SZÍNHÁZ

Nánay István: Lucifer drámája • Csáki Judit: Megváltoztak a körülmények • Tarján Tamás: A kecskeméti „világszenzáció" • György Péter: „Egy színész" • Ézsiás Erzsébet: Amerikai tragédia • Vass Zsuzsa: Totális színház darabokban • Kolozsvári Papp László: Hazánk fiai (dráma)

1984
Január

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVII. ÉVFOLYAM 1. SZÁM
1984. JANUÁR

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
1054 Budapest V., Báthori 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 vezérigazgató
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 21 5-961 62 pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
1 évre 300,- Ft, fél évre 150,- Ft
Példányonkénti ár: 25,- Ft
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

83.2908 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:

Fekete Gizi, Rácz Tibor, Szalma Tamás, Gábor Miklós és Nemcsák Károly Az ember tragédiája zalaegerszegi előadásán (Keleti Éva felv.)

A hátsó borítón:

El Kazovszkij színpadképe a szolnoki Figaro házasságához (Takács Katalin és Tóth József) (Szoboszlai Gábor felv.)

TARTALOM

játékszín

Színháznyitás Zalaegerszegen (1)

NÁNAY ISTVÁN
Lucifer drámája (2)

CSÁKI JUDIT
Megváltoztak a körülmények (6)

CS. J.
Goldoni - feketében (9)

TARJÁN TAMÁS
A kecskeméti „világszenzáció" (11)

GYÖRGY PÉTER
„Egy színész" (17)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Amerikai tragédia (24)

FORRAY KATALIN
Tévedések és hűhók (27)

VASS **ZSUZSA**
Totális színház darabokban (30)

SOMLYAI JÁNOS
Sem Piscator, sem Tolsztoj (33)

fórum

BÉCSY TAMÁS
A dráma és a színjáték viszonya I. (38)

színháztörténet

NÉMETH ÉVA
Az Amerikai Elektra a magyar sajtóban, **1937-1980** (42)

világszínház

VÉGEL LÁSZLÓ
A változó hisztrió (45)

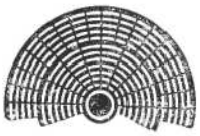
szemle

PÁLYI ANDRÁS
„Sértett ő is" (46)

drámamelléklet

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ: Hazánk fiai

Színháznyitás Zalaegerszegen



Négy esztendővel ezelőtt határoztak úgy Zala megye vezetői: legyen állandó színház Zalaegerszegen. A természetes és tiszteletre méltó lokálpatriotizmuson túl ésszerű indokok is így kívánták: mind a győri, mind a kaposvári, mind a pécsi színház meglehetősen távol van Zalaegerszegtől - s az alkalmankénti tájelőadások, vendégjátékok egyre kevésbé elégíthették ki a fejlődő város kulturális igényeit. A megyei vezetők komolyan előkészítették saját döntésüket: anyagilag és technikailag biztosítani igyekeztek az új színház felépítését (a megyei művelődési központból), s a színház építészeti terveinek elkészültekor már a leendő művészi koncepció körvonalai is kezdtek ki-alakulni - egyelőre nevek, személyek nélkül. (Lapunk 1981/6. számában Vajda Ferenc, a Középülettervező Vállalat szakfőmérnöke, aki a zalaegerszegi színházat tervező csoportot vezette, már arról beszélt, hogy az épület maga is valamiféle „nyílt színház"-eszmét sugall majd, s hogy ehhez idomulnia kell a gyakorlati színházcsinálásnak, is - természetesen a lehetőségeken belül.)

A megye és a város elhatározását komolyan támogatta a minisztérium és a kultúrpolitika. Az egyre nehezedő gazdasági helyzet szűkülő lehetőségei közt is segítették a megvalósítást.

19 81 végén már Ruszt József nevét emlegették a leendő zalaegerszegi színházzal kapcsolatban. S még véget sem ért az akkori évad, Ruszt már Zalaegerszegre verbuválta csapatát - és dolgozni kezdett. Nem várta meg, míg elegánsan az új színházépületbe vonulhat be -- próbálni és játszani kezdett, ahol tudott; közönséget akart, mire az új épület kész lesz.

Előévadot hirdetett a zalaegerszegi Állandó Színház. Még akkor is csak maroknyi lelkes csapat hitte - Ruszt vezetésével -, hogy épület nélkül, helyről helyre vándorolva, technikai feltételek nélkül, pusztán munkával és lelkesedéssel színházi szellemet lehet teremteni a városban.

Megkezdődtek a „beavató" produkciók - a színházhoz szoktatás, színházra nevelés első lépései, főleg fiataloknak. Alapműveket mutattak be: Szophoklész Antigoné, Shakespeare Romeo és Júlia, *Vörösmarty Csongor és* Tünde *című művét.*

Az elképzelés következetesen az adottságokra épült. Sokszínű műsorpolitika, sok műfaj, újszerű megvalósítás tette lehetővé, hogy az érdeklődők a lakosság minden rétegéből utat találjanak a színház-hoz. A hatvanezres városban sok a diák - de nincs felsőoktatási intézmény; heterogén a lakosság, heterogén az ízlésviláguk. Nem lehetett rétegszínházat csinálni - de minden rétegnek kellett adni valamit, ami a színházhoz csábítja. Az épület, a társulat, a színészház építése és a közönség kialakítása együtt, egy időben zajlott. S akik a beavató előadásokon kívül megnézték a Ruszt rendezte s országos visszhangot kiváltott A csodálatos *mandarint, W^h iting* Ördögök--*lét vagy a Fielding műve alapján készült* Lakat *alá a* lányokkal *című előadást - egyre nagyobb kíváncsisággal és igényekkel várták az „igazi" színházi évadot. A művészek, a társulat sikeresen „beépült" a város életébe. Övék volt a két közbeeső nyár; 19^82 és 19t3 nyara, az Egervári esték is.*

Aztán: 1983 októberében megszűnt az Állandó Színház név. Hevesi Sándor nevét viseli a zalaegerszegi teátrum - s hogy állandó - mi sem természetesebb ennél. S most, az új épület, az állandó játék-hely elkészültével sincsen szükség bérletre - nem is tervezik a színház vezetői. Ez is mutatja: sikerült közönséget verbuválni Zalaegerszegen.

Az évad kezdete után nem sokkal a Hevesi Sándor Színház hatalmas repertoárral bír. Az előévadban született produkciók közül még műsoron van az Ördögök *és a* Lakat alá *a* lányokkal. *Közvetlenül az épületavatás előtt újabb bearató előadás premierje volt: Katona* Bánk *bán című drámájáé. Természetesen tovább játsszák Bartók: A* csodálatos mandarinját, amellyel *az együttes tavaly hat díjat nyert Arezzóban. Ahová egyébként - versenyen kívül - idén is várják őket, ismét Bartókkal; Ruszt József ezúttal ;\ fából faragott* királyfit *rendezte meg. Úgy hírlik, készül a harmadikra,* A kék-szakállú *herceg várára is - talán még ebben az évadban.*

Az új színházat méltó darabbal, Madách Imre Az ember tragédiája *című drámájával nyitották meg. Olyan előadásban, amely mint a kritikusok megírták - mérföldkővé váll a hazai* Tragédia-*előadások közt, s melynek újszerű értelmezése, színvonalas megoldásai sokáig élők maradnak majd a színházi köztudatban.*

A példátlanul hosszú és intenzív próbasorozat eredményét bemutatódömpingben tárták a nézők elé; alig egy hét alatt az említett két magyar klasszikuson kívül bemutatták Csurka István legelső drámáját, a viharos sikerű ősbemutatójú Ki lesz *a* bálanyá?-t. *Egy másik rétegnek szól talán Beckett Három* alkalmi darabja, *amelyet a színházépület második emeleti háziszínpadán játszanak. Újabb nagyszínházi premier volt Goldoni: A szerelmesek című műve, amely magyarországi ősbemutató is egyben. S éppen e sorok írása idején mutatják be A* fából faragott királyfit. *S már folynak Alekszandr Osztrovszkij Vihar című művének próbái.*

Mint a repertoárból kitűnik: Ruszt színháza következetesen valósítja meg előzetes koncepcióját. Játszanak vígjátékot, zenés művet, nemzeti drámát, klasszikus átdolgozást, modern, kísérleti művet, mai magyar drámát.

A zalaegerszegi színház - mint a szaksajtó, a kritika is beszámolt róla már - figyelemreméltó előadásokkal kezdte meg hétköznapi életét. S a j ó kezdet - a színházban is fél győzelem. Reméljük, kívánjuk - a másik felét.

NÁNAY ISTVÁN

Lucifer drámája

Az ember tragédiája Zalaegerszegen

Ünnepelt Zalaegerszeg, Zala s egy kicsit az ország is: októberben új színház nyílt a nyugati határszélen. A színház névadója a megye szülötte, a század egyik legjelesebb színházi embere, Hevesi Sándor, s az ünnepi nyitó előadás műsorán Madách Imre *Az ember tragédiája* szerepelt, ami különben az egyik leghíresebb és legjelentősebb, több változatban is elkészült rendezése volt Hevesinek.

A Tragédia bemutatása szép és nemes gesztus, része a dráma első színpadra állítására emlékező centenáriumi ünnepségeknek, tisztelgés a névadóul választott rendező emléke előtt, felvállalása azoknak a progresszív színházi törekvéseknek, amelyek egyik harcosa éppen Hevesi volt. De ennél lényegesen többet jelentett ez a premier. Ruszt József fő-rendező és fiatal társulata tudva tudta, hogy a helyét kereső színház, a nagyon vegyes összetételű színészgárda számára szinte megoldhatatlanul nehéz feladat a Madách-mű bemutatása, erre tehát csupán a protokollszempontokra figyelve nem érdemes, nem szabad vállalkozni. De szabad, sőt kell vállalkozniuk rá, ha ezzel programjukról, igényességükről, felkészültségükről, világlátásukról hittel és szenvedélyesen vallhatnak, ha szuverén véleményük van a drámáról és mondandójuk a drámával. A zalaegerszegi *Tragédia* ilyen előadás, sőt az elmúlt évtized egyik legjelentősebb, a dráma eddigi megközelítéseit alkotó módon felülvizsgáló, a mű további színpadi sorsát alapvetően meghatározó előadás.

Lucifer én vagyok, és te vagy...

Az előszínpad, a középső, emelt szintű játéktér és a háttérben magasodó vasvázas emelvény hármas tagozódású misztériumszínpadot jelenít meg. A színpadot kétoldalt három-három fehér textíliából készített, stilizált oszlop szegélyezi, az előszínpad közepén egy, a dobogó két oldalán, a színpad szintjén pedig számos tonettszék látható. Jobboldalt, elöl egy fogas áll; rajta ruhadarabok.

Az előadás kezdetekor drapp ballonkabátban, szürke puhakalapban bejön a Lucifert alakító Gábor Miklós, és leül az előszínpadi székre. Mögötte felsorakozik a teljes társulat, a színészeken mai ruha van. Hosszú, kitartott színpadi pillanat: a játszók nézik a közönséget. Sötét. A színészek kimennek, az emelvény közepére karosszéket tesznek be, amelybe a püspöki ornátusba öltöztetett Úr ül, mellette balról kettő, jobbról egy - szintén főpapi ruhás - arkangyal áll, kitárt karokkal. A fogas mellől kelletlenül megy fel az Úr mellé, az üresen hagyott negyedik helyre a ballonkabátos Lucifer. Félmeztelen „puttók" mint ministránsok misekönyvet visznek az arkangyalok elé - akiket idősebb színészek játszanak -, s akik egy évezredes szokásrendszer szerint ünnepi nagymisét celebrálnak. Ezt az ünnepélyes aktust, a megszokottságtól, a rutintól unalmas, de biztonságot sugalló szertartást robbantja szét Lucifer hallgatása és szembeszegülése az Úrral. Megkezdődik Lucifer és az Úr vitája, ami a zalaegerszegi *Tragédia* dramaturgiai lényege.

