nem ismeri el bűnösségét abban, amivel ellenségei vádolják.

Grandier-nak ez a küzdelme nem válik plasztikussá, valódi küzdelemmé a debreceni előadásban; a verbalitás szintjén marad - Csikos Sándor minden igyekezete ellenére -, minthogy a rendezés a pap válságát hangsúlyozza és nem az emberét. Az előadásra általában is jellemző a verbalitás: a játék csak a szöveg illusztrálása; nem helyzetek követik egymást, hanem kommentált képek, tablók. (Ebben a „filmszerűségben" feltétlenül szerepet játszik a túl sok elsötétülés, a nehézkes átállások és a tempótlanság.)

Egy álszent, képmutató, hazug világot, amelyben éppen a természetes vágyakat és e vágyak kielégítését büntetik vagy manipulálják, azt a világot, amely személyiségtorzító elfojtásokkal, hamis tudattal, abnormális bűntudattal és félelemmel terhes, nem lehet óvatos, illedelmes, majdhogynem pirulós prűdséggel, lányos szemérmességgel és kímélettel ábrázolni. Azért nem, mert érthetetlen, értelmezhetetlen marad egy sor fontos

Whiting: Ördögök (debreceni Csokonai Színház), Bökönyi Laura, Lipcsei Tibor és Sárközy Zoltán **(Vencsellei István felv.)**

probléma, figura, számos összefüggés. Hogy Grandier küzdelme, magatartása nem tud kiteljesedni, az nemcsak a rendezési fogyatékosságok következménye, hanem - az ezekkel persze szorosan összetartozó - félrenézős, szemlesütős attitűdé is. Ezért nem tud kibontakozni, kellő hangsúlyt kapni a Grandier-t behálózó támadások és manipulációk bonyolult szövevénye sem. Így nem derülhet ki, hogy minden látszat ellenére nem Grandier, hanem Johanna ennek a ha-zug, cinikus hatalmi struktúrának az igaz áldozata, amennyiben a manipuláció eszközévé vált és bűnrészessé egy hamis perben.

Ahogy Grandier nem szent, Johanna nem szörnyeteg. Egy szerencsétlen, minimális önismerettel sem rendelkező, ezért megtévedt és megtévesztett lény; egy nyomorék, aki szégyenében s egyetlen megoldásként választotta az apácaságot (talán nem is önszántából), de aki nem tud beletörődni sorsába; fiatal és szerelemre, élvezetre áhítozik, a többszörösen és teljességgel elérhetetlenre. Minél inkább elzárva és kizárva érzi magát az életből - sem elhatározás, sem önfegyelem, sem elszánás nem segít -, annál kevésbé tudja visszaszorítani lelki és testi vágyait, annál kevésbé tud és tudhat az ájtatosságban megnyugvásra lelni. Egyre messzebb kerül önmagától, Istentől, a megtartó hittől, s egyre közelebb a Grandier-t eltiporni kívánó érdekekhez. Végül ekstázisba esik, a kielégületlenség ekstázisába, amit csak az obszcén fantázia, az agresszió tud úgy-ahogy kompenzálni. Mindebből a kétségbeesett, kéjes, túlfűtött, buja, szinte perverz önkínzásból - például Grandier elképzelt szeretkezésének önhergelő, az orgazmusig fokozódó látomása Johanna tolmácsolásában - semmi sem jelenik meg átélhetően, plasztikusan az előadásban, csupán a verbalitás szintjén (az említett monológ esetében kifejezetten értelemzavaróan). Bökönyi Laura nem győzi színészi erővel, átéléssel látomásai láttatását, a rendezői fantáziátlanság és álszemérem ellensúlyozását. Nem meggyőző púposssága sem, noha látom, hogy az, mégsem hiszem el neki, mint ahogy ennek a rendkívül bonyolult figurának a hitelét sem tudja minden árnyaltságában megteremteni. Igaz, a figura ártatlan romlottságát, naiv gonoszságát a rendezés sem törekszik érzékeltetni azoknak a helyzeteknek, gesztusoknak a hangsúlyossá tételével, amelyek módot adnának az elfojtott szexualitás, a tényleges paráznaság, a magamutogatás és kitárulkozó felkínálkozás elárulására, leleplezésére, sem az apácák esetében, sem Grandier szerelmi kettőseiben. A rendezői határozatlanság, tétovaság más mozzanatokban is tetten érhető. Nem tudjuk, hogy az apácák, beleértve Johannát, hol és meddig hiszik igazán, hogy az „ördögök megszállták" őket, s honnan és mettől komédiáznak tudatosan, illetve, hogy egyáltalán komédiáznak-e bármikor is.

Ennek a bizonytalanságnak a következménye, hogy nem tudunk igazán mit kezdeni a nagy ördögűzéssel, s magukkal az ördögűzőkkel sem a darab csúcsjeleneteinek egyikében: amit látunk ugyanis, az olcsó bohóckodás. Ugyanennek a bizonytalanságnak a következménye ugyanitt, hogy elsikkad, hangsúlytalanná válik Condé herceg és Johanna találkozásána k drámai pillanata. Mindennek ellentmondani látszik, hogy éppen Condé herceg epizódját tartom az egész elő-adás legszínházibb, legerősebb pillanatai-nak, s nemcsak Rosta Sándor árnyalt és figurát teremtő alakítása miatt. Az ő jelenetében szó és látvány összecseng, kölcsönösen erősíti egymást és élő helyzetet hoz létre. Valódi, érezhető feszültsége van Condé herceg epizódjának az ironikus hangvétel ellenére vagy inkább ellenpontozó, finoman karikírozó szerepénél fogva. Rosta és a rendező pontos arányérzék kel úgy oldotta meg azt a nagyon is teatralitásra csábító pillanatot --amikor a herceg leleplezi a csodatévő szent ereklyét -, hogy minden feltétel nélkül el tudjuk fogadni ennek a cinikus, kéjenc, kiábrándult arisztokrata világfi-nak az erkölcsi fölényét. Kár, hogy ezt követően az előadás menthetetlenül abban a steril és feszültségmentes légkör-ben folytatódik és ér véget, mint amelyikben elkezdődött és játszódott eladdig.

A csatornatisztító figurája is kizárólag Kóti Árpád színészi teljesítményének köszönheti azt, hogy végül is eljutunk ahhoz a felismeréshez: ez a „mélyből, szennyből, mocsokból" felbukkanó nagyon gyakorlatias „reálpolitikus" képvi-

Vitéz László, Dánielffy **Zsolt, Somló Gábor, Kőszáli Ibolya és Borbély Sándor A medikus debreceni előadásában**

seli - egyetlenként - az erkölcsi tisztaságot, kevésbé fennkölten: a józan, természetes, tisztességes magatartást az „ég" követeivel, a „magasan" lévőkkel szem-ben, sőt ezek ellenpontjaként. Vele a *Hamlet* sírásói vannak jelen.

Barré atya, az ördögűző esetében nem történik meg ez a „csoda", a színészi játék nem segít az értelmezésben. Sárközy Zoltán eszközei túl külsődlegesek; eldönthetetlen, hogy ez a pap, igen fontos kerekeként a hatalmi gépezetnek, valódi fanatikus-e vagy csak „politikus" fanatikus, azaz a hit megszállottja-e vagy a hatalomé. Nem sikerül izgalmassá, sokrétűvé formálnia Lipcsei Tibornak sem a király különmegbízottját, noha a szerep erre minden eshetőséget megad. Ebben a darabban - ha a szövegterjedelemtől eltekintünk - jóformán csupa egyenrangú, dramaturgiailag és gondolatilag egyaránt hangsúlyos szerep van. De ezek - a sebész és a patikus, a kormányzó és a városi elöljáró párosa, a Barré atya párjaként funkcionáló Mignon atya stb. - mind rendezőileg, mind színészileg annyira körvonalazatlanok és kidolgozatlanok, hogy elemzésük szinte lehetetlen.

A medikus

Beülök *A medikus* nézőterére, s amint *az ördögök* előadásán, itt is nyitott szín-pad fogad. Van mit nézelődni: a szín-padkép igen zsúfolt. Túlzsúfolt, még akkor is, ha funkciója van: tömegszállást ábrázol. Az első felvonás alatt egy-két pillanattól eltekintve a látvány foglalja le a nézőt aprólékos naturalizmusával, s nem az, ami a díszletek között történik. A szünetek a bonyolult átdíszletezés miatt elfogadhatatlanul hosszúra nyúlnak, s ez nem csupán technikai probléma, az előadás folyamatossága, íve lát-ja kárát. Nem biztos, hogy egy naturalista drámát naturalista közegben, a legrosszabb értelemben vett „valóságos" közegben kell előadni, főként ha ez a túlzott hitelességre való törekvés csak a díszletre korlátozódik, és semmiféle többletet nem jelent az előadás egészé-ben. A rendezés viszont vázlatos és elnagyolt, bántóan eklektikus. Ha az *ördögök* esetében bizonytalan voltam a tekintet-ben, hogy miért épp ezt a darabot választotta a rendező, *A medikus* esetében végképp tanácstalan vagyok. Életképeket láttam a múltból: az élmény, amit az elő-adás nyújtott, sem több, sem kevesebb nem volt annál, mint mikor egy korabeli képeskönyvet lapozgat az ember, noha a darab kínál lehetőséget arra, hogy a rendező igazi színházat hozzon létre. Kelemen Pál, úgy tűnik, nem ismerte fel ezeket a lehetőségeket, egyszerűen színpadra állította a darabot, anélkül azonban, hogy akár a lélektani, akár a társa-dalmi összefüggéseket értelmezte és ki-bontotta volna. Hiányzik a rendezői koncepció, amely a figurák egymáshoz való viszonyát meghatározná, s a figurákat egy koordinátarendszerbe elhelyezné. Ennek az előadásnak nincs aktualitása, nincs izgalma, egy-két alakítás izzítja fel csupán, de csak percekre, pillanatokra. Mert egészében véve szinte élvezhetetlen, a már említett hiányosságokon túl, elsősorban a főszereplő játéka miatt. A Jánost alakító Vitéz Lászlót nézve és hallgatva, az embernek az az érzése támad, hogy visszacsöppent a múlt századba, olyannyira deklamál, ágál, tele pátosszal és teatralitással. Külsődleges, modoros megoldásaival teljesen elidegeníti Jánost, azt a figurát, akit Bródy igen összetett jellemnek ábrázolt. Konfliktusai, az átélhetőség híján, idegenek maradnak, hidegen hagynak bennünket. Ezt a medikust egyértelműen elutasítjuk, noha az írói szándék szerint gyengeségei, hibái ellenére - vagy éppen azok miatt - azonosulnunk kellene vele. A medikus a darab központi figurája, ha az előadásban nem válik azzá, szétesik a darab, szét-esik az előadás, vagy ami még rosszabb, - mint ahogy esetünkben is - ripacskodó népszínművé degradálódik a mű.

Simor Ottó Arrakja is a dráma népszínművé sekélyesedését „segíti". Túlzó, poentírozó játéka karikatúrává torzítja az apát, s így a már egyébként is elkent konfliktusokat végképp érvényteleníti, megszünteti. Apa és fia súlyos konfliktusából vicc szintű perpatvar, az érvényesülés, a társadalmi mobilizáció izgalmas problematikájából semmitmondó köz-hely lesz; illetve a darabnak ez az alap-kérdése kiiktatódik az előadásból.