A kezdőképből már kiderül, hogy Ruszt megtartja a Hevesi-féle misztérium-színházi felfogást, amikor ő is abból a Hevesi által önmagának feltett kérdésből indul ki, hogy „Miért ne lehetne *Az ember tragédiáját,* a legteljesebb színpadi misztériumot, abba a keretbe helyezni, amely természetes kerete, mert egész kompozíciója szerint abból származott? Miért ne lehetne Isten és Lucifer küzdelmét állandóan láthatóvá tenni, amikor a misztériumszínpad a maga hármas tagoltságával, gazdag elosztásával egyenesen kínálkozik e feladat számára?". Hevesi számára e kérdésfeltevés mindenekelőtt a szcenikai értelmezés szempontjából volt fontos és korszakos jelentőségű, Ruszt viszont e kérdéstől inspirálva a dráma egész dramaturgiai rendszerét helyezte új alapokra.

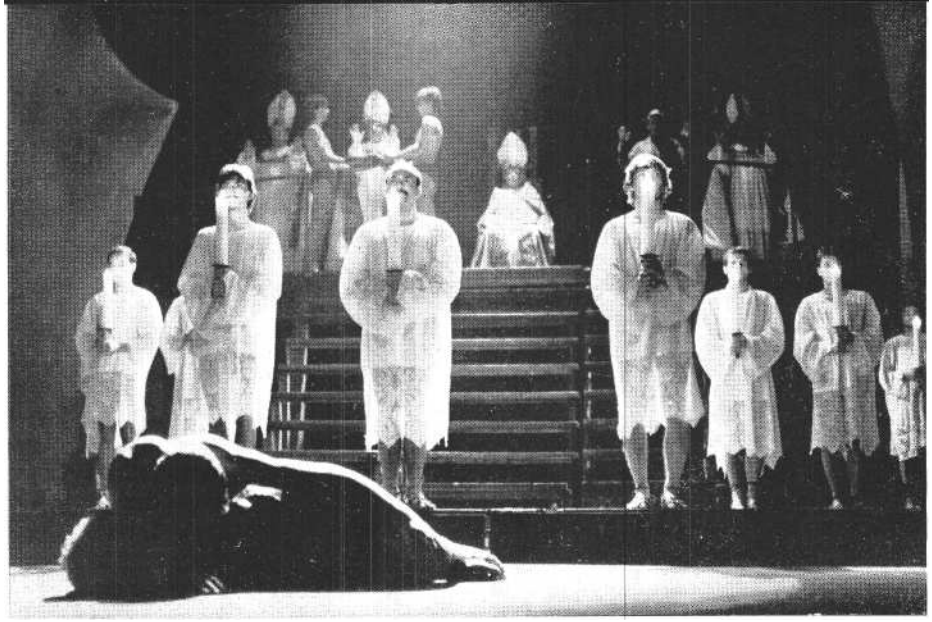
Az, hogy a dráma középpontjában az Úr és Lucifer közötti összecsapás áll, nem újkeletű értelmezés, hiszen amint láttuk, már Hevesi is erre építette a maga koncepcióját, s utána számosan küszködtek az ebből a megközelítésből adódó problémákkal. Az elmúlt évek legfontosabb hazai és külföldi előadásai - a szolnoki és a tartui, vagy a Madách szín-házi és a minszki, a grozniji - mind arra tettek kísérletet, hogy Ádám szerepét az Úr és Lucifer konfliktusának tükré-ben értelmezzék.

Az Úr és Lucifer közötti konfliktus drámaszervező jelentősége abban is kifejeződik, hogy egyre több rendezésben nemcsak a hangjával, hanem testi mivoltában is jelen van az Úr. Sőt az a hagyományos vagy egy-egy koncepció lényegét kifejező gyakorlat, mely szerint egy-egy színész a szerepek bizonyos típusát játssza el a jelenetek sorában, kibővül azzal, hogy az Urat és a történelmi színek egy-egy figuráját szintén egyugyanazon színész alakítja, ezzel is érzékeltetve az Úr és Lucifer ténylegesen csupán a keretjelenetekben megnyilvánuló harcának folyamatosságát. De ezek a kísérletek sem tudják feloldani a keretjáték és az álomszínek közötti lényegi dramaturgiai ellentmondásokat, illetve nem tudják egyértelműen tisztázni, ki a dráma főszereplője: Ádám vagy Lucifer ? Paál István volt az első, aki hazánkban radikálisan szakított a dráma megszokott szerephierarchiájával, és az Úr szerepét azzal tette dominánssá, hogy az más-más alakban, de végig részt vett az álomjelenetek bonyolításában. A drámai események valódi mozgatója azonban Lucifer maradt, így az Úr a történelmi színek-ben óhatatlanul háttérbe szorult, a rendezői koncepció a maga gazdagságában csak a keretjelenetekben teljesedhetett ki.

Ruszt József másfelől közelített a *Tragédia* dramaturgiai feladványához. Nála Lucifer lett az abszolút főszereplő, az ő kettős harca teszi élő drámává a könyvdrámát. Ez a Lucifer mai ember. Olyan, mint mi, nézők vagyunk. Elfogadja az Úr létezését, a teremtés tényét, de mert maga is részese volt - ha kis mértékben is! - a teremtésnek, jogot formál arra, hogy beleszóljon a világ működtetésébe, hogy kimondja: tökéletlen a teremtés. Kettejük vitája tulajdonképpen egy bizonyítási eljárás: Lucifer Ádámnak s rajta keresztül az Úrnak azt szeretné bebizonyítani, hogy ez a teremtmény, ez a világ nem a létező világok legjobbika, s ha nem az, akkor jobbítani kell, s e munkából Lucifer joggal köve-teli osztályrészét.

De ez a kortárs-Lucifer változatlanul csak a keretjelenetekben konfrontálód-hat az Úrral. Hogy alakulhat ki akkor az egész művet átható központi konfliktusrendszer? Mindenekelőtt a misztériumdráma-szerkezet felerősítésével.

Az Úr - mint láttuk - itt is megjelenik a színen, ám egy jelenetet, a londonit kivéve, csak a keretjátékban. A második színben viszont az Úr karosszéke mögül előlép egy szintén félmeztelen fiatal angyal-ministráns (Nemcsák Károly), aki az Úr képviselője, akaratának végrehajtója lesz a Luciferrel szembeni küzdelemben. Míg az Úr két ministránsa lebonyo-



A mennyei szín Az ember tragédiája zalaegerszegi előadásán

lítja Lucifer földi bizonyító eljárását, profán szertartását, a harmadik az Úr eszköze. Ő az, aki Cherubként kiűzi a paradicsomból az első emberpárt, aki csontvázként, múmiaként, pestises halottként, a halál nemtőjeként az embert arasznyi létére, Istennek való kiszolgáltatottságára figyelmezteti, s aki a luciferi alternatívával szemben megjelenésével, egy-egy apró jellel az rét is mindig érzékelteti. Ez a megoldás az írói struktúrán belül marad, mégis kitágítja annak értelmét. Az Úr e figura jóvoltából úgy lehet jelen a küzdelemben, hogy magának nem kell részt vennie benne. Tiszta maradhat a keze, holott módszerei koránt-sem mindig tisztességesek.

Többen felfigyeltek már arra - legutóbb *Az ember* tragédiájának színpadi pályafutásáról rendezett tanácskozáson Berényi Gábor fejtette ki szemléletesen -, hogy az Úr Luciferrel szemben nem a fair play szabályai szerint jár el. Például még a szűkös küzdőteret is egyoldalúan és önkényesen megváltoztatja, amikor az emberpárt a halhatatlanság fájának gyümölcséből már nem engedi harapni. Zalaegerszegen az Úr-nak a pozíciójából fakadó harcmodorát a Nemcsák Károly által játszott figura szerepeltetése mellett az Úr és Lucifer közötti viszony pontos ábrázolása jellemzi. Az Úr (Máriáss József játssza) hatalma biztos tudatában, elnéző mosollyal szemléli Lucifer második színbeli akcióit. De amikor Eva már túl messzire megy a lázadásban, s kijelenti: „Mégis kegyetlen a mi alkotónk!", megérzi a veszélyt, s az előzetes játékszabályokat felrúgva, közbeszól: „Ember, vigyázz!" Ruszt azzal teszi rendkívül hangsúlyossá ezt az epizódot, hogy Lucifer a válaszát - „E két fa az enyém" - felrohanván az emelvény lépcsősorán, felháborodva és figyelmeztetően közvetlenül az Úrnak kiáltja oda. De a Cherub megjelenésével szemben már tehetetlen.

Lucifer végső soron a készen kapott élethelyzetek, az idill. ellen harcol, amikor felveti a drámát exponáló kérdést:

.. mi végre az egész teremtés ?" Erre a kérdésre keresi a választ, miközben az Úrral vitázik, és újra meg újra nekirugaszkodik, hogy bemutassa Ádámnak, fiatalabb embertársának azt a világot, amit számára az Úr teremtett, s ami az eleve elrendeltség nyugalmát árasztó *biz*tonsággal veszi körül az embert. Lucifer a küzdés könyörtelen szükségességét szuggerálja Ádámba, s magyarázatai arra szolgálnak, hogy az ember eljusson sorsa megváltoztatásának gondolatáig, az ehhez szükséges lényeges döntések vállalásáig, illetve az ezekből következő tettekig.

Ádám és álombeli másai

A dráma főkonfliktusát kiegészíti egy azon belül ható mellékkonfliktus: Ádám és Lucifer vitája. Ennek plasztikussá tétele, valamint számos dramaturgiai buktató kikerülése érdekében Ruszt döntő módon megváltoztatta Ádám szerepét. A történelmi színek ugyanis egyedül Ádám álmában jelennek meg (s ezzel megoldódik az az ellentmondás, hogy Éva és Ádám együtt alusznak el, de Lucifer csak Ádámot vezeti végig a történelmen). Lucifer csak Ádámnak mutatja be az emberiség történelmének egy-egy példázatértékű epizód-ját, mint egy vitázva oktató beszélgetés demonstrációit. Ádám tehát végig Ádám marad, s nem lesz az egyes szí-nek főszereplője. Kívülről, az előszínpad szélén ülve szemléli a történelmi illusztrációt, ugyanakkor az álom logikája szerint beléphet a jelenetekbe is, és nemcsak Luciferrel, de történelmi alteregóival is beszédbe, vitába elegyedhet, mint ahogy Lucifer is ezt teszi Ádám hasonmásaival.

Az azonos színészek által játszott szerepek rendszerén belül egy külön rend-szer jön létre az Ádámok alakítói között. Négyen játsszák Ádám álomjelenetekbeli szerepeit: Rácz Tibor a Fáraót és Sergiolust, Derzsi János Miltiadest és Tankrédot, Áron László a londoni szín egyik munkását és az Eszkimót, Siménfalvy Lajos pedig Keplert. De ők játsszák - más jelenetek egyéb szerepei mellett - a Falanszter-szín megbüntetettjeit is, Rácz Luthert, Derzsi Cassiust, Áron Platónt, Siménfalvy Michelangelót -; ezáltal lesz teljes a figurák megfelelése. Ha Ádám álomképeiként jelennek meg, akkor a színészek ugyanúgy télmeztelenek, akár a valódi Ádámot alakító Szalma Tamás, s csak a jeleneteknek megfelelő jelmezjelzés utal történelmi szerepükre.