Simon György Rubin főorvosa mértéktartóbb, alakításában olyan ember jelenik meg a színpadon, akinek meg tudunk bocsátani, akivel együtt tudunk érezni, holott nem értünk vele egyet. Benne ráismerhetünk saját megalkuvásainkra, cinizmusunkra, hazugságainkra, és hajlandók is vagyunk ráismerni mindezekre a hibáinkra, mert hiteles a tálalásuk, mert amiből sarjadnak, az is felsejlik Simon György játékában.

Akik Simon György mellett felizzítják és közel hozzák az előadást hozzánk: Markovits Bori és Borbély Sándor. Mondhatnánk azt is, hogy könnyű nekik, a két leghálásabb szerep, a két legérzékenyebb figura az övék, akkor is lehet velük mit kezdeni, ha a rendezőnek, mint a többi szerep esetében, nem volt közölni-valója velük. De nem erről van szó. Mind-két szerep egyértelműen pozitív szerep, kevésbé árnyalt, mint akár az apáé, akár a medikusé vagy Rubiné, és csábít a hatásvadászatra. De Markovits Bori és Borbély Sándor is elkerüli a csapdát. Markovits Bori nem szépeleg, Riza ártatlanságában, naivságában fel tudja mutatni az erőszakosságot, az elkényeztetett úri-lányt, az önzést, az értetlenséget. Legfőbb erénye játékának, hogy bonyolulttá teszi azokat a színpadi kapcsolatait is - Jánossal, annak apjával, Arrakkal -, amelyekhez nincsenek igazi partnerei, s így ezekben a viszonylatokban legalább kibontakoznak, élnek a konfliktusok. Az már nem Markovits Borin múlt, hogy a happy end (a darab legfőbb gyengéje, egyetlen következetlensége) túlságosan könnyes, noha lehetne - ennyit azért meg-enged a mű - kesernyés is.

Schwarz, Borbély Sándornak hála, mentes minden érzelgősségtől, egysíkúságtól, bár Bródy eléggé ilyennek írta meg. Borbély ebből a figurából bájos, szellemes, érzékeny, finom, de kicsit gyáva, gyanúsan önfeláldozó, alázatoska diákot csinált. Nem csupán egy nagyon karakteres személyiséget, de egy társadalmilag, fajilag nagyon pontosan behatárolható típust is teremtett. Ennek a Schwarznak atmoszférája van akkor is, ha nem ő beszél.

John Whiting: Ördögök (debreceni Csokonai Színház)

Rendező: Balogh Gábor. *Díszlet-, Jelmeztervező:* Pilinyi Márta. *Fordította:* Czímer József.

Szereplők: Csikos Sándor, Bökönyi Laura, Korcsmáros Jenő, Zsolnay András, Kód Árpád, Sárközy Zoltán, Bán Elemér, Vándor Éva, Lipcsei Tibor, Csernák János, Sárady Zoltán, Sz. Kovács Gyula, Porcsin László, Kiss László, Bálint Mária, Wittchen Veronika, Gedai Mária, Rosta Sándor.

Bródy Sándor: A medikus ***(debreceni** Csokonai **Szánház** Hungária Kamaraszínháza)*

Rendező: Kelemen Pál. *Díszlet-, jelmeztervező:* Szabó Ágnes.

Szereplők: Vitéz László, Simor Ottó, Kőszáli Ibolya, Somló Gábor, Simon György, Markovits Bori, Bajka Bea, Borbély Sándor, Kelemen Csaba, Dánielffy Zsolt, Horányi László, Böröndi Tamás, Csoma Judit, Tóth Emmi.

KŐHÁTI ZSOLT

A mór igyekezett megtenni kötelességét

Schiller Debrecenben

Schiller: Fiesco (debreceni Csokonai Színház). Csernák János, Kótí Árpád és Dánielffy Zsolt

Megéledni látszik egy idő óta színházművészeink figyelme Schiller művei iránt. Íme, nem sokkal a pécsi bemutató után, Debrecenben játszanak Schillert. Egyelőre azonban nem találjuk okát ennek az érdeklődésnek; sajnos, az előadások nem indokolják a felfedezés vagy újrafelfedezés buzgalmát.

Pedig ha a *Fiescót* vesszük, hiszen a debreceniek teljesítményéről van most szó - *létezik.* Schiller idő- és korszerű olvasata. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján politikumtól izzó német előadások születtek, s még jó tíz esztendővel később is legalább a reneszánsz magatartásminták izgalmas elemzésére nyílott mód a színpadon.

Ráadásul ez alkalommal a filológiai-színháztörténeti érdekesség mozzanata sem hiányzott: Czímer József némileg átdolgozta a Gáli József - szép - fordításában ismert szöveget, s a befejezés harmadik változatát - mely 1945-ben került elő, s 1952-ben nyomtatásban is megjelent - vitette színpadra Gali László rendezésében. (Vagyis: a hatalomittas, hercegségre törő Fiescót politikai dicsősége tetőfokán s személyes veszteségének mélypontján ledöfi Verrina, a republikánus összeesküvés legszilárdabb résztvevője.)

További kedvező előjel volt, hogy Gali - a Stúdió 8z-nek adott nyilatkozata szerint - a politikus színház, az elkötelezett művészi gondolat jegyében nyúlt a darabhoz, és helyesen indult ki munkája során a szabadság schilleri fogalmából, mely valóban meghatározó tényezője *A genovai Fiesco összeesküvése* eszmevilágának.

Azonban ez a sokféle pozitív eshetőség végül is beteljesületlen maradt. Czímer, a *Bánk bán* tudós átigazíttatója, ezúttal lényegtelen simításokra szorítkozott, a darab értékrendjét nem tudta jótékonyan befolyásolni. Mert -- sajnos - sikerületlen mű ez, minden költői hevületével, magvas és magasztos gondolatával együtt. Ott van benne Schiller politikai-eszmei tájékozódási zavarainak lenyomata. Nem tud, nem mer igazán republikánus lenni (persze még ez is sok volt a korabeli mecénás számára): Andrea Doria itt a legkülönb ember, akárhogy forgatjuk is a dolgot, s formátumban - nem Fiesco, még csak nem is Verrina, aki pedig legalább a köztársasági eszmény leghűségesebb képviselője. Nem tudja Schiller hitelt érdemlően megrajzolni az ifjú Fiesco sokféle megkísértetését, nem képes igazolni a hősválasztást. Á mű közvetlen tragikuma, a fatális félreértés egyszerűen ügyetlen, szinte komikus (Fiesco a saját feleségét szúrja agyon, mert a szerencsétlen asszony véletlenül épp a gyűlölt Gianettino Doria köpenyét talál-ja meg s ölti magára a csata hevében).

Lehetséges persze gyönge darab jó előadása. Az 1982. január 23-i, a Kölcsey Művelődési Központban, nem volt az. S megint az ígéretes lehetőség mozzanatára kell figyelmeztetnünk. Csányi Árpád színpadképe hasznos és egyszerű: függőlegesen leeresztett hasábjai jól tagolták a teret; fehér: vagy fekete felületet alkottak aszerint, hogy melyik oldalukat forgatták a nézőtér felé. Gyors változások mehettek volna végbe ezen a színpadon, hiszen az oldalt elhelyezett falak közül pillanatok alatt ki- s beáramolhattak a szereplők. Mégis, a nehézkes naturalizmussal kezelt kellékek - többnyire: ülőalkalmatosságok - ki- s becipelése miatt az előadás folyton megakadt, ha csak néhány másodpercre is. A fölösleges szünet azonban akkor is fölösleges, ha rövid ideig tart. Gali László egészen a második részig józserivel elfelejtett világítani: akkortól aztán néhányszor szépen élt a fényeffektusokkal, s a nagyobb tömeget igénylő jelenetek közül is akadt egy-két emlékezetesebb (vívás, fáklyás bevonulás stb.).

Ebben a felfogásban - s ez Czímer József koncepciójának is sarkalatos pontja - az ifjabb Doria, a hatalomra méltatlan unokaöcs, Gianettino, arcra, termetre, emberi dimenzióit tekintve is szinte azonos Fiescóval, Lavagna grófjával (Vitéz László, illetve Csernák János). De akkor kik között zajlik a küzdelem, s tét-e egyáltalán Fiesco megnyerése a Doriák elleni szabadságharc ügyének ? (Nem véletlen, hogy az ifjabb Doria és emberei észre sem veszik a republikánus összeesküvők álarcosan őgyelgő csoportját.)

Egysíkúbb szerepében is Vitéz László az árnyaltabb: sima mozdulatait dühödt vállrándításokkal durvítja, jellemezvén az üresfejű, léha és buja zsarnokot. Csernák nem tudja eljátszani a többi malomkő között őrlődő Fiesco tragédiáját (Schiller sem igen ad erre módot); be kell érnünk jó megjelenésével, magabiztos és elegáns szövegmondásával.

Nos, ha az ifjabb Doria s Fiesco között nem létesül igazi feszültség, maradna még *a nemzedéki ellentét* - aktualizálható - ábrázolása Verrina és Fiesco viszonyában. Csakhogy Verrina: puszta szócsöve Schiller elvont szabadságeszményének. S különben sincs alapja ahhoz, hogy leszámoljon Fiescóval: indulata Gianettino Doria ellen tüzeli, hiszen ő volt, aki a lányát, Bertát meggyalázta, s éppen Fiesco állt bosszút ezért. Ily módon a befejezés - Verrina megöli Fiescót, csak mert hercegi trónra tört logikusabb ugyan az előző két - megalkuvó - változat-hoz képest, de mégsem motivált kellőképpen. Sárosdy Rezső tehetségét és nagy tapasztalatát mutatja, hogy - fokozatosan - mégis ő válik -- s ekként: Verrina - az előadás főszereplőjévé. Mellé kívánkoznék az idősebb nemzedék másik képviselője, Andrea Doria - s a viszonylag rövid szerep milyen hálás! -, de Simor Ottó nem talál kulcsot a figurához; komikusan ágál olyankor is, amikor tiszteletet kellene parancsolnia.

A darab megkettőzött tézisfigurái között hatásos színpadi vetélkedőt ígért Júlia és Leonora összecsapása. Ahhoz azonban, hogy Gianettino húga, Júlia grófnő és Fiesco hitvese, Leonora grófnő kettőse izgalmat szítson maga körül, legalább ideig-óráig azonos eséllyel kellene harcolniuk. Ám itt az erőviszonyok fölöt-

Sárosdy Rezső, Rosta Sándor és Bökönyi Laura a Schiller-drámában

SZŐDY SZILÁRD

Abszurd ősök nyomában

Füst Milán- és Szép Ernő-bemutatók Debrecenben

Az abszurd eredete iránti érdeklődés nemcsak az irodalomtörténészeket, a drámatörténészeket vonzza, hanem az élő színházat is. Erre utal például az, hogy Pinczés István Szép Ernő „bájos groteszkjében", *a* Májusban és Füst Milán „álkomédiájában", *A zongorában* abszurd ősöket vél felfedezni. Ha csak a két játék alapszövetét vizsgáljuk, máris igazat kell neki adnunk.