Ádám megsokszorozódása hallatlanul finom és árnyalt viszonyrendszert eredményez, s egyben Ruszt Tragédia-értelmezésének egyik kulcsát adja. Különösen az első prágai színtől kezdve válik ez a dramaturgiai trouvaille meghatáro*zová*. Míg a többi Ádám-alakot fiatalok elevenítik meg, addig Keplert idősebb színész játssza. Kepler csirkét zabálva hallgatja végig az előszínpadon Borbála pénzt kérő unszolását, s iszik. Lerészegedve végigdől a földön és álmodik. Az álom az álomban jelenet, a párizsi szín - a formális logika szabályai szerint is - a színpadi koordináták között valóságos. Dantont maga Ádám, azaz Szalma Tamás játssza, az Úr szolgája a Márki képében jelenik meg, s a dantoni élet-lehetőségek és életcélok ellentettjét mutatja meg.

A londoni és a Falanszter-színek rendezői felfogása gyökeresen eltér a megszokottól. Ruszt abból indul ki, hogy míg Madách számára a jelen a londoni szín volt, számunkra a klasszikus kapitalizmus korának felvillantása már jó-részt a múltat jelenti, s otthonosabban mozgunk a Falanszter- meg az Űr-jelenet világában. Bár a londoni színben még van egy álom-Ádám, aki egy munkás képében jelenik meg, ott van mellette a valódi Ádám is, hogy aztán a dráma további részében - a jelenben, illetve a mát ma fenyegető jövőt idéző képben (Eszkimó) - a valódi Ádám élje álombeli életét.

Ádámnak a londoni színt megelőző történelmi látomásokban újra meg újra ki kell ábrándulnia az új *és új* lelke-sítő eszmékből, lehetőségekből. Londonban viszont olyan idegesítően zaklatott,

Jelenet a bizánci színből

ugyanakkor funkcióiban leépült világ fogadja, amellyel egy percig sem lehet azonosulni. Á szereplők a félhomályos színpad középső szintjén örökös mozgásban vannak, kezükben pohár. Ebben a kaotikus és rendezetlen világban, ahol leülni is alig lehet, ahol félni kell, hogy kilopják a széket is az ember feneke alól, csak az ital vigasza és menedéke jut mindenkinek. Á jelenet furcsa delíriumban játszódik. Az előszínpadon a jelenet alatt egy lefektetett székhez mint kereszthez kikötve fekszik az Úr szolgáját ját-szó krisztusi elítélt, Nemcsák Károly, s ebben a jelenetben jelenik meg az Urat játszó Máriáss József mint Bábjátékos, aki mindannak „művészetté" silányított mását bemutatja a népnek, amit Lucifer ismertetett meg Ádámmal. Ebben a világban minden érték a visszájára fordul, a haláltánc sem katartikus erejű, a szereplők, mielőtt távoznak, leteszik széküket s ráhelyezik poharukat.

Bár a szünet miatt elválnak egymástól, a londoni és a Falanszter-szín összetartozik. Á Falanszter ugyanazzal a képpel kezdődik, amivel a londoni befejeződött. Á jelenetet erősen meghúzta a rendező, elmaradt például a múzeumi bemutató. Á Tudós - miközben a látogatóknak magyaráz - összegyűjti az előző színből ottmaradt poharak alján megmaradt italt, s amikor a lombik összetörik, bánatában felhajtja. Á robbanáskor kiszabadult Föld szelleme ugyanakkor mintha kissé kapatos lenne, amikor magával viszi a lombikot. A munkából hazatérő falanszterlakók abban a mai ruhában jelennek meg, amiben az előadás kezdő tablójában felsorakoztak, ezzel is hangsúlyozva a jelenet jelenidejűségét. Á londoni színben az alkohol, ebben a cigaretta az az uniformizáló eszköz, ami az embereket arctalanítja. Eva is, mint egy gyerekét egyedül nevelő el-vált asszony unottan cigarettázva, flegmán, csak a látszat kedvéért ellenkezve nyugszik bele a Tudós döntésébe, amikor fiát elveszik tőle. A szín végén Éva az előszínpad szélére kuporodik, a továbbiakban ott marad fekve; az ő diszkréten hangsúlyos jelenléte köti össze a következő jeleneteket.

Á Falanszter-jelenet Ádám álmában a jelenidejűség, az álombeli hasonmásaival való szembesülés - mint említettem, a megbüntetett Luther, Cassius, Platón, Michelangelo alakjában a történelmi színek Ádámjai jelennek meg - határpont. Mindaz, amit álmában eddig tapasztalt, Lucifer jóvoltából megtanult, felnőtté érleli. Itt az idő, hogy Lucifer kipróbálja, képes-e Ádám a döntésre, képes-e cselekedetté váltani szüntelen kérdéseit. Következhet az Úr-jelenet. Lucifer az előszínpad közepére húzza a székét, leül, szemben a nézőkkel. Szemét lehunyja és vár. Mögötte függő-legesen, lógó karokkal, a nehézkedési erő rabságában látható a felfüggesztett Ádám, míg tőle fehér tüllfüggönnyel elválasztva az emelvény feletti térrész-ben vízszintesen lebeg, úszik, ficánkol a levegőben a Föld szellemét játszó Nemcsák Károly. A látvány nemcsak gyönyörű, de kettejüknek a mű filozófiai esszenciáját hordozó párbeszéde képben is rendkívül érzékletesen fejeződik ki. Lucifer tulajdonképpen győzött, hiszen bebizonyította Ádámnak, hogy nem szükségszerű az Úr által felkínált élethelyzetet elfogadni, dönthet saját sorsáról. De az Úr a Föld szelleme segítségével ismét közbelép, s Lucifernek tovább kell vezetnie Ádámot, újabb döntéshelyzetet kell előkészítenie. Az Eszkimó-jelenetben Ádám jövendőbeli ön-magával találkozik. Szánalommal, meg-vetéssel, mint testvéréhez hajol hason-másához, de ezt az érzést elnyomja a jövőtől való iszonyodása. Ez a jövőtől félő iszony ad újabb impulzust a döntéshez, az öngyilkosság gondolatához.

De Ádám végzete, hogy nem dönthet az Úrnak ellenében. Az utolsó színben ismét az emelvényen találjuk az Urat és az arkangyalokat, de most az Úr, mint egy falusi káplán, egyszerű kar-ingben van. Miután Éva közli, hogy „Anyának érzem, oh Ádám, magam", az Úr lassan lesétál az emelvényről, Lucifer saját székét viszi az előszínpad közepére, s arra ülteti le a mesebelien jóságos kinézésű, földre szállt Urat. Lucifer félreáll. Ádám és Éva az Úr lábához kuporodva gyónnak. Az Úr, mintha saját gondolata lenne, megismétli az első színben Lucifertől hallott szavakat: „Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz . . ." Lucifert ez a kisajátító magatartás, az Úrnak az a képessége, hogy a vereséget is győzelemként tudja megélni, lefegyverzi. Kalapját a fogasra akasztja, és fáradt léptekkel felmegy az égi karba, beáll a helyére, a kiterjesztett karú arkangyalok közé. Gábor Miklós is felemeli a kezeit, de nem a szertartás előírta módon. A színész tartása a legyőzetést, a meg-adást fejezi ki, de egyben az újrakezdésre kész feszültség is ott vibrál a lényében. A két fiatal fejét az Úr ölébe hajtva hallgatja az égi szózatot, s az Úr szépen, emberien szóló, de az előzmények után üresen hangzó vigaszát.

A befejező kép pontosan kifejezi azt a rendezői értelmezést, amelyet Ruszt a műsorfüzetben olvasható Jegyzeteiben így fogalmaz meg: „Lucifer, az ön-maga tudatára ébredt ember teszi fel a kérdéseket ebben a drámában Ádámnak, hasadt-lényének . . . A válasz: sem kitörni, sem abbahagyni nem lehet ..." A bizonyítási eljárás befejeződött, Lucifer érvei kikezdhetetlenek: a világ tökéletlen, de nem adható fel a remény, hogy tökéletesíthető. Lucifer analizál és magyaráz, cselekednie Ádámnak kellene. Ám ő bármily jó tanítványnak is bizonyul - kétszer jut el a döntésig -, végül elbukik. Ádám és Éva benépesítik hát a Földet, s ha Lucifer érvei meggyőzőek, tanításai az utódokra, ránk is érvényesek. De tudni kell: az Úr esz-közei végtelenek, az emberei végesek. Mégis élni kell, és sok mindent túlél-ni, s ehhez nagyon elkél Lucifer kételkedő okossága, analizálóképessége, né-ha-néha lankadó, de mindig újraéledő, s legyőzhetetlen küzdőszelleme.

Gábor Miklós meg az együttes

Ezt a Lucifert Gábor Miklós állítja színpadra - kitűnően. Nem vitás, Ruszt József elképzelése nem születhetett vol-

na meg nélküle. Gábor fanyar intellektusa, színészi oldottsága és robbanékonysága, megjelenése és orgánuma mind beépült Lucifer figurájába. A szerep és színész találkozásából egy nagyon emberi, nagyon mai, kétkedő, tudását megosztó, azzal vissza nem élő értelmiségi Lucifer alakult ki. Ezúttal nem túlzás, ha azt állítjuk: a színész a rendező alkotótársa, mert ennek a Lucifer-központú előadásnak a hitelét és igazságát mindenekelőtt Gábor Miklósnak a rendezői elképzelést értő, vállaló és továbbépítő szerepfelfogása teremti meg. Gábor - hasonlóan jó néhány régebbi Ruszt-előadásban látott alakításához - felszabadultan, nagyszerű fizikai és pszichikai kondícióban játszik, s a vállán tartja a majd négyórás előadás legnagyobb terhét. Jelenléte minden bizony-nyal nemcsak a *Tragédia* sikerében jelent sokat, hanem a fiatal társulat belső életében, fejlődésében is.

Bár szerepe szerint is, meg művészi fegyelme és teljesítménye szerint is kimagaslik a társulatból Gábor Luciferje, a külön-külön nagyon különböző színvonalú alakítást produkáló színészek egészében jó együttes-teljesítményt nyújtanak. Olyan biztos hátteret és alapot adnak a főszereplők játékához, amelyből bántó kontraszthatás nélkül tűnhetnek elő a figyelemreméltó alakítások.

Szalma Tamás nehéz helyzetbe került azzal, hogy Ádám szerepét a rendező megosztotta, s így épp Lucifer „hasadtlénye" lett passzívabb. Legalábbis fizikai cselekvéseiben, mert gondolatilag, a dráma filozófiai szintjén megnőtt a szerep súlya és lehetősége. Szalma szinte minden hatásos eszközt nélkülözve is kitűnő partnere Gábor Miklósnak, s nagy része van abban, hogy a néző ővele együttérezve, az ő személyiségén, viselkedésén keresztül, általa is közvetítve éli át Lucifer drámáját s fogadja cl Lucifer logikáját.