Egy nő, aki nem tud zongorázni, de életét teszi fel arra, hogy zongorát vegyen, mert rögeszméje: a zongora által megvalósuló idill mentheti csak meg elnyűtt családi életét, illetve egy öngyilkos, aki „életveszélybe" kerül, mert találkozik a szerelemmel, az életet habzsolni akaró lánnyal - ezek bizony nem nélkülözik az abszurd vonásokat. De a becketti ,pinteri, ionescoi abszurdtól különbözik ez a két darab, itt ugyanis mindkét drámának a drámán belül van meg az „epikai hitele". *A* zongorában *a* torz, de elfogadott hétköznapok életmenetéhez képest abszurd Módl Johanna kívánsága és idillhajszolása, *a Májusban az* öngyilkos cselekedetsora az egyfelvonásost indító „haláltánc-panoptikum" kiüresedett életszituációihoz és a lány csak fiatalságából és tapasztalatlanságából következő élethabzsolás-vágyához képest az.

Ez a realitásban gyökerező abszurditás fontos támpontot ad ahhoz, hogy egy ehhez illő, stilizált játékmódot próbáljon ki a rendező vezetésével a társulat. A színészeknek szituációnként kell tisztázniuk a realista és a távolságtartó játékstílus közötti kényes egyensúlyhelyzeteket. Ezt az egyensúlyhelyzetet egy figurán belül is létre kell hozni , de mindkét darabban egy-egy szerep és a többi alak közötti viszonylatrendszerben is.

Pinczés István komolyan veszi, hogy a színházi élmény nemcsak a konvencionális nézőtér-színpad viszonylatban létezhet. Előző rendezéseiben is törekedett arra, hogy az épületbe való belépés pillanatától kezdve az előadás miliőjét, hangulatát megteremtse. Az előcsarnokban nemcsak a két egyfelvonásos díszletmakettje és a jelmeztervek képei fogadják a gyülekező nézőket, hanem egy kurblis

tább egyenlőtlenek. Markovits Bori (Leonora) súlyos beszédtechnikai-hangképzésbeli fogyatékosságokkal küszködik az első részben, s csak a szünet után talál magára, a Fiescóval közös jelenetben. Bajza Viktória mint Júlia: hódító jelenség, csakhogy „szólókra" kényszerül, úgyszólván partner nélkül, s így önnön lehetőségeitől is elmarad. Szép teljesítmény e korlátok között is, ahogyan Júlia nyilvános megszégyenülését elénk idézi.

Ha tisztázatlan (rosszul megkonstruált) a főszereplők kapcsolatrendszere, könnyen nyomulhat az így támadt űrbe Muley Hasszánnak, a mórnak az alakítója, már csak azért is, mivel századunk közönsége sokszor bizonyul fogékonyabbnak a színes gazemberség, mint a szürke tisztesség megjelenítése iránt. Kóti Árpád szép beszédű, karakteres mozgású Hasszánja is némiképp az előadás motorjává vált; nem ártott volna azonban több humorérzék, felszabadultabb komédiázás, sátánosabb hangvétel.

Az összeesküvő republikánusok csoportjából még a kellemes külsejű Rosta Sándor (Bourgognino) s a színpadi történésekre hibátlanul figyelő, mindig kész Sziki Károly (Calcagno) érdemel említést; a Doriákhoz húzók közül pedig Lomellinónak, azaz Sárközy Zoltánnak volt néhány hatásos pillanata: a törleszkedő, talpnyalói kegyetlenség ábrázolásakor.

Mi hát a végső mérleg? Tempótlan, s még csak szemet sem igen gyönyörködtető, úgynevezett korrekt (=izgalom nélküli, hét óra hétkor zavartalanul elkezdődő, fél tíz tájt biztonságosan befejeződő, vastapsot is kicsikaró) előadás. Pilinyi Márta ízléses, szerényen, visszafogottan reneszánsz (de a figurák jellemzését nem segítő, sőt éppen: kinek-kinek véletlenszerűen juttatott) jelmezeiben sem a XVI. század mai tanulságait nem sikerült végiggondolni, sem hatalom (politika) és morál, közélet és magánszféra általános érvényű, „idők feletti" problematikáját megközelíteni.

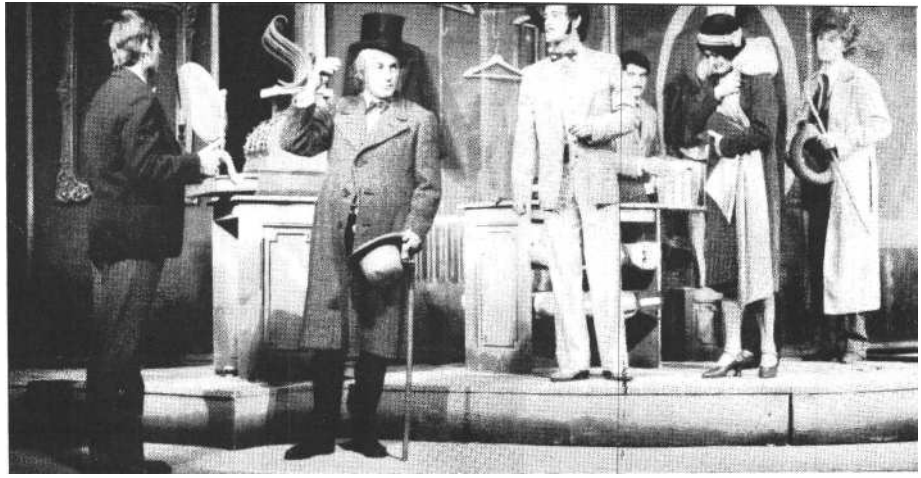
Pedig a ma emberétől sem idegen a schilleri eszmény, melynek megvalósítását mi ugyan egészen más alapon képzeljük, mint ahogyan a nagy költő remélte; mi is vágyakozunk abba a világba, abba a társadalomba, ahol s amelyben „az ember saját szép természete irányítja a magatartást, ahol az ember merész egyszerűséggel és nyugodt ártatlansággal jár a legbonyolultabb körülmények között, s nincs szüksége sem idegen szabadság megsértésére, hogy saját szabadságát érvényesítse, sem méltóságának elvetésére, hogy kellemet mutasson .

A Fiesco is a szabadság abszolút érvényesülésének, az „esztétikai állam" megteremtésének irányába vezető utat vizsgálta a történelmi analízis segítségével. És Schiller útmutatásának korszerű rekonstruálását, egyszersmind - színházművészeti produkcióvá érlelt - bírálatát reméltük a debreceni Csokonai Színház előadásától.

Schiller: A genovai Fiesco összeesküvése (Debreceni Csokonai Színház)

Gall József fordításának felhasználásával fordította és magyar színpadra alkalmazta: Czímer József. *Rendező:* Gali László. *Dramaturg:* Cserje Zsuzsa. *Szcenikus:* Kathi Márton. *Díszlet:* Csányi Árpád m. v. *Jelmez:* Pilinyi Márta. *Koreográfus:* Bárány Ilona. *Zene:* Kelemen László.

Szereplők: Simor Ottó, vitéz László, Csernák János, Sárosdy Rezső, Rosta Sándor, Sziki Károly, Dánielffy Zsolt, Sárközy Zoltán, Kóti Árpád, Borbély Sándor, Bajza Viktória, Markovits Bod, Bökönyi Laura, Kő-száli Ibolya, Gedai Mária, Wittchen Vera, Sárady Zoltán, Horányi László.



Jelenet Füst Milán: Zongora című egyfelvonásosának debreceni előadásából

gramofon harsogja a tízes-húszas évek slágereit, kupléit.

Az est tudatosan úgy van komponálva, hogy a Füst Milán-játék - amely ősbemutató - megelőzi *a* Május*t*, annak ellenére, hogy a megírás időrendje és a történés ideje éppen fordított *(A zongora* 1925, *a Május 1918)*. Ugyanis a monománia kiteljesedése és groteszk lezárása *A zongorában* korántsem olyan súlyú és továbbrezgésű, mint a nyelvi és játékbeli könnyedséget sugárzó Szép Ernő-darabé.

A zongora alaptörténete: Mühlstadt Arthur (Korcsmáros Jenő) gabonabizományos kezdi kiinni magát a tisztes polgári létből. Felesége, Módl Johanna (Kállay Bori) elhatározza, hogy bármi áron megmenti férjét és családját a züllléstől, ezért olyan otthont teremt számára, amely vonzóbb a kocsmánál. Ennek reális akadályait (a százéves anyóst, a pénztelenséget, a férj igénytelenségét stb.) nem méri fel, csak eldönti, hogy a megoldás a zongora, amelynek már a helyét is kialakította a lakásban. s megindul a bajsza a zongora megvételéért és a légvárak építése a boldogság vissza(?)szerzéséért. „A tragikomikus, többször burleszk-be hajló vesszőfutás közben kiderül ennek a társadalmi-emberi visszásságokkal teli életnek a kilátástalansága, tarthatatlansága. Módl Johanna végül is meg-veheti a zongorát, de az utolsó vízió - Johanna árnyékzongorán játszik - a kérdéseket továbblebegteti, nem zárja le.

Az előadás hajtómotorja Johanna szerepében Kállay Bori. Az eredeti drámában Johanna már egy kissé túlérett korú „tehén" - ahogy férje részegségében titulálja. A fizikailag elhanyagolt, korosodó nő esetében lélektanilag hitelesebb lehet a teszkebb a feltételezett udvaroltatás, illetve a kapcsolatkialakítás a fiatalabb sógorral. Kállay Bori - koránál, alkatánál fogva - természetesen nem ezt a figurát játssza cl. Az ő elhanyagolása igazságtalanság. Egy fiatal nő próbálja meg bájait felhasználni céljai elérésének érdekében. Az idilli élet ígéretének kicsikarása után egyszerre oldódik fel minden feszültsége és omlik bele a bájolgó zongorajáték mimika- és gesztusrendszerébe - ezzel hiteltelenítve a happy endet. Korcsmáros Jenő egyszerre mutatja fel azt a realista módon ábrázolt típust, akinek elzüllése a társadalmi körülmények miatt szinte tor-vényszerű és azt a bumfordi, akarat nélküli bábot, aki az erősebb nők - a nővér és a feleség - befolyása alatt soha nem vált férfivá. Groteszk lázadása az utolsó képben mestermunka.

A Májusnak alig van története. A lizsében 1915 -ben varázslat születik. Az oda-tévedt szerelmesek megzavarják az ön-gyilkost tette elkövetésében. A fiú elfut, amikor a rendőr igazoltatni akarja, és a lány - életre csodálkozásával, vitalitásával - ismét „életveszélybe" sodorja az ön-gyilkosjelöltet.

Nem a történet a lényege ennek a játéknak, hanem a gondolatokban feszülő ellentétpárok - az élettel való leszámolás és az életigenlés, a magány és a társkeresés, a kétségbeesett reménytelenség és a szerelem - között feszülő ív. És a líra.