Fekete Gizinek viszont könnyebb a dolga, mivel a rendezői áthangolás következtében szabadabban cserélhet alakot az az Éva, akinek nem kell szüntelenül jeleznie Éva voltát, s nem kell azzal a dramaturgia képtelenséggel küszködnie, hogy részese is, meg nem is Lucifer álomutazásának. A színésznő könnyedén és hitelesen oldja meg tucatnyi szerepét, hol csupán a figura kontúrjait jelzi, hol pedig árnyalt alakot teremt,

A londoni szín a zalaegerszegi Tragédiában (Keleti Éva felvételei)

Az Úr - Máriáss József alakításában kiismerhetetlen, nyájasan agresszív és agresszíven nyájas, de mindenképpen középszerű képviselője egy hatalmi rendnek, amely épp lényegénél fogva kikezdhetetlen, s azt is elbírja, hogy szószólója semmilyen szempontból sem mérhető össze Luciferrel.

Talán a leghálátlanabb, ám az egyik legfontosabb szerep jutott Nemcsák Károlynak. Kevés szóval, gyakran csak megjelenésével vagy a színpadon végigvonulva kell megteremtenie azt a figurát, amely az Urat képviseli Luciferrel szemben. Jelképes értékű tehát minden gesztusa, de figurái nem állnak össze szereppé. Nemcsák, ahol lehetősége van rá - mint a Föld szellemeként - megmutatja színészi képességeit, máskor pedig hallatlanul fegyelmezetten s mindig erős színészi jelenlétével ad súlyt a dramaturgiailag fontos pillanatoknak.

A színészi alázat és az együttes munka iránti tisztelet szép példája Barta Mária fellépése, aki a londoni szín pár szavas Cigányasszony-szerepét ugyan-olyan intenzitással játssza, mint mások egy főszerepet.

Á funkcionális díszlet Menczel Róbert tervei szerint készült, a jobbára jelzéses jelmezeket Vágvölgyi Ilona tervezte. Részben díszlettervezői, részben rendezői következetlenség az, hogy a jelenetek közötti átdíszletezéskor a le-ereszkedő tüllfüggönyre hol vetítenek, hol nem, olyan képeket, amelyek a következő jelenetek helyszínére utalnak. S ha már a következetlenségeknél tartunk, néhány apróbb rendezői megoldatlanságról is szót kell ejteni. Á Nemcsák Károly játszotta figurák következetes szerepeltetése három színben (Kepler-jelenetek, Eszkimó-szín) nem lehetséges, ugyanis nincs bennük olyan szerep, amely a koncepció szerinti tartalmat hordozhatná. Ám ez megtöri a figura jelentésének folyamatosságát. A londoni és a Falanszter-színek egyetlen metaforára szűkített jellemzése eltér a többi szín részletgazdagabb felfogásától, s ez némi leegyszerűsítettséget eredményez éppen a legfontosabb jelenetekben. Nem mindig átgondolt a színpadok használata, például az előszínpad leginkább a viták, Ádám és Lucifer beszélgetésének helye vagy a magánélet, Ádám és Eva térfele, de máskor (Kepler-jelenetek) az álombeli események is itt zajlanak.

A zalaegerszegi *Tragédia* egyes megoldásait, sőt magát a koncepciót lehet vitatni, az előadást lehet szeretni vagy nem, de egy biztos: Ruszt József drámaértelmezése és dramaturgiai gondolkodása új helyzetet teremtett a Madách-dráma színpadi életében. Ruszt továbbgondolta az eddigi interpretációs megoldásokat, ugyanakkor szigorúan a műből kiindulva, s hűen Madách szelleméhez új alapokra helyezte a drámai konfliktust. Elgondolásait a megvalósítás igazolja. Az előadás jelentősége jóval nagyobb, mint egy induló színház nyitó produkciójáé, s hatása remélhetőleg túl-nő a színház szűkebb hazájának határain.

Madách Imre: Az ember tragédiája (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Rendezte: Ruszt József. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona. *Szcenikus:* Bischof Sándor. *A rendező munkatársai:* Böhm György, Stefán Gábor, Tucsni András, Zsótér Sándor.

Szereplők: Gábor Miklós m. *v.,* Szalma Tamás, Fekete Gizi, Máriáss József, Katona András, Baracsi Ferenc, Bagó László, Nemcsák Károly, Rácz Tibor, Vass Péter, Derzsi János, Marti János, Borhy Gergely, Fráter András, Áron László, Simenfalvy Lajos, Gyürki István, K. Nagy László, Nádházy Péter, Egervári Klára, Deák Eva, Barta Mária, György János, Gyukics Gábor, Császár Gyöngyi, Zétóth Eva, Schaefer Andrea, Latabár Árpád, ifj. Kovács Károly, Forgács András, Havas Ágnes, Holl Nándor, Horváth Valéria, Kardos Endre, Nagy István, Samu Géza, Végh Attila.

CSÁKI JUDIT

Megváltoztak a körülmények

Csurka-bemutató Zalaegerszegen

Amikor 1969 októberében a Thália Stúdió bemutatta Csurka István legelső drámáját - nem elsődrámás szerzőt avatott a színház. *A Ki lesz a bálanya?* című darabot a színpadon megelőzte két később született Csurka-mű, *a Szájhős* és *Az idő vasfoga* bemutatója. A hatvanas évtized legelején született *Ki lesz a bál-anya?* megkésettsége nem gyengítette a mű hangsúlyait - sőt. Más kérdés, hogy ez a megkésettség bizonyos értelemben és bizonyos műveknél újra és újra jelentkezik Csurkánál. Mondjuk, *a Deficit* esetében is.

Azt kell hinnünk, nem véletlenül. Csurka ebben a két drámájában olyan drámai erővel és gondolati tisztasággal ragadja meg a legközvetlenebb jelen felszínét és mélyét, hogy - megírása ide-jén - feltétlenül előbbre tart, mint a hétköznapi tudat. Így, utólag, persze könnyű megállapítani - amit egyébként az akkori kritikák sem mulasztottak el -, hogy nem művészi kételyek késleltették a bemutatót. Á művek lényegét adó, élesen jelenlévő, végiggondolásra serkentő - sőt, ezt elodázhatatlanná tevő - társadalmi gondolatmeneteknek kellett csatát nyerniük a színpadra kerülésért.

A késés - bár egyik műnek sem használt, kiváltképp a *Deficitnek* nem - valamelyest megkönnyítette a befogadást. Részben el lehetett hitetni és hinni, hogy tudott és köztudott problémákról van szó; s hogy a bemutató körüli jelen már a megoldással foglalkozik. Aztán - cáfolatként? - jöttek újabb és újabb Csurka-drámák...

A Ki lesz a bálanya? ősbemutatója idején kedvező fogadtatásra talált. A kiemelkedő színvonalú mű nyíltsága feletti megkönnyebbülés árad az akkori kritikákból. A bírálók elismerték a társadalmi mellett a művészi igazságtartalmat is; meglátták és értékelték Csurka sajátos drámai világát, eszközeit. Olyan csúcsra helyezték a fiatal írót, amelyet azóta ő maga is ritkán ért el. Kellemes és kellemetlen helyzetbe került egyszerre.

Miközben a hatvanas évek elején játszódó öldöklő kártyacsata a hatvanas évek végén is hordozta mindazt, amit megírása idején, s még valami mást, újabbat is - a darab nem vált alapművé a színházi életben. Mindössze egyetlen élő előadása volt még a Thália stúdióbelit kivéve: egy gyárban olvasták föl, Kecskeméten. A drámatörténeti sorozat keretén belül Udvaros Béla rendezte ezt a játékkal illusztrált fölolvasást - s kész. Ez 1972-ben történt - *a Bálanya* azóta kötetekben, itt-ott pihent, mostanáig.

Igaz, volt még egy közjáték - s emlékeink szerint nem is akármilyen. 1980-ban tévéjátékot készítettek *a Bálanyából,* Dömölky János rendezésében. Az erre reagáló kritikák - érdekes módon - természetesnek veszik, hogy a mű „jelen van"; inkább a televíziós feldolgozás gyengéire - tempó, időtartam - koncentrálnak. Következetesen kerülik annak részletezését, hogy vajon mennyire és hogyan módosultak az egykori drámai erővonalak, s léteznek, működnek-e még egyáltalán.

A Léner Péter rendezte ősbemutatót nagyon szerették a színészek - később, interjúkban sokszor visszautalnak rá. Czifrát Inke László, Fényt Keres Emil, Abonyit az akkor fővárosi pályáját kezdő Szilágyi Tibor, Csüllöghöt Harsányi Gábor játszotta. Az évtizeddel későbbi tévés feldolgozásban régi szerepét kapta vissza Szilágyi Tibor, Czifra Őze Lajos, Fény Haumann Péter, Csüllögh Cserhalmi György volt. A darabbal együtt a négy pompás főszerep is pihenni tért.

A játék bűvöletében

Mégis, majdhogynem magától értetődő, hogy Zalaegerszegen, a nagy lendülettel nyitó színházban Csurka *Bálanyája* is színre került. Magyarázhatjuk azzal, hogy a tudatos színházcsinálás e felfokozott dinamikájú, első periódusában Zalaegerszegen sokat, mélyen és alaposan gondolkodnak a színházról, játékról s ennek kapcsán a közegről, amelyben mindez folyik. De azzal is, hogy Ruszt színházában most hatalmas intenzitású munkajáték folyik - s bőrre, vérre megy, mindenki tudja. Á kifinomult hallás őrzi a Csurka-mű időálló erényeit - s reprodukálni akarja. Érthető.

S végül a legegyszerűbb indok, amely egyedül is bőven elég: a felszabadulás utáni hazai drámairodalmunk egyik legjobb darabja Csurka *Ki lesz a bálanya?* című műve.

Halasi Imre rendezése elsősorban a dráma előtt tiszteleg. Korrekt, hű színpadra állítás ez *a Bálanya* - ebből fakadnak erényei és hibái is. Nincs maira hangszerelt, revelatív rendezői koncepció - Halasi nem vállalta és nem is követelte magának azt, amire a mű maga képes: hogy felmutassa ma érvényes jelentésrétegét. Az előadás tehát kifejezetten kerüli az aktualizálást, s megmarad a két évtizeddel ezelőtti tárgyi és egyéb világban.

A játék, a póker - akárcsak régen - most is főszereplője az előadásnak, amely-nek (mint Almási Miklós írta az ősbemutató után:) „...csupán kellékei a figurák, akik a játék bűvöletében kelnek életre".

Á játék - ma és akkor és mindig - alkalmas arra, hogy ez az egyébként viselkedni hibátlanul tudó értelmiségi kör önmagáról elfeledkezve, énjét lecsupaszítva szembesüljön saját lényegével.

Csurka más drámáiban is játszanak. *A* Versenynapban, amelyben a kártyaasztal helyett lóversenypálya a főszereplő; *a Deficitben,* vérre és énre menő feleségcserét; *a* Házmestersiratóban felmérésesdit, dolgozóst, olyan szerepeket, amelyeket szükségképp le kell dobni; szintén munkát, forgatást, sőt, önmegvalósításosdit az *Eredeti* helyszínben.

A játék - nem föltétlenül pótcselek-vés. A homo ludens számára - Csurka róla nem ír drámát - természetes kiegészítője az igazi cselekvésekkel teli élet-nek. Aki az élet helyett választja - mint egyetlen lehetséges *cselekvést a* történések sorozata mellé -, az sem pót-cselekvést művel, hiszen - legalábbis egy ideig - hiszi róla, hogy igazi, életet jelentő értelme van. Ő már lehet Csurka-hős, mondjuk *a Házmestersiratóban* vagy az *Eredeti helyszínben.* Es lehet természetesen - sok elvetélt cselekvés, de legalábbis cselekvésvágy után - pót-cselekvés, amiben az elsődleges kudarcok, a társadalmi vagy magánemberi ellehetetlenülés minden feszültsége felszínre tör. Szülheti kétségbeesett kényszer, mint a *Deficitben* - vagy rezignált felismerés, mint a Bálanyában.