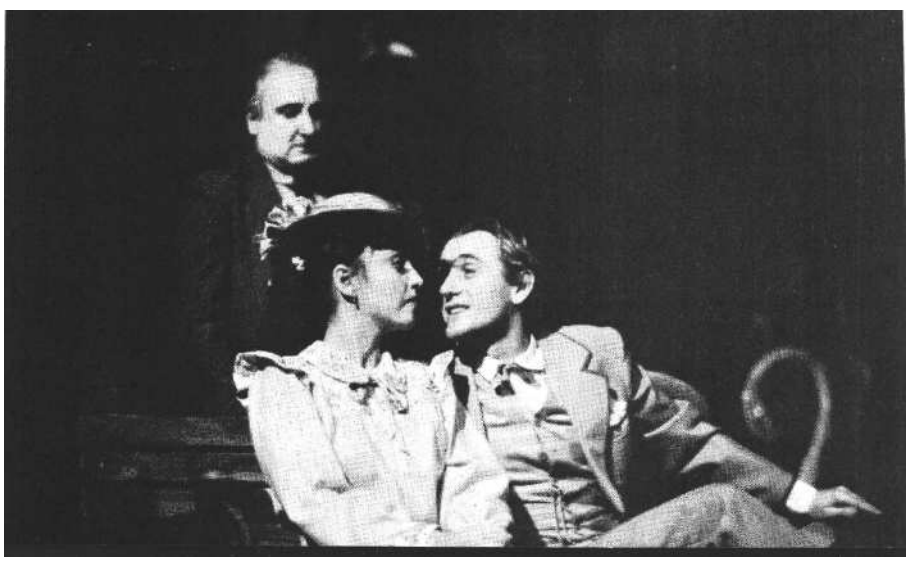
A játékot bevezető (és ma már az egészhez egy kissé túlméretezettnek tűnő) panoptikum, a halál- (illetve élet-)tánc - amely ebben az előadásban egy körhintán jelenik meg felfogható lírai életvallomások sorozatának. (Néhány kitűnő színészi felvillanás tanúi lehetünk itt, így Schaffler Zoltán mint handlé, és Szatmári György - aki a fiút is jól játssza - mint csibész.)

Az előadás revelációja Vándor Éva a lány szerepében. A kamaszkor és a felnőttség határán álló, s a felnőtté válás folyamatának küszöbét éppen a játék folyamán átlépő lányt pszichológiailag és fizikailag hitelesen formálja meg. Ugyanakkor okosan kívülről is szemléli a figuráját. Játékot játszik a játékban, miközben álcinizmusát, „félvilági romlottságát" az életszeretetből és a másik embert megmentő érdeklődésből táplálkozó tisztaság jellemzi.

Korcsmáros Jenő az öngyilkos szerepében egyenrangú partnere Vándor Évának. Ahogy belesodródik a lány életébe, s ahogy vissza-visszakapaszkodik megalapozott kiábrándultságába, az hitelessé teszi a játék keserű, de végül is életigenlő kicsengését.

Kastner Péter díszlete a Füst Milán-darabot stilárisan egységbe fogja, jelzéses realizmusa, a forgó funkcionális felhasználása az előadás jó ritmusát szolgálja. *A Május* körhintája egyszerre jelzett és hangsúlyos tere a lizsének - és szimbolikus is, amikor a lírai, illetve belső drámai csúcspontokon üresen fordul meg. Szabó Ágnes ruhái jól hordhatók, kifejezik azt a világot, amelyet a környezet sugall.

Szép Ernő: Május (Korcsmáros Jenő Vándor Éva és Szatmári György) (Várdai Magda felvételei)



Füst Milán: A zongora - *Szép Ernő: Május (Debreceni Csokonai Színház Karrtarasz,nháza) Rendező:* Pinczés István. *Díszlettervező:* Kastner Péter. *Jelmeztervező:* Szabó Ágnes. *Szereplők:* Korcsmáros Jenő, Kállay Bori, Tikos Sári, O. Szabó István, Vándor Éva, Szatmári György, Szarvas József, Szoboszlai Zoltán, Bálint Mária, Tóth Emmi, Marossy Tamás, Schaffler Zoltán.

arcok és maszkok

SZEPESI DÓRA

A kifejezés szomorúsága

Jegyzetek két színdarab ürügyén

Price, a komédiás

Aki csak egyszer látja *a Komédiásokat a* Nemzeti Színház előadásában, az is észreveheti, hogy olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyekben mélyebbre lehet ásni.

Trevor Griffiths színműve nemcsak mai angol problémákról szól, általános mondanivalója is van, és hogy ez a mélyebb tartalom eljut a magyar nézőhöz, az a kitűnő színészi játéknak és összjáték-nak is köszönhető. A színdarab alapszituációja, *a megméretés,* mindig izgalmas. Itt pedig egy színészképző tanfolyam befejezéséről, meg az utolsó erőpróbáról van szó; és mivel a színészek színészeket játszanak, kivételes élményre kerülhet - és kerül - sor: arra, hogy az előadásban a maguk egyéni módján is vallanak a színészségről.

„Mélyebbre kell ásni" - mondja Eddie Waters, a színésztanár (Őze Lajos) legjobb tanítványának, Gethin Price-nak - akit Dörner György játszik -, az elő-adás végén. S ezzel a mondattal a művészet lényegét, a művész feladatát, kötelességét jelöli meg.

A bohóc okos vagy bolond. Talpra-esett vagy esetlen. De nála ezek csak külső megnyilvánulások, igazi személyiségjegyeit vidám vagy szomorú maszkja rejti.

Az ókor népeinél, az etruszkoknál, a görögöknél, a rómaiaknál a „személyiség" (latinul: persona) szó a színjátékok szereplői által viselt álarcot jelentette. A fogalmat mai értelemben, emberre vonatkoztatva Goethe használta először.

Wilhelm Stern, aki a személyiség első kutatója volt a pszichológiában, alapvető kritériumnak az „én" felismerését tekintette; azt a képességet, amelynek segítségével az organizmus el tudja határolni magát a környezetétől.

Az énkép viszont csak a környezettel való kölcsönhatásban bontakozhat ki, abban a folyamatban, amelyet más személyek elismerése illetve visszautasítása hoz létre.

A személyiség maszk-persona felfogása a század eleji mélylélektan hatására a modern dramaturgiában újra felbukkan.

„Jung tanította, hogy a tudat a »personában«, azaz a maszkban jelentkezik, a lélek és az ösztönök, az ember belső centruma, e maszk mögött eltorzítva rejtezik" - írja Ungvári Tamás *Világszínház* című könyvében, és itt olvasható O Neill egyik i 93 z-ből származó jegyzete is: „Dogma az új maszkos színjátékhoz. Az ember külső élete abban a magányban telik el, melyben mások maszkja üldözi, az ember belső élete pedig abban a magányban, ahol a saját maszkja üldözi."

A maszk nemcsak az őstársadalmak mitikus műtárgya, de a különböző kultúrák testfestéssel létrehozott „műalkotása" is az. És betöltheti a maszk szerepét egy megmerevedett arckifejezés, egy szokássá vált gesztus, mozdulat vagy viselkedés, ami nemcsak színpadon, hanem az emberi kapcsolatok hétköznapi kultuszában is megjelenik.

Álarc. Al-arc: szerzett, mozdulatlan maszk.

Arc. Az ember valódi arca: nagyjából öröklött, organikus maszk, mely az idő múlásával, az életterek és az emberi viszonylatok hatására - sajátos jellegét megtartva ugyan - állandó előrehaladó mozgással változik.

Az arc a fejlődő tudat hordozója és kifejezője.

Az „én" a test által realizálódik ; a tartalom a forma által válik befogadhatóvá. A szellem és az anyag a kifejezésért „birkózik", mint ahogy aki szobrot csinál, annak a kővel, aki ír, annak a szavakkal kell megverekednie. Aki pedig színész, annak a tudatán, a testén kell úrrá lennie.

Gethin Price. Egy a hat jelölt közül. Vajon lesz-e belőle hivatásos komédiás? Ma este dől el a klubban, hogy kit pártfogol a továbbiakban pecsétes papír. Bert Challenort, Waters régi vetélytársát küldték „fentről", hogy meghallgassa őket. Talán kiderül az is, hogy az amatőr komikusok mit sajátítottak el a tanfolyamon a mesterségbeli fogásokon kívül.

Gethin Price. Mit akar ez a sűrű nézésű, tüskefejű, kissé irritáló figura? Mi-ért provokálja szinte még önmagát is?

Már az is zavarba ejtő, hogy ott van. Eleinte meg se szólal, vagy ha igen, hát válaszol, ha kérdezik : „McBrain : Mi van, Geth? Hogy vagy?" „Price: Jól."

Dörner mindig ugrásra kész figurájából rögtön kiderül, hogy nemcsak fizikumát, de tudatát, gondolatait is állandó edzésben tartja.

Valakit épp hogy észreveszünk, más-nak a puszta jelenléte is figyelmet köve-tel. Nemcsak a külseje kelt érdeklődést, hanem van benne valami többlet, ami kiül a megjelenésére.

A „jelen van" kifejezés nemcsak azt tartalmazza, hogy itt van és hogy most van itt, de azt is, hogy „jel-en van": jelent valamit, jelentéssel bír.

Az ember minden szituációban önma-gát hozza, egész valóját, összes tapasztalatait és jövőbeni cselekvéseinek lehetőségét.

A csak rá jellemző tartalmával jelenik meg.

De valójában akkor van jelen, ha „rá-állt" az adott helyzethez tartozó, megfelelő jelre, amitől akcióba indulhat.

A színész feladata, a színpadi jelenlét többszörösen nehéz, mert nem saját magát alakítja, hanem magából valaki mást; ezért színházi értelemben is szerepet kell játszania.

Az osztályteremben a készülődés hangulata. Gethin Price-Dörner György látszólagos nyugalma szemben áll a többiek izgatottságával. Valójában ideges és türelmetlen, mert jó lenne már túllenni az egészen; ingerült, mert nem ért egyet a többiek marakodásával, a versengéssel. A párbeszédekben szavakkal alig vesz részt, de tömény jelenléte, szuggesztív magatartása önmagában is kifejezi, hogy mindenről megvan a véleménye. Ahogy szűk tekintettel töpreng, vagy kerek szemekkel figyel valakire, amikor babrálja a sálja rojtjait, feszeng a széken, szét-nyom egy almát, dobog a padlón és üti a padot: beleszól a vitába.

Gondolatai a belső beszéd szintjén maradnak. Mintha forgatná a szavakat a szájában - akár a cigarettafüstöt -, de az effektív beszéd elmarad. A gondolatok és indulatok közvetlenül az arcjátékban fejeződnek ki, és a végtagok, az egész test mozgására is kiterjednek, de apró pótcselekvésekben is megnyilvánulhatnak.

Van olyan jelenet, ahol a mimika dominál: Challenor, távozóban, egy nekik nem tetsző komikust állít példaképül; és Dörner „mosolyában", szemjátékában elképedéssel vegyes sajnálat, gúny, önirónia, lemondás van jelen, de az a keménység is, amivel bízik önmagában.

Rögtönzött verse - ami Waters szerint durva, „nőgyűlölő vicc" - pillanatnyi meghökkenést kelt. És a zavart csendben a tanár kérdésére, „Nem akar mondani nekem valaki valamit?" Price megpöccint egy húrt a hegedűjén; és Dörner akciójában ez nem annyira a zavar leplezése, de inkább saját maga felvállalása ez az egyetlen, jól elkülönülő instrumentális hang.

Dörner György a Komédiásokban

A kommunikáció többféle „húrján" játszik, eljátszik a lehetőségekkel, és élvezi ezt a játékot.

Az effajta ember nem mindig tudja (akarja) gondolatait szavakban úgy kifejezni, hogy azokat mindenki számára érthetővé tegye.

Ezért különc. Olykor nyers. Ezért tűnhet strébernek vagy akár bolondnak. Bár igazán nem az érdekli, mit gondol-nak róla; csak azzal törődik, hogy „maszkjai" ellenére is *az* legyen, *aki*.

Nagyon akarja, hogy értsék, de végül is az, hogy értik, nem értik vagy félreér-tik, csak felerészben az ő dolga; attól is függ, ki a „vevő".

„De én azt akartam megmutatni, hogy én ki vagyok... Én nem tudok a maga szemével látni. Mert nekem van saját szemem" - mondja indulatosan a tanárnak a műsor után, ezeket a Price-ra nagyon jellemző mondatokat.

A darab szövege gazdag szókincset tartalmaz. Az argón kívül *az értés* első szintje is megjelenik benne, hiszen a fordításban szükségszerűen például angol nyelvű mondat is maradt: „There's no business like show business..." dúdolgatja Gethin Price-Dörner az eredmény-hirdetés előtt, mintha csak előre válaszol-na Challenor mondatára: „A komikus igyekezzen eladni magát. De ne odaadni magát." A szöveghez az előadásban a színész-komédiások hozzáadnak valami mást is. Játszanak az artikulációval; az *érthetőség, a* jellé formálás lehetőségeivel, a különböző kiejtési, hangképzési és tagolási módokkal, a hangszínnel.

Az egyik ilyen alkalom, „A gaz igaza gaz igazság" - nyelvtörő. Ezt a mondatot a későbbiekben Price válaszként is felhasználja Samuels pánikkérdésére, hogy a Challenor-féle kedvezőtlen intelmek után mit kezd este a műsorával. Dörner háromszor mondja el ugyanazt, de háromféleképpen frazíroz: érthetően tagolja a mondatot, játékosan szétdarabolja, és gyerek módjára beleköt vele a másikba - a legjobb és „legérthetőbb" price-i feleletet adva ezzel.

Egy másik lehetőség pedig abban a jelenetben adódik, ahol Price-nak szöveg szerint Frank Randle-t kell utánoznia. Frank Randle az a komikus, akit Challenor nemigen méltányol, de a fiúk zseniálisnak tartják. Ezt kérdi Price: „Látta maga Frank Randle filmjeit?" - és nálunk aligha láthatott bárki is a színpadra állítók közül ilyen filmet -, tehát ki kell találni a figurát.

A „Bezabáltam, mint a mészáros ku tyája..." kezdetű szöveg afféle kocsmai jelenetre enged következtetni. Dörnernek a játékhoz nincs más kelléke, mint egy pohár tea - amit Waters hozott nekik az előbb -, de a szövegre kitalál egy pohárlötyögtető mozgást, és valami „fogszabályozós" beszédstílust.

A kifejezésnek ez az érzékeny szintje produkciójában teljesedik ki. Bár most lép életében először színpadra *ez az* ember, számára a szereplés az a körülmény, ahol igazán elemében érezheti magát.

Pantomimes elemeket is használva térképezi fel a szóbeli közlés területeit; de *a játék* teljességéhez más elemekre is szüksége van: botorkálva érkezik a színpadra a nézőtér felől, s a hegedű vonójával - mint egy vak - ütögeti, ami az útjába kerül. Incselkedik az abnormitással: *némán* mímeli a beszédet, bele a mikrofonba és mellé, majd az idióták örömével halandzsázik. Aztán félreteszi a mikrofont. Következik a Grock-szám a hegedűvel és a vonóból lógó egyetlen szőrszállal.

Dörner fekete öltözékben, ormótlan cipőben, harisnyasapkában áll a színpadon. Arcán a Grock-féle kedves-fanyar fehér maszkkal mégis ijesztő. Csöves? Csavargó? Vagy a múlt századi Anglia ördögi clownjának utódja? A polgárpukkasztó, világrobbantó bohóc késői folytatója? A művésznek a világ közegében vállalnia kell egyfajta clownságot; és vállalja is, mert igazi, megalkuvások nélküli énje mutatkozhat meg így; ami eddig tréning volt, az most „élesben" megy: a bohócmaszk ürügyén a komédiás igazi énje tárul fel.

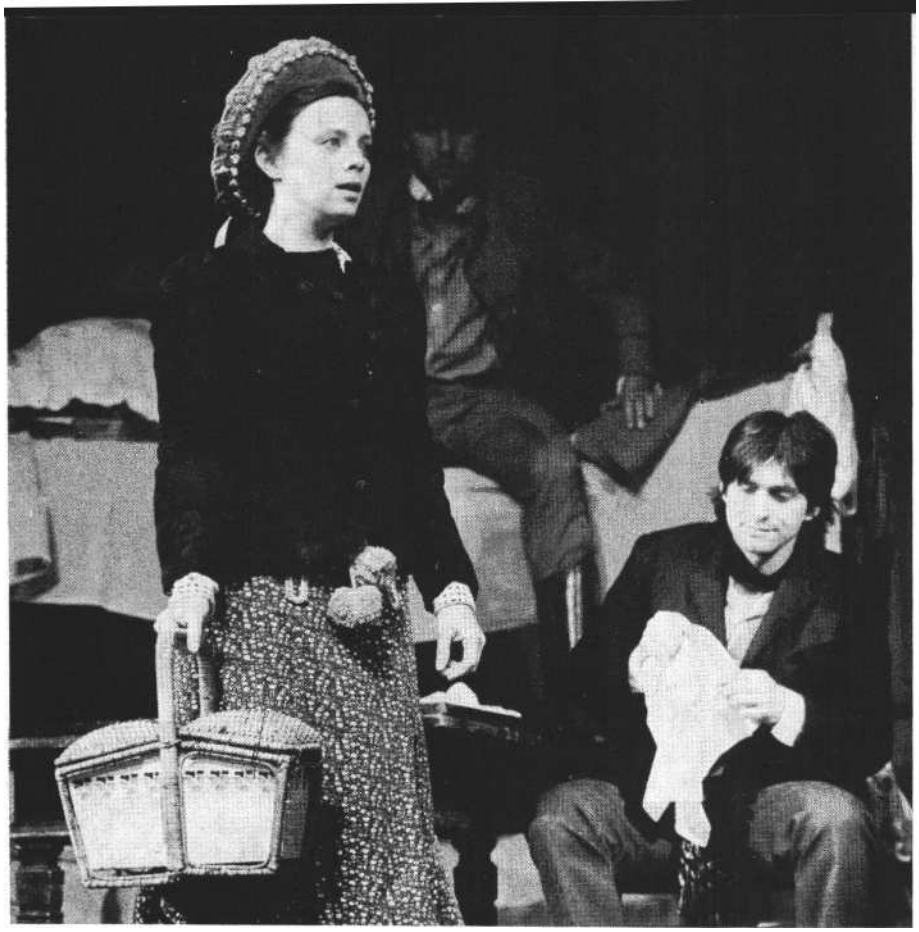
Különös ez a zenével való játék. Mit akar ezzel a már-már klasszikussá vált zenésztorzóval? Talán a mindenkori művész hitvallása ez a szám: hogy a dallam, bár kezdettől fogva benne él az emberben, csak a megélt élettől teljesedhet ki, és csak a „pokoljárás" után válhat eljátszásra méltó és megszólalást követelő zengzetté.

Itt is megnyilvánul a jelenlét, a színész - szerep viszony; hogy a színész hogyan tölti ki az instrukciók nélküli teret, hogyan bánik az anyaggal? Például: a zsebkendőt a jobb vállára teszi, és annyira begyűri a zakó alá, hogy annak a hegedülésnél valóságos funkciója nem lehet.

Dörner úgy bővíti ki az instrukciók adta játéklehetőséget, hogy még képtelenebbé élezi a jelenetet, és ezzel frenetikussá teszi a hatását: buzgón és sokkal többet foglalatoskodik a vonóból lógó szállal, mint írva van. Hatféle módon próbálja eltávolítani; például az egyik bakancs után a másikkal is rátapos a szál-ra, hátha azzal jobban megy, majd meg-gyújtja a szálat először alulról, de nem ég végig; rájön, hogy fentről kell meg-gyújtania, hogy végre leessen; ám ekkor már csak egy bot van a kezében. A nekirugaszkodások között a szövegben csak annyi az instrukció, hogy „Eltöpreng". A megjelenítés már a színész dolga, és játékában Dörner sokszínűen folytatja az infantilis vonalat a hirtelen kedélyváltozások sorával, a megdöbbenéstől a csodálkozáson és elkeseredésen át a felfedezés örömeig; és valahányszor hozzákezdene a zenéléshez, mindannyiszor valami érthetetlen szóval fejezi ki szándékát.

A Grock-szám mesteri együgyűsége és esendősége mögül összefoglalóan világlik ki egy modern clown (a művész) legszemélyesebb küzdelme „a" műért.

S ahogy vége a számnak, jön is mindjárt a pokol. „Egy mozdony kéne nekem. Hogy szétverjem a puszta kezemmel" - gúnyolódik magában, de a hang erősödik, fenyeget és provokál: „Hol az a mozdony? Kell már egy kis edzés, mert elpuhulok." Karatemozdulatokat tesz. Behozzák az elegáns nő és férfi életnagyságú papírfiguráját. Ahogy észreveszi



Dörner György A medikusban (Szirtes Ágival és Eperjes Károllyal) **(Ikládv** László felvételei)

őket, arcáról félig letörölve a festéket hozzájuk lép. A „maszkváltás" után mintha egy civil fiatalembert látnánk egy mindennapi helyzetben, de itt abszurd beszélgetés következik, mert a könnyednek induló ismerkedés csak féldialógus marad.

A kapcsolatteremtés csődje ez a „beszélgetés".

Dörner egy pillanatra ide is behozza a korábbi infantilis modort, amikor megkínálja a pasast cigarettával - persze az nem reagál - erre ő idétlenül mutatja az üres cigarettatárcát a közönség felé.

A dühbe gurulásig ostromolja őket, eredménytelenül.

Búcsúzóul és békítőleg egy szál virágot tűz a nő ruhájába. A papírbáb mellén levő festékes medálpárnácskát szúrja át, és folyni kezd a „vér". Az itt következő pillanatokban érzelmei gyorsan változnak, és a lepergő képsorban egy nehezen elemezhető lelkiállapot, általában az érzelmi viszonyulás bonyolultsága érzékelhető. Dörner a szövegből rövid idő alatt legalább ötféle értelmi szintet elevenít meg:

1. „Nagyon szívesen. Nincs mit. Részemről a szerencse. De, de igazán!" - udvarias mentegetőzés.

z. „Ajaj! Ajajaj! - hajtogatja kétségbeesve, amikor észreveszi a vért, de mint aki már tűnne is el.