Akik elmentek

A dráma - és természetesen az ősbemutató - középponti figurája, néhol „cipollás" játékmestere Czifra János. Czifra - aki élete utolsó kártyacsatáját és éjszakáját éli meg a műben. Nyer - és veszít. Á játékban royal flösse van - az életben már egy pár sincs a kezében. Egy olyan nemzedék kulcsfigurája, amely-nek - hite szerint - royal flöss volt a kezében esztendőkig; méghozzá olyan royal flöss, amivel embert próbáló hely-

zet, négy ász állt szemben. Azt kellett volna legyőzni - blöff nélkül, simán.

Nem ment, Az egykorú kritikák hosszasan elemzik a nemzedék kudarcélményének hátterét, a nagy traumát, 1956-ot. Minden, ami előtte volt, s amiben Czifra és társai nemcsak hitükkel, hanem személyiségükkel azonosult tehetségük-kel is részt vettek, olyan kardinális módosítást kívánt, amivel nem tudtak magukban elszámolni. Következtek a kis egyéni sikerek, olcsó örömök - ha akadtak egyáltalán -; munkában a „négerkedés", a vegetálás; komoly terepnek - a póker. Hanyatlásában is tisztánlátó, éppen ezért ítélni tudó figura Czifra, akinek azért kell meghalnia, mert nem képes feladni semmit. Sem egy kártya-partit - sem az életét. A szappanba rejtett penge részéről nem meghátrálás, nem is feladás - épp ellenkezőleg: az egyetlen lehetséges döntés. Á következő logikus lépés az úton.

Fájdalom: ma erre a művészi-drámai -- bár életből vett - lépésre, ennek valódiságára hosszan sorolhatnánk név szerint a példákat. Sok Czifra János ment el azóta - ki igy, ki úgy. S ezzel egy 83-as előadásban megváltoznak a hangsúlyok, előtérbe lép a másik három alak. Mert Czifra ma is végigjátssza a kártya-partit, megtartja fájdalmas vádbeszédét saját magáról s a korról - de ez a zalaegerszegi előadás azt bizonyítja: már nem a beszéd fontos, hanem a hatása. Illetve hatástalansága. Feltehetően az eltelt két évtized teszi, hogy Czifra tragikuma tompult - miközben szervesen illeszkedett nemcsak egyéniségéhez, ha-nem korához is.

Rácz 'Tibor csöndes-rezignáltan játssza Czifrát. Nem a kegyetlen keménységet, a meghajlíthatatlan, formálhatatlan s ezért életképtelen tehetséget, hanem a pillanatonként el-ellágyuló, önmagát s másokat sajnáló érzelmes, sőt majdnem érzelgős értelmiségit hang-súlyozza. Kétségtelen, hogy Czifrának van némi hajlama az önsajnálatra - sokszor utal tervezett öngyilkosságára -, ez azonban a helyzet szülötte, nem Czifra sajátja. Az öngyilkosság el-határozása váltja ki belőle. Nem szeretné - mert úgyis eltökélt -, hogy lebeszéljék, visszatartsák. Komolyan gondolja, hogy idejében akar meghalni - s máris késő. Rácz itt kissé összemossa ezeket az éjszaka keltette „alkalmi" érzelmeket Czifra jellemével. Tagadhatatlanul nehéz a dolga: Czifra manapság

Csurka István: Ki lesz a bálanya? (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Gyürki István. Derzsi János, Rácz Tibor és Áron László (Keleti Éva felv.)

anakronisztikus jelenség lenne, ha lenne. De nincs.

A fentiekből is következik, hogy Rácz alakítása olyankor tűnik hiteles-nek, amikor például fülét befogva, fejét lehajtva várja, hogy Abonyi végigüvöltse a Himnuszt; amikor a játék - s nem saját élete - el sem fojtott szenvedélyében merül el nyakig; amikor minden oldalról elzárja magától barátait. Ami-kor hajdani önmagához méltón teszi hajdanihoz már nem mérhető dolgát.

Rácz körülbelül annyi idős, mint a darabbeli Czifra. Ebben nagyon hasonlít rá. Rácz kimegy a színpadról - el-hisszük neki, hogy vonakodva bár, de a gőzfürdőbe tart. Czifra egyértelműen elment, és kimosakodta magát ebből a világból. Még valamikor a hatvanas években.

A túlélők

Abonyi rendre szappant eszik Czifra lakásán. Zuhanyozik, és ha veszít - márpedig mindig veszít -, megeszi a szappant. Ezt az ominózus példányt persze nem - ez Czifráé - Abonyi szerencséjére.

Ez az előadás mégis leginkább róla szól. Része van ebben Áron László lendületes és pontosan végiggondolt alakításának - a legjobban játszó színész ezen az estén -, de nemcsak ettől övé a színpadi dráma.

Abonyi fiatalabb Czifránál - tanárember. Valaha bizonyára az új típusú, emberközpontú, életből fakadó és arra nevelő pedagógia vezéregyénisége lehetett volna; mielőtt azonban módja lett volna rájönni arra, hogy tehetsége és karaktere kevés lenne hozzá - a kor áldozataként fokozatosan feladta ambícióit. Mindig csak egyet - hogy azon nal a helyébe léptethessen egy másikat, egy alacsonyabb rendűt.

Abonyi veszteségekből, vereségekből vegetál. O az, akinek ász karré jut a kártyában amire mindent fel lehet tenni. De ugyancsak ő az, akivel szemben be-jön az ezreléknyi valószínűség: a royal flöss. Megint ő az, aki három hetessel - és hozomra licitálva - nyer a pénzzel megtámogatott blöff ellen. Nem ismeri a nyerés lélektanát sem a játékban, sem az életben, de szép, hosszú vesztőszériára számíthat. Nem jut tragikus elhatározásokra - helyette bömböli végig a Himnuszt. És újrakezdi - megint egy szinttel lejjebbről.

Áron László megrázó erővel mutatja fel benne „korunk hősét". A kifelé élő, teátrális elemekkel operáló, hatásvadász értelmiségit, aki a felszínen bírja mindazt, amit tragikus sorsú társai, csak épp gerincüket nem. Túlél, mert hirdeti, amit persze nem hisz: „Minden korban, mindig és mindenütt lehet értelmesen élni." Cinikus, mert a cinizmusban látja a túlélés esélyét, a jövő heti kártyaparti lehetőségét. Sír, bömböl, kiabál, összeroskad: nem szenved. Mert úgy csinál-ja az egészet - s Áron László szépen emeli ki -, mintha enne, inna, lélegezne.

Abonyi menthetetlen alakja volt az írott drámának - és az az előadásban is. Menthetetlen: túlélésre van ítélve. Köztünk él, mozog, néhanapján valami hasznosat művel, kártyázik vagy iszik - néha csöndes szanatóriumi szobában pihen. Minden munkakörben, minden beosztásban fellelhető.

Ha egy pókercsata közben a keze ügyébe kerül egy borotvával bélelt szappan - nem eszi meg ma sem. De már magához veszi - az ötlet elismeréseképpen.

A tudás hatalom

Fény játékának nincs tétje. A póker nem zavarja az életét - sehol sem nyer, de nem is veszít; pénzénél marad. Matematikus - de nem dolgozik egyenletekkel.

Gyürki István némiképp küszködik ezzel a látszatra színtelen figurával - részmegoldásai találóak. Többnyire erőltetett visszafogottsággal hozza a matematikus feltételezett nyugalmát - pedig kitörései, váltásai idézik pontosabban a megírt alakot. Ő is túlélő, de nem úgy, mint Abonyi. Tisztában van elszalasztott lehetőségeivel; pontosan felmérte helyzetét. Beéri az önértékelés gesztusával - „ilyen vagyok, ez van" -; nem akar már semmit kezdeni sem magával, sem a világgal. Nem érzi becsapva ma-gát, de elégedettnek sem. Tudomásul veszi, hogy gondosan felépített kettős élete csupa csapda - egyikben sem oldódik fel igazán. Matematikusnak túl-ságosan kártyás bohém - kártyásnak túl racionális matematikus.

Kevésbé pasztell, mint Gyürki játéka szerint - de létező, élő alak Fény ma is. Czifrát - és társait - ő igazán érti, hiszen tehetséges volt egykor maga is, de másképp számolt el a világgal. A pénzénél maradt.

Amikor - csak látszólag véletlenül - kiderül Czifra trükkje a szappannal, Fény eleinte megdöbbenést mímel. Tudja, hogy vicc, tehát megjátssza, hogy komolyan veszi. Mégis ő jön rá először, hogy a vicc nem vicc - ekkor siet maga játéknak felfogni. Mutatja, hogy ő se hiszi, akár a többiek. Nem is hiszi - pontosan tudja. Gyürki István ezekben a percekben volt a leghitelesebb - holott többnyire némajátékról, gesztusokról van szó.

Halasi rendezéséből világos, hogy Fény az idő múlásával alig változott. Még csak nem is öregedett. Ma - épít rá a társadalom. A riválisai - akik ellenében ő is nagyobbra nőhetett volna - mind elmentek. Elsőként Czifra János.

Akié a jövő

Az a Csüllögh, akit a hatvanas évek elején Csurka megírt, valószínűleg megérez-te a felpezsdülő évtized lendületét. Czifra halála után kijózanodva dolgozni kezdett - kiírta magából barátai köré-ben, tőlük tanulva szerzett tapasztalatait; s mikor ezzel készen lett, megtorpant. Észrevette, hogy időközben el-múlt az évtized, el a pezsgés is - de idősebb barátai éles konfliktusai helyett neki csak aprók, hétköznapiak jutnak, olyanok, amelyek lassan, de biztosan őrlik az embert. Vissza-visszakóborolt régi szenvedélyekhez, barátokhoz, nőkhöz, majd újra vissza - fogyó kedvvel és fogyó energiával - a saját életéhez. Vigaszt számára néhány maradandónak ítélt műve jelent - még életében. Dolgozik, megszokásból, természetesen.

Erre a - felszínes - játékra ebben a gondolatmenetben azért van szükség, hogy bebizonyítsuk: Csüllögh a jövő embere. Még az írott dráma idejében is az - hiszen a másik három a pókercsata idején már végleges, kialakult ember és pálya. Végleges vakvágány, meglehet.

A mostani, zalaegerszegi előadásban Csüllögh *ma* harminc körüli. Olyan, amilyennek Csurka megírta - máris rendesen kompenzálja szorongásait. Hiszen - mint ezt a többiek is megállapítják róla - szorong, komplexusai van-nak. Mert **fiatsl,** mert még csak ígéret, mert úgy tartják, tehetséges - s mert ez a három általa tisztelt barátja felnőtt-számba veszi őt. Olyannyira, hogy gátlástalanul zúdítják rá igazi énjüket, amitől Csüllögh szíve szerint irtózik, de félig-meddig rabja már. Vonzóak a kudarcok, a vereségek, mert mögötte igazi tét és igazi bukás sejthető. Csüllögh valódi kártyás - bár sose nyert nagyot, és nem is bálanya. De szeretné mind-kettőt, bármelyiket - csak saját köztes, félig szemlélődő pozíciójával elégedet-len. Nem a nyereségért - a jó partiért, nagy lapokért szurkol. Játszani akar.

Derzsi János csak mai Csüllögh lehet - és rezignált, sokszor túlságosan nyugodt játékával érzékelteti: Csüllöghnek nincs esélye igazán jó partira. Megváltoztak a körülmények - a maga harminc évével Csüllögh társadalmi szinten még taknyos gyerek, aki csak kibicelhet a pár évvel idősebb Abonyinak. S ez így fog menni mindaddig, míg hirtelen öreggé, várakozóból megkésetté válik.

Intenzív érzelmi kapcsolat csak Czifrához fűzi - szereti őt, félti, elfogadja, bár nem érti teljesen. Tisztelettel vegyes borzongással állapítja meg róla: „Félelmetes élete lehet annak az embernek, akinek ász karré ellen royal flösst ad a kezébe a sors." Valóban félelmetesnek tartja, fél is tőle, ezért vicceli el (a szerzői utasítás szerint) a mondat második felét.

Derzsi hullámzó játékot mutatott ezen az estén. A szerep szerinti elfogódottságba sokszor vegyült valami „civil" felhang: mozgás-, hangszín-, hangerő-beli bizonytalanság. Úgy tűnik, nincs rá oka: ha ő volt játékban, kiválóan „pókerezett".

Csüllögh egyelőre vár - már nem türelmetlenül, inkább elkeseredetten. Várja, hogy Abonyi drámája „lecseng-jen". Reméli, hogy ez azt is jelenti: övé a színpad.

Egy következő előadáson - a gyakorlat szerint jó néhány év múlva - Csüllögh drámáját kísérhetjük figyelemmel.

A trónkövetelők

Mintha egy kórust intett volna be egy karmester - úgy sorolták az ősbemutató után rendre a kritikusok, hogy *a Bál-anya* vége sikerületlen. Vázlatos, elnagyolt figura a fiú és a lány - persze, hiszen egyetlen ötletért születtek meg. A gyenge jelképért, hogy Czifrát az utódok, a trónkövetelők küldik a halálba, pusztán a létükkel, kegyetlen jelenvalóságukkal.

A fiúról valóban nem derül ki semmi - a beteges kegyetlenségen kívül. Ez a betegesség nem tesz jót a műnek, és esetlegessé teszi az egész ötletet, a lakásfoglalást is. Amit - többek közt - az is mutat, hogy ennek a két figurának nincsen és nem lehet időbeli meghosszabbítása.

A zalaegerszegi előadás is teherként húzza maga után ezt a véget. És nem kizárólag azért, mert a fiatal fiú alig-alig színpadképes, se beszélni, se mozogni nem tud. Hanem azért is, mert hiába a dramaturgiai beavatkozás - dramaturg Böhm György -, az erőteljes húzás, ez a jelenet képtelen illeszkedni a többihez. Elkezdődhetne egy másik darab - ha meg lenne írva.

Új arcát mutatja Zalaegerszegen a *Ki lesz a bálanya?*. A hosszú pihentetés miatt Fény drámája talán egyszer s mindenkorra elmarad. Hacsak Csurka meg nem írja újra.

Csurka István: Ki lesz a bálanya? (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Rendezte: Halasi Imre. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Vágvölgyi Ilona és Laczó Henriette.

Szereplők: Rácz Tibor, Áron László, Gyürki István, Derzsi János, Holl Nándor, Schaefer Andrea - Horváth Valéria.

CS. J.

Goldoni - feketében

A szerelmesek Zalaegerszegen

Goldoni: A szerelmesek (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház) Tarján Györgyi és Nemcsák Károly

Érthető megfontolások vezették a színházat, amikor műsorra tűzött egy vígjátékot, s mindjárt Goldonit. E tizennyolcadik századi, reneszánsz termékenységű olasz drámaíró az utóbbi években páratlan szériát él meg a magyar színpadokon. (Illetve nem is páratlan: hiszen - mintha valami járvány futna végig a színházakban -- egy időben sorra tűzték műsorra Csehovot, Moliére-t, Shakespeare-t. Tehát inkább: felkapott, gyakran játszott szerző lett Goldoni is.)

Leghíresebb művét, a *Két úr szolgáját* Kecskeméten játszották még 1979-ben, majd a szegedi színházban 1980-ban, aztán a Nemzetiben - illetve akkori kamaraszínházában, a fővárosi Művelődési Házban - szintén 1980-ban; majd műsorra tűzték Kaposváron is, 1982-ben. A *Mirandolinát* még a Nemzeti mutatta be 1982-ben - és jelenleg is megy a Katona József Színházban. A *Chioggiai csetepatét* 198i-ben Kecskeméten, 1982-ben Miskolcon játszották. Nyári színházban, az Egervári estéken ment a *Kávéház* - 1982-ben -; és a *Nyári kalandozások* Győrben, az 1981-es évad végén.

De Goldoni *A szerelmesek* című vígjátékát eddig még nem játszották Magyarországon. Ezzel a ténnyel egy értékelésben önmagában nem sokat lehet kezdeni, hiszen két - ellentétes - dolgot is jelenthet: vagy egy remekművet fedeztek föl Zalaegerszegen, s ezzel út-nak indítottak egy újabb Goldoni-darabot; vagy egy méltán elfeledett és kikerült drámára bukkantak.

A különlegesen nagy életművű színpadi szerzőnek voltak jobb és rosszabb korszakai; a jobbakban született művekkel megcsinálta a maga színházi forradalmát - a commedia dell'arte felett aratott győzelmével kivívott rangjáért s az ezt fémjelző művekért tartjuk ma számon. Rosszabb korszakaiban szüle-tett írásaival Goldoni egyrészt eltartotta magát - teljesítette évi hat-nyolc műre szóló szerződését -, másrészt vázlatokat, helyzeteket, karaktereket dolgozott ki bennük, melyeket aztán nagyobb művészi eredménnyel a legjobbakban használt fel.

A szereImesek című vígjátékot annak idején sürgette az idő és a szerződés; mint maga is megírta, röpke két hét alatt vetette papírra a háromfelvonásos – igaz, annak rövid - művet. Ettől persze még lehetne remekmű - de nem az. Annyi első közelítésre is biztosan látható, hogy nem ér fel a nálunk gyakran játszottak hoz, *a Mirandolinához, a Két úr szolgájához,* de még a *Chiogiai csetepatéhoz* sem. Szimpla kis cselekmény – azazhogy cselekmény valójában egyáltalában nem sűrűsödik a bő fél nap alatt lejátszódó komédiába.

Egyetlen szerelmespár áll a középpontban -- amin nevetni lehet, az ő jellemük s helyzetük ellentmondásából fakad. S persze - a séma szerint - mindenféle „tartozékkal" vannak körülvéve. A lányhoz - Eugenia - egy unokanővér és egy nagybácsi tartozik; a fiúhoz - Fulgenzio egy sógornő és egy barát; s mindkettejükhöz szolgák, s egyikükhöz sem egy becsöppenő idegen úr, a szélhámos hozományvadász.

A szerelmesek szerelmesek még-hozzá egymásba, már a játék legelején is. De bármennyire szerelmesek - oly heves temperamentummal, szélsőséges indulatokkal vannak megáldva, hogy amikor a legjobban szeretik egymást, akkor vesznek össze a legcsúnyábban. Csupa perlekedés a játék - ami a nézőnek persze izgalmakat nem, legfeljebb könnyű szórakozást nyújt, hiszen a veszekedések kimenetele sose kétséges.

A többiek - egy profi könnyű kézzel odavetett, jobbára tipikus karakterfigurái. Goldoni magas szintű rutinját mutatja, hogy egy-egy típuson belül érdekes egyéni lehetőséget kínál némelyik alaknak - s vagy élnek vele az előadásban, vagy nem. A nagybácsi, akit elsőként is sznobizmusa vezérel az élet terepén, könnyen kijátszható, behálózható; az unokanővér, akiben már halványulnak egykori, három évig tartó gyötrő házasságának emlék képei, és – tulajdonképpen ellentmondva az öregedő, rigolyás asszonyság alaptípusának – jóságosan tereli egymás felé a fiatalokat. Fulgenzio barátja csetlő-botló outsider, aki nem képes követni a pillanatonként változó szerelmi állapotot; a sógornő, aki elsősorban is Eugenia féltékenységének tárgya, szintén nem ért semmit a körülötte és miatta zajló bonyodalmakból.

Színre lép még az ifjú idegen, akit a nagybácsi szedett össze valahol, s aki – ködös grófi származásának s a nagybácsi mérhetetlen sznobizmusának köszönhetően - azonnal a ház díszvendége lesz. Gyors észjárással azt véli felismerni, hogy itt csinos hozományra számíthat a csinos hölgyön kívül - téved.

A végén - mint már az elején látható – minden jóra fordul, ami el sem romlott. A fiatalok egymáséi lesznek, továbbra is veszekednek majd - mint házastársak, a művön kívül.

Az előadást Merő Béla rendezte. Komor-feketére. Idegtépő, ön- és egymást emésztő küzdelemnek játszatva a szimpla hisztit, könnyed marakodást. I-la bárki cselekvő alak lenne a műben, s nemcsak véletlenek és apró történések halmaza vinné előbbre az estét -- még élő koncepcióvá válhatna ez a mögöttes drámát, rejtőzködő mélységet sejtető elgondolás. Ebben a Goldoni-műben azonban ilyesmiről nincsen szó. Ezért egyszerűen leül a játék a sötét díszletek közt. Még az egyetlen díszletelem, a könnyed vonalvezetésű, játékos formájú széksor is fekete - nem tudni, miért. A székek egyébként se „játszanak" - pedig a díszlettervező Székely László bizonyára úgy gondolta el, amikor különböző magasságúra, s mintegy jellemeket tükröző

Nemcsák Károly és **Tarján Györgyi A szerelmesekben (Keleti Éva** felvételei)

formájúra tervezte őket. A komorság nem nyeri el színpadi hitelességét.

Nehézkes és humortalan a színészvezetés is - időnként az alakok állóképekké rendeződnek össze; kimerevített, semmitmondó pillanatokban. Ki-ki drámai vagy karakterszínészi eszköztárát a maga tudása és ízlése szerint alkalmazva „keveri ki" a vígjátéki figurát.

Noha valószínű, hogy a véletlen nem egy elfeledett Goldoni-remeket sodort a zalaegerszegi színház útjába, valamit - ennél többet, játékosabbat, könnyedebbet, vidámabbat - azért ki lehetett volna hozni *A* szerelmesekből. Valami-féle eltávolító, elidegenítő játékstílussal esetleg egy másik - a játékból fakadó - humorréteget bele lehetett volna csempészni; vagy egyenletes karikírozással felvállalni - sőt, hangsúlyozni - a felszínességet.

A színészek - mint már említettem - magukra hagyottan dolgoznak. Következésképp igen vegyes benyomást keltenek - s külön zavaró elem a stiláris összevisszaság. Más stílusban játszik például a két főszereplő, a vendégként jelenlévő Tarján Györgyi és Nemcsák Károly. Előbbi főként drámai eszközökkel teszi komikussá a figurát, nagyon is komolyan veszi saját magát. Önmagában feltétlenül érvényes módon oldja meg feladatát, egyenletes szinten. Nemcsák Károly eleve túlzott gesztusokkal, poénra élezett modorban játszik - önmagában ez is hatásos, csak - mivel elütnek egymástól - a páros nem jön össze. Főleg közös jeleneteikben bosszantó a meg nem felelés - egyébként mindketten képesek arra, hogy vezessék a játékot, alaphangot üssenek meg. Mást-mást, sajnos.