3. Aztán hirtelen artikulálatlan ordításba kezd. Az egész ember csupa rémült ordítás, amiből lassan kifogy a hang, és csak az ordítás kiüresedett maszkja marad; a száj és a szemek hangtalan üvöltése. (lngmar Bergman *Persona* című filmjében Liv Ulmann egy megnémult nőt játszik. A rendező írja egyik jelenetéről, amikor Bibi Andersson egy hosszú erotikus monológot mond el, és Liv hallgatja, „...arca olyan, mintha hideg és érzéki maszkká alakult volna. . . . Az érzelmeket a test különböző részeiben lehet összpontosítani".)

4. „A fene érti. Fogalmam sincs, mi történt" - mondja ártatlanul Gethin, de meg is borzong: „Talán megpattant valami ér..." (Ennél a jelenetsornál gondolhatunk Klaus Kinski Woyzeckjére is. A film végén, amikor megöli a nőt, lassított felvételben látni, és ez a lassú mozgás időt enged érzelmei elemzésére; arcán rémület, kéj, öröm és fájdalom szinte egyszerre tükröződik.)

5. „Kellenek a fenének" - szól Price, és kirakja őket a színpadról. Már semmi köze hozzájuk.

Produkciója Challenort nem érdekli közelebbről. De Eddie Waters és Gethin Price mester-tanítvány kapcsolata az utolsó heves beszélgetésükben mutatkozik meg igazán, amikor ketten maradnak az osztályteremben. Szaggatottan beszélnek a műsorról. Price a tanár véleményét kéri a többiekről és magáról. „Waters (kiabál) : Világosan látom, hogy mi a különbség. Az ég szerelmére, higgye már el, hogy látom, látom, csak . . . nem értem." „Price (kiabál) : Akkor meg mi-ért nem akar végighallgatni?"

Csönd. Waters az órára pillant. „Jól van" - mondja.

Őze és Dörner - Waters és Price - egymás felé von két széket, és egyszerre ülnek le egymással szembe. Ez a jelenet a szellemi egymás felé fordulás fizikai leképezése; konkrét gesztus, amit már az egymás iránti állandó megkülönböztetett figyelem előlegezett.

Waters elmeséli egy személyes élményét; háború utáni látogatását egy koncentrációs táborban és annak komplex, bonyolult hatását. Dörner a tanár mondatait eleinte egy diák kötelező udvariasságával hallgatja, hintázik a széken és fel-felnevet - mint aki állandóan valami viccre vár -; majd mikor az élmények már személyesen is megérintik, ez a külső odafordulás egyre inkább belsővé válik, és megjelennek a figyelem célra irányuló gesztusai.

A tanár így fejezi be a történetet: „Ezért nem elég a gyűlölet. Mélyebbre kell ásni. Nem elég gyűlölni."

A tanítvány válaszként egy verset olvas fel a zsebéből előkerült papírról; és Dörner a versnek olyan hangütést ad, hogy a sorok kivételes jelentést kapnak Gethin Price jellemzésében: „Mondják, a tűz vet véget a világnak; mások szerint a jég. Ízleltem annyira a vágyat, hogy a tűzpártiakhoz álljak, de ha kétszer vár rám a vég; tudok annyit a gyűlöletről, hogy bízvást mondhatom, a jég a véghez éppen úgy elég."

.. Ma este jeges volt a színpad. Nagyon jó érzés volt. Úgy éreztem, hogy sikerült... sikerült kifejezni magam. (Szünet. Hirtelen emelt hangon) A zsidók ott álltak szépen a sorban, még akkor is, amikor már tudták, érti? Ezt magyarázza el nekem!"

Aztán még daccal, de az ember kiszolgáltatottságát is érezve, hozzáteszi: „Hát én nem fogok beállni nekik a sorba. A beleegyezésemet azt nem kapják meg hozzá."

Schwarcz, az egyik medikus

Hogy mi mozdul át a színészből egyik szereptől a másikig? Bródy Sándor A *medikusában a* modern angol clownból a század eleji Józsefváros szolid, biflázó diákja lesz, és az ördögi komédiázás diáktréfákká . szelídül.

Price-tól csak egy kelléket örököl Schwarcz, a hosszú, sötét, rojtos sálat. Ez

a sál az egyetlen külső jel, ami e két távoli figura bizonyos összetartozását jelzi. Es talán a zakó viselésének módja, ahogy Dörner György összehúzza magán a kabátot, amikor az orvosnövendék épp nem tud mit kezdeni magával és állandó köhögésével ebben a cifranyomorúságban.

Hat fiatalember a doktor úrrá válás küszöbén. Ez sorsközösségük. Meg az, hogy választaniuk kell a megalkuvások fajtáiból. Melyik sorba álljanak be? Lehet: behódolni a társadalom kínálta lehetőségnek - önmagát megtagadva az érvényesülésért -; „elvonulni egy kis nővel egy kis házba"; visszatérni a vármegyéhez; jöhetnek a varrólányok, vagy jöhet Amerika; de jobb híján könyvet is lehet bújni. Schwarcz a maga módján különc, kívülálló, mert azzal, hogy a tanulásba menekül, csak a döntést késlelteti, pótcselekvést választ. Mégis egyéniség, mert olyan sajátos gesztusvilágot hoz, amellyel jellemet teremt.

A karakternek a görög nyelvben jelleg, jel, jegy jelentése van, ezért össze-függhet a tudat és az arc, a tartalom és a forma egy-egy oldalával. De figyelemre méltó az a tény is, hogy ha valaki egy interakcióban mesterségesen egy arckifejezést - maszkot - vesz magára, előbb-utóbb eluralkodik rajta az arckifejezés-nek megfelelő érzelmi állapot. A színész általában eszközként él ezzel a lehetőséggel, hogy létrehozza a karaktert; és Dörner Györgynek olyan karakterérzéke van, hogy már a jelenléte is képes hordozni a figurát. Nemcsak önmagát, de a helyzetet, a környezetet is jellemzi: amikor Riza előtt eljátssza Majd főorvost - egyben nagystílűen karikírozva a képzetlen de beképzelt tudóst -; ahogy helyet csinál magának a kályha melletti olvasáshoz (és közben megégeti a kezét, de rögtön le is hűti a fülén, mert az meg jéghideg); az-tán, ahogy Rizát, a „nőt" gondjaiba veszi, és jóleső megdöbbenéssel viseli el annak érzelmi rohamát; később meg szinte unott kötelességérzettel irányítja János figyelmét rá.

A *medikus* műsorfüzetében van egy tablókép. A szereplők úgy helyezkednek el rajta, hogy egymáshoz való viszonyuk mintha a darabbeli helyzetek és kapcsolatok lenyomata lenne. Mindenki együtt. Ott van Schwarcz is, de ő -- arcán a kívüllállók titokzatos mosolyával- mintha nem lenne velük, pusztán mellettük.

Schwarcz nem áll be a sorba. De azért mellé áll.

CSÍK ISTVÁN

Csak csapatmunkával!

Beszélgetés Koós Ivánnal

Mostanában *újra* divatba jött arról meditálni, milyen is a hírünk a világban; mit tudnak, mit nem tudnak rólunk, kik, mikor és hogyan öregbítik hazánk hír-nevét... Nos, ha efféle mérleget készítenénk, egész bizonyos, hogy a világjáró zenészek és világhírű tudósok mellett jelentős súlyt képviselne a pozitív serpenyőben az Állami Bábszínház együttese.

Vitathatatlan tény, hogy az évezredes hagyományokra épülő bábművészet megújításában, reneszánszában a magyar bábszínház kiemelkedő szerepet játszott, s e színház sikereiben, eredményeiben Koós Ivánnak jelentős része volt. Az el-múlt évtizedekben az ő közreműködésével hódította meg a bábszínház ez a jellegzetesen síkművészet - a teret; része volt abban, hogy kialakult a különböző mozgatási technikák, és az ehhez kapcsolódó stílusok integrációja a produkciókon belül. Tőle kérdeztük meg: hogyan, milyen irányban fejlődik tovább korunk megújult bábművészete?

- A bábszínház, mint igazi népi művészet, sok szempontból még ma is *őrzi* a hajdani vásári bábjátékok őstípusait, és újra meg újra rátalál a régvolt téli estéken, a kemencesutban született babák természeti formáira. De mindig szoros kapcsolatban volt saját korának képzőművészetével is! Az úgynevezett „nagyművészet" befolyásolta a bábszínpad színés formavilágát, sokkalta jobban, mint ahogy azt általában feltételezik. Az elkövetkező évek fejlődését is azok az eltéphetetlen szálak fogják meghatározni, amelyekkel a bábművészet a képző- és iparművészethez kötődik; ha tehát a jövőjét kutatjuk, elsősorban képzőművészetünk, festészetünk és szobrászatunk fejlődésének útjait kellene kifürkészni.. .

Ezek szerint a tárgyakat animáló szín-ház, amelynek az utóbbi években szép példáit láthattuk a hazai bábszínpadon is, a pop-art hatása nyomán került előtérbe?

- A bábjáték nem csak képzőművészet. Színház is, kötődik a zenéhez, az irodalomhoz; olyan szuverén művészet, amely sajátos eszközökkel szól az őt körülvevő világhoz, az őt körülvevő világról... Amikor például *a Motel* című darab szín revitelén dolgoztunk, kézenfekvőnek tűnt eleve a tárgyakat mozgatni, hiszen erről szólt a mű : a kegyetlenül tárgyiasult, elidegenedett világról, ahol az emberek a tárgyak bűvöletében élnek. Nem tudnám megmondani, hogy az akkor már nálunk is elevenen ható pop-art ihletett-e, vagy egyszerűen csak az történt, hogy ugyanannak a gondolatnak találtuk meg a megfelelő színházi-bábszín-házi kifejezési formát, amely a pop-art művészeit is foglalkoztatta. Így is, úgy is - szükségszerű volt.

- A hatás ezek szerint inkább áttételes?

- Annyi bizonyos, hogy az elsődlegesen tárgyanimációra épülő produkcióink közül az *Aventures* aratta a legnagyobb és legtartósabb sikert; az a darab, amely le sem tagadhatná a pop-art hatását, és amely lényegét tekintve ugyanarról szólt, amit a pop-art igyekezett megfogalmazni. Gondolatilag tehát ugyanolyan közel állt hozzá, mint formailag.

Koós Iván művészetében a tárgyak már akkor is jelentős szerepet kaptak, amikor pop-art mint fogalom, még nem is létezett. Az afféle panoptikumfigurákkal, a „meg-szólalásig" emberszabású bábukkal szemben mindig is az emberi tulajdonságokkal felruházott, humanizált tárgyakban látta a bábszín-pad igazi szereplőit.

- A legősibb, legrégibb bábok, babák eleve olyan tárgyak, eszközök voltak, amelyekben a gyermek vagy a gyermeki tiszta fantáziát megőrző felnőtt valamilyen képzettársítás révén emberi tulajdonságokat látott vagy álmodhatott bele. A bábszínész, amikor életre kelti a bábot, s a mozgáson túl saját hangjával is megajándékozza, végeredményben nem tesz mást, mint egy tárgyat humanizál; az ő munkáját, művészetét is jobban alátámasztjuk, a nézők befogadókészségének határait is kitágítjuk, ha nem csak tudomásul vesszük ezt a tényt, hanem őszintén vállaljuk is!