A karakterfigura megformálása legkevésbé Nádházy Péternek sikerül - főleg azért, mert a rendező egyszerűen megfeledkezett róla. Első bejövetelénél teljesen rendjén való, hogy színpadi környezete számára titokzatos idegen - de az marad mindvégig a közönségnek is, amely mindössze egyetlen félmondatra, méghozzá egy épp hogy odavetett félmondatra építve találhatja ki, hogy valójában egy kisformátumú szélhámosról van szó. Látnunk kellene rajta, hogy számára azonnal lelepleződik a nagybácsi sznobizmusa s a család valódi helyzete. Elsöprő és állhatatos szerelmet színlelve, a színlelten visszafogott modor ellenére makacsul kellene törnie célja, a hozomány felé. Ehelyett Nádházy enervált - nem tud részt venni a játékban.

Egervári Klára a korán megözvegyült, idősödő unokanővér szerepében pontosan hozza az alak legkézenfekvőbb jellemzőit - s ismét csak nem ő tehet arról, hogy az egyik kihagyott nagy lehetőség is az alakításához tapad. A szabvány szerint ezek a hölgyek ugyanis a kerékkötői szoktak lenni a fiatalok szerelmének - főleg akkor, ha maguk is gyengéd, de határozott érzelmeket táplálnak a fiatalember iránt. Goldoni azonban ezt a figurát - talán aktuális szimpátiájától vezettetve - épp az ellenkezőjére, önfeláldozónak, lemondónak, jóságosnak írta meg; s ha már így alakult, ezt kihasználva eredetibbé, színesebbé s a színpadon érdekesebbé tehette volna őt egy magabiztos rendezői irányítás.

A sógornőt játszó Schaefer Andreának nincs sok dolga. A szerep maga azért fontos, mert állandóan beszélnek róla - a távollévő alakról. Ehhez képest egyszeri bejövetele és vagy három mondata van - ezzel korántsem tud annyira jelentős lenni, mint korábban, amikor csak szó van róla. Kérdéses, hogy - az írott szöveg ellenére - meg kell-e jelennie a színpadon.

Siménfalvy Lajos az idős polgár, a nagybácsi. Ő is poénra játszik, végül is természetesen. Fulgenzio barátjának szerepében György János teszi a dolgát - többre nemigen nyílik lehetősége.

A szolgafigurák legalább színesek - itt a játékon is észlelhető a Goldoni-rutin. Császár Gyöngyi álmos-nehézkes szobalánya figurájában is nevettető jelenség, éppúgy, mint a rikító túlzásait természetesen mutogató Naspolyaszotyogtató, akit K. Nagy László alakít, vagy rövidke jelenetében Latabár Árpád, a nagy dinasztia legifjabb tagja. Őket, szerepüket jobb kedvében vetette papírra az alak mestere.

A zalaegerszegi előadások közül talán ez a Goldoni-komédia a leggyengébb. Feltétlenül ide kívánkozik, hogy az ember önkéntelenül - de tudatosan is - viszonyít, s ezért feltűnően látja az előadás és a darab gyengéit. Ahelyett, hogy örömünket fejeznénk ki azért, hogy több jó előadás közé csúszott be ez a gyengébb - jobb máris saját mércéjével mérni a csak itteni múltját tekintve gyermekkorú színházat. És akkor: ez a Goldoni-előadás nem igazán sikerült.

Carlo Goldoni: A szerelmesek (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Fordította: Lajos Mari. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet:* Székely László m. v. *Jelmez:* Hruby Mária m. v. *Rendező:* Merő Béla.

Szereplők: Siménfalvy Lajos, Tarján Györgyi m. v., Egervári Klára, Nemcsák Károly, Fekete Gizi, Schaefer Andrea, Nádházy Péter, György János, Császár Gyöngyi, K. Nagy László, Latabár Árpád.

TARJÁN TAMÁS

A kecskeméti „világszenzáció"

Egy viharos évadkezdés tanulságai

„Új" színház felé

1983. október 23., vasárnap este. A kritikus izgatott kíváncsisággal szaporázza lépteit, hogy bírálat céljából megtekintse a kecskeméti társulat alighanem legnagyobb érdeklődéssel várt, invitáló című produkcióját *(Jöjj délre, cimborám!).* Az egy héttel korábbi bemutatósorozat ugyan nem kápráztatta el, sőt; de Jancsó Miklós és Hernádi Gyula mégiscsak ezzel az előadással teszik le igazán a név-jegyüket alkotói működésük új szín-helyén.

A névjegy minden utcasarkon, telefonfülkén, kirakatüvegen is olvasható. Szorgos kezek amolyan „szórólapokkal", kisplakátokkal ragasztgatták tele az erre alkalmas és alkalmatlan, szabad és tiltott felületeket, a szó szoros értelmében minden talpalatnyi helyet: a járdára is bőven jutott belőlük, s az ember most el kell döntse, rálép-e *a „szenzációt"* ígérő, valóban fényes nevekkel teli cédulkákra, vagy kikerüli őket. Egy hete még ennél is több volt a fal- és földragasz, ám azóta - legalábbis így szól a fáma - az utcakép elcsúfításán fölmérgesedett városatyák elérték, hogy amit kipemzliztek, le is vakarják. Az összképet tehát most már nem a kis plakátok, hanem a felibeharmadába eltávolított kis plakátok rontják csupán - derül ki a pályaudvartól a színház felé igyekezve. S az is, hogy néhány vadonatkék, teátrumemblémás hirdetőoszlop csak az üres kékséget hirdetheti, másutt jelenet-képek nélkül sivárlik a publikumcsalogató célra rendeltetett vitrin, megint másutt a még tavaszi *A két szomoród* című gyerekelőadásra és *a Liliomfira* hívogat a viharvert plakát - holott a Katona József Színház hirdetőtábláján már *a Liliom* szereposztása függ kinn.

Jóféle vásáriság, harsány közönségtoborzás egyfelől: az egész városra kiterjeszkedni akaró, dinamikus szellemiség jele a ragasztványokban. Cirkuszi kikiáltás, megafon hangosbemondása: Hernádi Gyula, Jancsó Miklós és Gyurkó László az eddigiekhez képest minden tekintetben új, másféle színház kapuit tárják a lehető legszélesebbre. Másfelől ügyetlenség, figyelmetlenség: meglehet, nem a frissen kinevezett színházvezetők tehetnek róla, mégis jellemző.

Az utóbbi időkben valószínűleg a két Katona József Színház foglalkoztatta leginkább a „színházi berkeket", a nézőket és a szűkebb szakmát is. A budapesti igen jó értelemben: a máris folyamatosan jelentékeny munkának szól a rokonszenv. Á másik, a kecskeméti a „botrány" értelmében. Cikkekből, interjúkból, közvetett információkból, társalgói suttogásból, egyéb jobb-rosszabb hírforrásokból szinte mindenki értesülhetett, hogy a „hírös város" társulatának nem is oly régen kinevezett, közmegbecsülésnek örvendő előző művészeti vezetői a legváratlanabb fordulattal, nem saját jószántukból távozni kényszerültek, s a „triumvirek" léptek a helyükbe.

Az esemény erősen megosztotta s megosztja ma is a közvéleményt. Annál is inkább, mert a színészgárda jelentős része is kicserélődött, évtizedek óta közszeretetet élvező, mértékadó szavú kecskeméti művészek távoztak, újak, fiatalok jöttek helyettük -- ekkora népvándorlás nemcsak a lokálpatriótát érdekli, hanem a másutt élőt is, *a jelenség* mögé akarván pillantani.

E sorok írója három-négy esztendővel ezelőtt viszonylag jól - belülről - ismerhette ezt a színházat. Kecskeméten azonban már *azóta* is több komoly változás történt a teátristák életében, s ezek a változások jobbára *nem az* átgondolt kulturális politikáról, évekre előre tervező, nyugodt munka kialakításának igényéről tanúskodtak. Egy olyan városban, melynek csak egy színháza van, sokan sokfélét kívánnak a színháztól és a színházban. Az érdekellentétek, érdekharcok, mindennapos viták átszőtték a társulat tevékenységét és a társulattal kapcsolatos tevékenységet; s természetes ugyanakkor az is, hogy Kecskemét nem függetleníthette magát a hazai színházi élet egészének közelmúlt-beli hullámveréseitől. Ebben a koránt-sem kiegyensúlyozott légkörben Szőnyi G. Sándor művészeti vezető és Tömöry Péter vezető rendező irányításával megtörténtek az első kísérletek arra, hogy az alig évtizede is - Ruszt József ide-jén - szebb napokat látott színház mi-előbb fölzárkózzon az elismertebb magyar társulatok mezőnyéhez. S bár szándékaikban bőven akadt melléfogás, alighanem valóban megillette volna őket az igazoló siker vagy a belátandó kudarc joga - programjuk viszont a váratlan fordulattal a kezdet kezdetén szakadt meg. Az alkotói utak gyakorta nem tervezhetők meg nálunk, s nehéz lenne olyasféle „mérőműszert" találni, amely kimutatná: szellemi és erkölcsi energiában mennyit is vesztünk. Mindezek el-

Kodály Háry János című daljátéka a kecskeméti Katona József Színházban

Berta István (Marci bácsi) **és Szabó Dezső (Háry János)** Kodály daljátékában **(Baghet Iskander felvételei)**

lenére, noha a művésztársak, a szakemberek és a nézők körében is elég erőteljes *morális ellenállás* érződik Jancsóék „színházalapításával" szemben (nem sokszorosan bizonyított, kivételes tehetségüket kérdőjelezik meg: a „trónfoglalás" formája kelt visszatetszést), meggyőződésem, immár csakis a jövőbe nézésnek, az előretekintésnek van értelme. A hirtelen jött vezetőváltás okai és körülményei teljes egészükben úgysem foghatók át a külső szemlélő számára - *csak az előadások beszélhetnek,* önmagukért és a létrehívókért. Ami pedig a tehetséggel való alkotó gazdálkodást illeti: meglehet, Hernádi, Gyurkó és Jancsó pályája is megsínyli a színházvezetői ambíciókat, illetve az egyes vonásaiban tisztázatlan, kellően át nem gondolt kultúrpolitikai döntést. Az évadkezdés mindig ünnepi pillanataiban nem szeretnék kuvikolni - de a kortárs magyar művészet e reprezentánsainak jóval korábban „kijárt volna" önálló színház-teremtő erejük kipróbálásának a lehetősége. Dolgoztak ugyan már együtt nemegyszer, de a közös, folyamatos színházi munka feltételei nem teremtődtek meg. Holott pályájuk *eddigi* csúcsán mindhárman esztendőkkel, évtizeddel ezelőtt voltak. Jancsó Miklós újabb filmjei egyelőre nem képesek versenyezni a régebbiekkel. Gyurkó Lászlóból a Huszonötödik Színház igazgatói székében töltött időszak hívta elő a fő-ként saját társulata, mindennapi közege számára alkotó író legjobb adottságait. Hernádi Gyulánál a hetvenes évek közepére, végére esik az a meredek pályaív, amelynek létrejöttében drámaírói karrierjének kezdete is döntő szerepet játszott.