- A tárgyanimáció végül is ennek a gondolatnak, a következetes végiggondolása; vagy nem(

- Erről szó sincs! Attól függetlenül, hogy bizonyos esetekben, bizonyos érzelmek kifejezésére, bizonyos gondolatok megfogalmazására a legjobb eszköz a bábszínész kezében maga a puszta tárgy létezhetnek és léteznek is más kifejező-eszközök, és ostobaság lenne tagadni őket. Mindig a mű határozza meg, hogyan lehet és hogyan kell interpretálni, és számtalan olyan mű van, amely - bár helye van a bábszínpadon - nem játszható el tárgyakkal, ruhadarabokkal. Tő-

lem minden olyan törekvés idegen, amely elvi alapon, valamely tetszetős elmélet bűvkörében igyekszik a kifejezés eszközeit szűkíteni. Soha nem tudtam megérteni azokat, akik például elborzadtak a gondolattól, hogy a marionett és a kesztyűs vagy a pálcás technika egy előadásban szerepeljen. Számomra csak az volt érdekes, hogy meg lehet-e csinálni, és ha igen, jó lesz-e... A művészetben nem lehetnek tabuk !

- *Azt szokták mondani, a háborúban és a szerelemben minden megengedhető.*

– A művészetben is. Az egyetlen feltétel, hogy az ügyet szolgálja, és jól szolgálja az ügyet. Amikor humanizált tárgyakról beszélek, akkor nem az egyes bábuk kidolgozottságának fokát vagy miként jét kérem számon, hanem azt a szemléletet, amely ezeket a bábokat születésük pillanatában meghatározza, ami nyitottá teszi az alkotót. Végső soron a színész, a bábszínész az, aki közvetlenül találkozik a közönséggel, aki megteremti az előadás csodáját. A tervező hiába találja ki a legcsodálatosabb formákat s teremt lenyűgöző színvilágot, ha nem építi bele a bábuba a mozgatás, a színészi alkotás kiteljesítésének lehetőségeit - rossz munkát végzett. Fontosnak tartom például, hogy a bábuvá formált anyag önnön valóságát hordozza, fejezze ki, hiszen az anyag bármiféle eltagadása csak az eszközök skáláját szűkítheti. A fa, a fém, a különféle textíliák jellege, faktúrája önmagában is a kifejezés eszköze! A jól megválasztott anyag nem csak a tervező fantáziáját szabadítja fel, nem csak a színész számára adhat szárnyakat -• megkönnyíti a bábot, a tervező elképzeléseit megvalósító szakemberek, mesterek munkáját is.

– *Ezek szerint - az előbbiekkel némileg ellentétben - a képzőművészeti irányzatok közül a pszeudo mégsem találhat otthonra a bábszínházban ?*

- Az ellentmondás látszólagos, hiszen maga a színház, akárhonnan nézzük, eleve pszeudo. . . Mindaz, ami a színpadon történik, nem más, mint az „olyan, mintha..." művészete! Nem véletlen, hogy a pszeudóval kísérletező képzőmű-vész, Pauer Gyula, olyan kiugró sikerrel találta meg a kulcsot a színpadi varázs-lathoz. . .

– *Közbevetőleg kérdeznék valamit. Az előbb említette azokat a szakembereket, mestereket, akik a bábokat végül megcsinálják. Legtöbb színházunknál állandóan visszatérő gond, hogy nincsenek vagy csak elvétve akadnak már olyan tapasztalt, „aranykezű" mesterek, akik a tervező álmait megvalósítják. A bábszínháznak nincsenek ilyen gondjai?*

- Azt nem mondanám, hogy nincsenek, de jelentőségük korántsem olyan nagy és tragikus, mint a többi színház-nál. Nálunk nem volt szembeszökő generációs váltás és válság; mindig akadtak olyan fiatalok, a szakmát, a bábot szerető, ügyes kezű és fantáziával megáldott fiúk és lányok, akik beálltak a műhelybe tanulni az „aranykezű", régi mesterektől, és nem csak a mesterséget tanulták meg, hanem a lelkiismeretességet, ügy-szeretetet, felelős gondolkozást is. Kisebb-nagyobb zökkenőkkel ugyan, de biztosítottuk a folyamatosságot; a mű-helyekben mindig volt olyan szakember, aki mestere és szerelmese volt a szakmájának.

- *Minek köszönheti a színház ezt az előnyös helyzetét?*

– Nem tudnám megmondani... Lehet, hogy csak azért könnyebb a mi helyzetünk, mert színház sok van, bábszínház csak egy... Ez azonban, bármily furcsa, gondot is jelent. Amilyen örvendetes, hogy szakmájukat szerető fiatalok vannak műhelyeinkben, olyannyira meg is nehezíti helyzetünket, hogy képezni, továbbképezni, az iskolában vagy a művelődési házak szakkörei-ben megszerzett alapismereteiket fejleszteni is csak mi vagyunk képesek. Mi - vagyis a színház.

-- *Olyan nagy megterhelést jelent ez?*

- Csak ez, önmagában talán nem. De a körülményeket figyelembe véve, az adott színház adott szervezetén belül már igen. Az Állami Bábszínház aligha-nem a világ legnagyobb színházi apparátusa. Évek óta érezhető, hogy itt a természetes fejlődéshez is természetellenesen nagy erőfeszítések kívántatnak; mégis, ahelyett, hogy feladataink ésszerűen csökkennének vagy megoszlanának
– például a színészképzést, legalább szervezetileg, átvenné az erre leginkább hivatott Színház- és Filmművészeti Főiskola
– újabb és újabb feladatok csapódnak hozzánk.

- *A gazdasági életben folyamatban van a túlságosan nagyra nőtt szervezetek szétrobbantása. Valami hasonló megoldásra lenne szükség itt is?*

– Lényegében igen. A szervezet méretei ugyanis behatárolják a fejlődés lehetőségeit, és a művészi továbblépés elé is korlátokat állítanak.

– *Mire gondol?*

- A felnőttelőadások, az ország határain túl is nagy sikerrel játszott koncert-műsorok például színházunk kiugró teljesítményei. Külföldön hazánk hírét-nevét öregbítik, itthon pedig a szűkebb, de rendkívül művészetérzékeny, a köz-ízlést is jelentősen befolyásoló réteg igényeit elégítik ki. Szükség van rájuk; ha nem lennének, azt hiszem, szegényebb lenne egész kulturális életünk... De egyetlen bábszínház van Magyarországon, és mi ezért elsősorban a gyerekek-nek csinálunk színházat! A gyerekeknek, hiszen számukra csak a bábszínház ad-hatja meg az első színházi élményt, és teremtheti meg a későbbi színházi élmények érzelmi alapjait. Egy gyermekorientált bábszínházban viszont túl sok energiát emésztenek fel a felnőttműsorok.. . Félreértés ne essék, nem arról van szó, hogy ezeket a gyermekelőadások rovására hoznánk létre, hiszen mi, valamenynyien, akik a bábot választottuk mesterségnek - vagy hivatásnak ? -, a gyerekek nevelésére-szórakoztatására tettük fel az életünket! A gyermekműsorokon mindig szívvel-lélekkel dolgozunk, hiszen ez a természetes. De így, egyetlen színház szervezeti keretei között azokból az energiákból, művészi tartalékokból is sokat felhasználunk a felnőttmű-sorokhoz, amelyekre a továbblépéshez, az eredmények játékos újragondolásához, új utak kidolgozásához szintén szükségünk lenne. Az efféle színházmonstrumban túl sok szabályra van szükség, túl merev korlátokra, másként egyszerűen nem lehetne biztosítani a folyamatos üzemet; de ilyen körülmények között az újító kedv, alkotó fantázia is görcsössé, túlságosan szabályozottá válik...

– *Az utóbbi években újra és újra fellángolt a vita az úgynevezett rendezői színház körül. Hogyan jelentkezik ez a probléma a bábszínház sajátos körülményei között?*

- A bábszínház részben, méghozzá jelentős részben technikai színház. A mi előadásaink csak igazi csapatmunkával hozhatók létre; olyan csapatmunkával, amelyben mindenkinek meghatározott helye van. A bábszínházban az ensemble-játék nem egy lehetséges út, hanem szükségszerű követelmény.

- *A tervező, aki a bábszínházban nem csak látványt, atmoszférát teremt a képzőművészet eszközeivel, hanem ennél sokkal többet: a szereplők, a bábok karakterét is ő alkotja meg, hogyan látja a saját helyzetét a közös munkában?*

– Tagja vagyok a csapatnak.

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Résumé

Anna Földes:

La tragédie d'une schizophrénie sociale

C'est au Théâtre de Comédie qu'on peut voir *Scénario*, la dernière et posthume tragédie d'István Örkény. Dans cette oeuvre examinant les problèmes du culte de la personnalité Örkény aspire à une analyse de cette époque troublée et orageuse qui par sa profondeur et sa complexité surpasse toutes les tentatives précédentes. Pour achever ce but, il contracte les faits et les personnages historiques concrets, il défait et fait rencontrer en coflit des différents plans temporels et élimine tout ce qui lui paraît accidentel. La mise en scène de Péter Valló constitue un effort honnête et souvent fructueux pour illuminer ce contexte difficile el lui trouver un style adéquat.

András Pályi:

Ce qui n'a pas eu lieu

Le fragment dramatique qu'Imre Sarkadi, décédé il y a vingt ans, avait bâti autour de la ballade *Clément le maçon* tente depuis longtemps nos théâtres. Levente Szörényi és János Bródy, les artistes les plus populaires de la musique rock hongroise, ont maintenant transformé ce fragment en une « ballade en rock » qu'on peut voir au Théâtre de Pest, dans la mise en scène de László Marton. Notre critique explique, pourquoi, selon lui, le spectacle reste au dessous de ses possibilités.

Tibor Balogh:

La grande allégorie

Après de longues années de modernisation, le Théâtre National a enfin regagné son studio, le Théâtre Katona József. Pour l'inauguration, Gábor Zsámbéki a réussi un spectacle fort intéressant fondé sur un texte plutôt faible de Mór Jókai, notre grand romancier du XIX^{ème} siecle. La pièce, traitant des premiers comédiens hongrois, s'intitule *Sur le chariot de Thalie*.

Katalin Róna:

Qui pense à quoi?

Une pièce à sujet contemporain, *L'Histoire d'un divorce* de Lajos Maróti, a été reprise au Théâtre József Attila, dans une interprétation faible, bourrée de trouvailles extérieures au texte.

Tamás Bécsy:

Quelques interprétations dans des pièces naturalistes

Comme si on assistait à une renaissance du théâtre naturaliste, *Le Canard sauvage* d'Ibsen et *Avant le crépuscule* de Hauptmann ont été créés l'un après l'autre, le premier à la Scène, le second au Théâtre du Château. Les deux mises en scène n'offrent pas d'intérêt particulier, cependant quelques interprétations retiennent à bon droit l'attention.

Judit Szántó:

La pièce bien faite est-elle un expériment sacré?

A propos de la pièce *L'Expériment sacré* de Fritz Hochwälder, présentée au Théâtre Thália, notre critique constate que, d'un côté, la pièce bien faite reste toujours valable mais que, de l'autre, le théâtre du metteur en scène Károly Kazimir se devrait de traiter de sujets autrement profonds que ne l'est cette histoire des jésuites de Paraguay.

Péter György:

Six scénographes en quête d'un metteur en scène

Pour sa réalisation de la version sçénique des *Bambini di Praga* de Bohumil Hrabal, le metteur en scène János Szikora a invité au théâtre de Győr six représentants de l'avant-garde hongrois des beaux-arts: Gábor Bachman, Miklós Erdélyi, István Haraszty, Gyula Pauer, László Rajk et György Szegő. L'entreprise à grande envergure a abouti à un résultat ambigu: la synthèse du côté visuel ambitieux et du théâtre proprement dit n'a pas eu lieu.

Eszter Kiss:

Gorki à Szeged

Une pièce peu connue de Maxime Gorki, *Les Zhikov*, a été créée à Szeged, pour la première fois en Hongrie. Dans la mise en scène de József Ruszt l'accent se déplace du texte aux gestes lents et solennels, faisant partie d'une chorégraphie fort conséquente.

Péter Szántó:

Bonvivants sans message

Notre collaborateur a vu deux pièces à distraction, assez amusantes mais sans actualité artistique particulière: *Le Cas des trois filles déchues* de Jiří Menzel à Szolnok et la comédie musicale *Feu d'artifice* de Paul Burkhard à Kecskemét.

János Somlyai:

Carte postale de Békéscsaba

En 1980 le Théâtre Jókai du Département Békés a proclamé un programme nouveau: l'idéal d'un théâtre populaire au sens que lui prêtent Romain Rolland et Gyula Illyés. En évaluant les trois dernières représentations du théâtre – *Oreste* d'Euripide, *La Comédie des erreurs* de Shakespeare et *Les Barang* de Mór Jókai – notre critique veut élucider comment ce but se reflète dans la réalité quotidienne de l'ensemble.

Fanny Havas:

Un exorcisme sage et autres divertissements à Debrecen

Les dernieres pièces créées au théâtre de Debrecen ont été *Les Diables* de John Whiting et *L'Étudiant en médecine* de Sándor Bródy – textes d'un mérite et d'un intérêt certains mais qu'ici on a vus dans une mise en scène bâclée, d'un éclectisme affligeant.

Zsolt Kőháti:

Le Maure a fait de son mieux

C'est également à Debrecen qu'on a présenté *La Conspiration de Fiesco* de Schiller, dans une mise en scène de László Gali qui, tout compte fait, ne réussit pas à démontrer la valeur contemporaine de l'idéal schillerien.

Szilárd Sződy:

A la recherche des héros absurdes

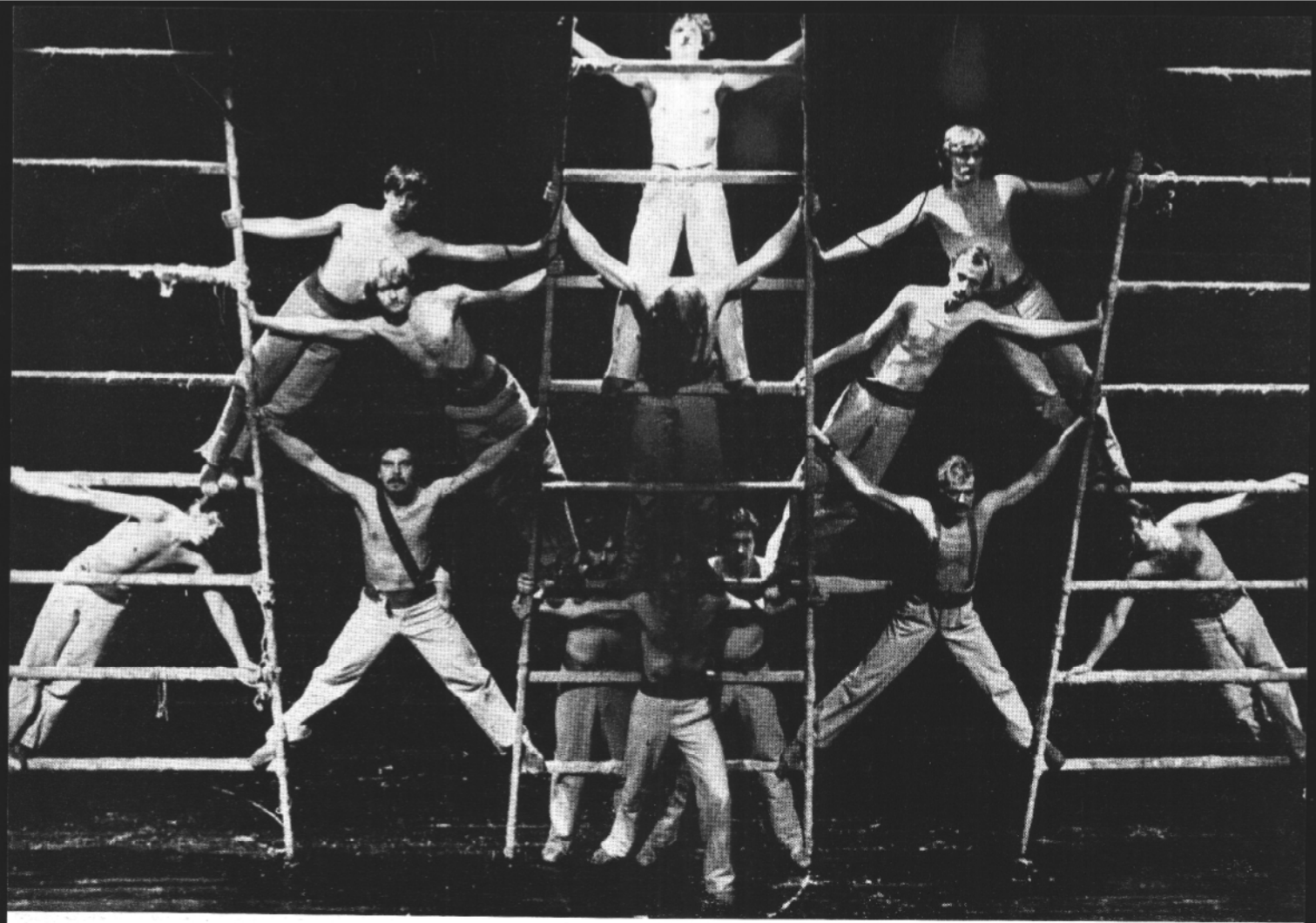
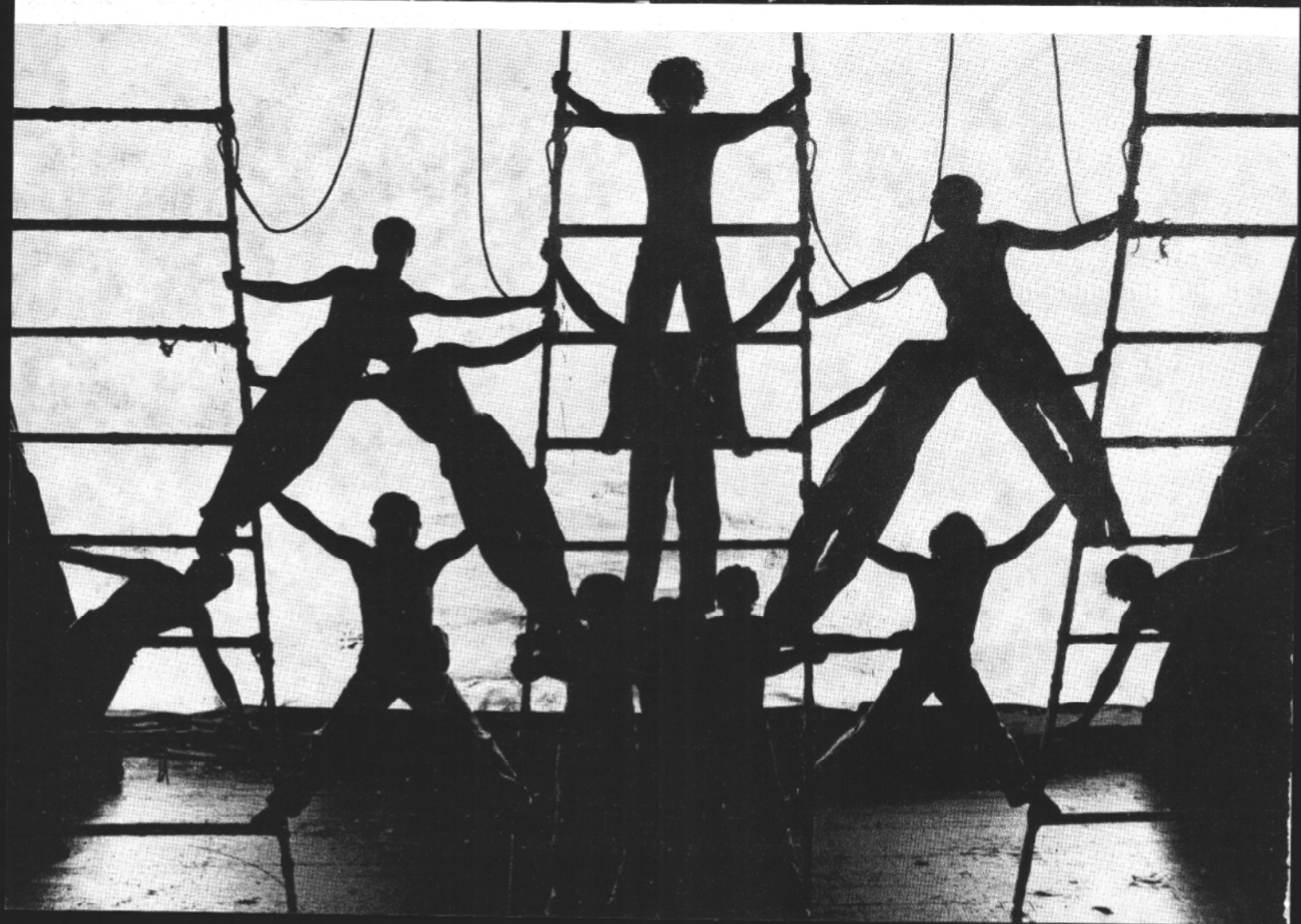
Deux textes du passé récent de notre théâtre, *Mai*, « grotesque charmant » d'Ernő Szép et *Le Piano* de Milán Füst au Studio du Théâtre Csokonai de Debrecen ont de nouveau attiré l'attention sur cette époque qui peut toujours nous réserver des surprises ultérieures.

Dóra Szepesi:

La tristesse de l'expression

Notre critique esquisse un portrait de György Dörner, jeune comédien du Théâtre National, à propos de ses interprétations offertes dans *Les Comédiens* de Trevor Griffiths et *L'Étudiant en médecine* de Sándor Bródy.

István Csík:

Seul importe le travail en équipe

Le rôle décisif que jouait dans la renaissance de l'art des marionnettes si riche en traditions Iván Koós, le scénographe de notre Théâtre de Marionnettes reste indiscutable. Dans cet interview l'artiste nous parle de sa carrière et de ses idéaux artistiques.