Milyen mérleget készíthet tehát, s miféle várakozással tekinthet az idei évad elé a kritikus? Reményeit Hernádi, Gyurkó és Jancsó más-más mértékű, de egyként becsülendő tehetsége, naprakész intellektusa, ötletessége, közös vagy részben közös alkotásaik emléke táplálhatja. Mindhármuknak van bizonyos színházi szakmai tapasztalata, s van állandóan továbbformálódó, sokszor proklamált elképzelésük arról, amit csinálni akarnak. Terveikben új kezdeményezésekkel villanyozzák föl a nézőt: *a népszínház* fogalmának korszerűsítésével, Kecskemét vonzáskörében működő „színházi filiálék" létrehozásával, számos nagy hírű vendégművész megnyerésével, új, ütőképes, fiatal színészcsapat fölnevelésével stb. Am vajon arányban lesz-e *szervező* és *anyagi* erejük azzal a vállalkozással, amelyet most - egész éven át is - zuhatagszerűen zúdítanak a közönségre? Összhangba kerül-e más, bőséges tennivalóikkal, kötelezettségeikkel a színházvezetés, színházirányítás mindennapi jelenlétet követelő gyakorlata? Nem érik-e be csupán az ötletek, kezdeményezések tűzijátékával - lesz-e, és *állandó* fénypont lesz-e az ország szín-házi térképén a kecskeméti műhely?

Sorjázhatnának tovább is a kérdések, megfontolások, amelyek közül csak az elvieket emeltük ki, a mindig előadódható személyeseket szándékosan elhagytuk (művészi vita éppen úgy keletkezhet a legjobb alkotók között is, mint ahogy belső megosztottsággal, intrikával is mindig számolni kell a színház világában stb.). Az első válaszokat a kecskeméti évadkezdés, a Katona József Szín-ház premiersorozata vázolta föl.

Nyitány Kodály városában: a Háry János

Ha meg akarod nyerni a publikum kegyeit, vigyél a színpadra egy kiskutyát - vagy egy kisgyereket... - tartja a régi mondás; s akad benne igazság. A felnőtt lélekben akaratlanul is meg-szólalnak a dédelgetés, a féltés, a szeretet hangjai, s amit érez, pillanatok alatt már nem is a kisgyerekkel, kiskutyával szemben érzi: kiterjeszti az egész elő-adásra is.

Kecskeméten nem egy, de százegy gyereket vittek a színpadra, sőt még annál is többet - elénekeltetni-eljátszatni velük Kodály Zoltán daljátékát, *a Háry Jánost.* Szép gesztussal fordul tehát az új arculatú kecskeméti színház a nagy zeneköltő városához - és legalább ilyen okosan kifundált gesztussal is. Nem maradhat el *a captatio benevolentiae:* anyukák, apukák, testvérek, nagyszülők, keresztmamik nyilván sok előadáson töltik meg rajongva a néző-teret (ami pedig nem közömbös az eddigi bérleteit a körvonalazódó új játszási rend miatt megtizedelő színház számára), Magyarország „zenei fővárosában" kézenfekvő is, hogy a gyönyörű hangú gyerekseregleg komoly feladat-hoz jusson. S éppen abban a mesében, amely eredetileg - Garay Jánosnál - inkább csak halhatatlanná lett füllentés-sorozat, Paulini Béla és Harsányi Zsolt - egyébként szerény színvonalú - átiratában viszont már a nemzeti függet-lenség gondolata és a magyar hőseszmény köré kerekített romantikus „kitaláció". A naiv história, úgy tűnik, zavar nélkül rábízható lesz a naiv gyerek-

re: könnyűszerrel beleélheti magát, s röptetheti tovább saját fantáziájával a mesét.

De beleélheti-e magát a kecskeméti előadásban? Csak a jelenetek egyik, erre nagyjából alkalmas részében. A Banovich Tamás tervezte játszótér - sőt *játszórét* üdezöld füvén mindent képesek lennének megformálni, elhitetni a gyerekek. S ha kell, meg is formálnak pari-pát vagy őrbódét, vetnek cigánykereket és játszanak *schwarz-gelb* papás-mamást. Hozzá kétfejű sast is. Ezek felhőtlenül kedves percek, s ha hiba csúszik a játék koreográfiájába, vagy amikor hangszerén fals dallamot fog az aprócska muzsikus, és nagyot sóhajtva letekint a (felnőtt) karmesterre -- akkor még a hibának is szívből örülünk. Annak, ami a legtermészetesebb része, velejárója minden játéknak. Nemcsak bukfencezni - hasra esni is tudni kell. Az is finom, azon is jókat lehet kacagni.

A baj ott kezdődik, hogy Szigeti Károly rendezői koncepciója - vagy a színháznak a *Háryhoz* fűzött nagyralátó reményei - nem engedik saját keretei között maradni ezt a zenés-táncos, egyszer-egyszer komolyra, elgondolkodtatóra forduló hancúrozást. Már azzal a két terebélyes fával sem könnyű megbékélni, amellyel a díszlet *több,* mint amennyi díszletnek épp kellene. A színpadot félkaréjban szegélyező, anyagában is csúnya dimbes-dombos térkiképzés pedig már csak arra jó, hogy katonai szolgálatra megérett legények ropják rajta a kisgyerekekétől merőben különböző, jelképes táncukat. Á két korosztály (a nagyjából tizenkét éveseké, meg nagyjából tizennyolc éveseké) az életben is sokszor ferde szemmel méregeti egy-mást - érdeklődési körüktől a fizikai adottságokig oly sok dologban különböznek. A kis játszók és a felnőtt fiatalok egyszerűen *nem férnek meg együtt* a színpadon. A felnőttet - vitéz katonát, emberséges császárt, ravaszdi csel-vetőt - alakító gyerek-„színészek" esetében az alakító és a szerep közötti ellen-tét, feszültség az érdekesség, a humor forrása. A táncoló legények viszont azonosak önmagukkal; s nem játszanak, hanem illusztrálnak. De szorulhat-e illusztrálásra a gyermeki fantázia? Ha igen, akkor a gyerek fantáziája szegényebb annál, mint mi itt kellene. Vagy - a rendező és a színház fantáziája: *gazdagbb*...

Banovich Tamás és Rátkai Erzsébet nagyon szép - és méregdrága - jelmezeket, kalocsai népi hímzéssel díszített ruhákat, viseleteket adott a gyerekekre. Miért, ugyan miért? - kiált-hatnánk föl, mivelhogy a faluszéli réten nem a kimenő kalocsaiban szoktak százával hancúrozni az iskolapadból ki-szabadulók. Csakhogy, bár Keeskemét városa kíváncsi - és joggal büszke! - tehetséges gyermekeire, még kíváncsibb és még büszkébb ebben az „eleganciában". *A Háry János* erős népiségéhez, jó ízeihez talán illhetnék a jel-mez, de ahhoz se ily skatulyából kihúzott formában. Am - mondják - a gyermekekkel előadott *Háry* talán a magyar zene követe lesz majd Nyugaton, s ott nagy előny a szemkáprázató öltözékek garmadája. Pedig a majdnem igazi kis parasztgyereket formázó Háry egyszerűbb ruhája felelne meg sokkalta inkább a játék szellemének.

A koreográfus Zsuráfszky Zoltán közreműködésével Szigeti a dinamikusan mozgatott részekben nyújtja a legjobbat, s nyilván még több kedves ötlette, okos instrukcióra futotta volna az erejéből, ha kevésbé zaklatott próba-folyamat után, esetleg még egy-két hét ráhagyással állíthatta volna ki a produkciót. Néhány megoldását azonban nem menthetjük időhiánnyal: ezek a stílus-törések akkor sem tűnhetnek el, ha az előadás - melynek fegyelme, koncentráltsága ellen a premieren sem lehetett kifogás - jobban összeérik, olajozottabbá válik. Indokolatlan például, hogy a hatalmas ebédlőasztalt, amelynek finomságainál Háry János lenne a legszívesebben látott vendég - Háry, a hős -, a zsinórpadlásról eresztik alá. Valami-féle csoda történhetne itt a játszóréten - de ez az asztal a maga naturális és technikai súlyosságában, ügyetlenségé-ben úgy billeg ide, mint egy nemszeretem idegen. Helyenként eluralkodnak a kellékek is. Ha lovat, kocsit, miegymást el tud játszani - a saját testével, mozgásával, ötleteivel meg tud jeleníteni - a gyerek, a Burg-jelenetekben minek annyi tárgyat, cipelni való elemet alkalmazni? A stilizáció közvetlen szomszédságában - a „valóságost"?

A Kodály Zoltán Ének-Zenei Általános iskola tanulói felső fokon szólaltatták meg Kodály dallamait. Am rájuk is, a főbb szerepek ügyes, talpraesett alakítóira pedig különösképp nehéz, már-már bírhatatlan terhet rótt hang-magasságban, hangterjedelemben, hang-színben - a kotta. A kecskeméti színház Kósa Gábor vezényelte zenekara tapintatos segítőkészséggel igyekezett enyhíteni a gyerekek gondjain, azt is vállalva, hogy most bizony nem ők (a felnőttek) viszik a prímet.

Specifikus vállalkozás *ez a Háry-be-*mutató, s épp különösségével, ötletességével vall rá a színház vezetőinek elképzeléseire. Sajátságos volta nem teszi lehetővé, hogy a további részleteket is föltárva elemezzük - a gyerekeken nem kérhető számon például a színészi talentum (nem is egy azért rendelkezik vele, azaz inkább a játék közben kinyíló természetes bájjal, okossággal); és a rendezőn sem kérhető számon, hogy néhol megállt a tudománya, és szigorúbb munkalégkörhöz, keményebb instruáláshoz szokott stílusa olykor-olykor lepereg a gyerekekről. Kezdetnek valamennyi hibájával együtt is rokonszenves, megnyerő volt az előadás. Csak kár, hogy nem hitték el: egy újságpapír-hól hajtogatott papírcsákó néha többet érne egy raktárnyi kalocsai jelmeznél is.

Bohóctréfákban - arról, ami elérhetetlen

Lábát lógázó, ronggyal-kóccal kitömött, hatalmas clownfigura, villogó cirkuszi lámpasor fogadta a nézőt, aki Federico Garda Lorca *Don Cristobal* és Alekszandr Blok *Komédiásdi* című egy-felvonásosainak bemutatójára igyekezett a kamaraszínházba (amelynek plakátján jelenleg nem olvasható a meg-szokott „Kelemen László Színpad" el-nevezés. Lehet ez véletlen is, mivel az újabb kecskeméti plakátok még követ-kezetlenek a formában, emblémahasználatban. Ha viszont nem véletlenről van szó, akkor alighanem a színház „osztatlanságát" hivatott kifejezni. A lényeget tekintve nincs különbség e fel-fogás szerint nagyszínházi, kamara- és később keletkezhető egyéb produkciók között; s a kamara nem „kísérletit" jelent; illetve ami nagyszínházi, ugyanígy lehet kísérleti. Bár Kecskeméten éppen a kamaraszínházi próbálkozásoknak van-nak újabban a legszebb - a közelmúltig már szinte hagyományosnak mondható - eredményei, és a Kelemen László Színpad korábban már a hazai kamara-stúdiók találkozójának megszervezését is fölvállalta, Hernádi, Gyurkó és Jancsó „ösz-szín-házi" koncepciója igen rokonszenves).

Az est, melyet rendezőként az egyre aktívabb, mindjobban kibontakozó Vándorfi László jegyez, az évadnyitó kecs-

Alekszandr Blok: Komédiásdi (kecskeméti Kelemen László Kamaraszínház). Kovács Gyula, Molnár Ildikó és Hegedűs Jenő (Hávorné Takách Ágnes felvételei)

keméti produkciók sorában a legtöbb örömet szerezte. A bohóctréfa - a két egyfelvonásos közösen és radikálisan vállalt stílusformája - közel áll a Hernádi-Jancsó-féle *blódlihez,* sőt elengedhetetlen része is annak (erről később még esik szó). Beleillik tehát az átfogó évadtervbe. Vándorfi azonban - eddigi rendezéseiből ezt tudni lehetett - a bohóctréfában nem a nyersebb, röhögtető cirkusziságot, nem a vásáriságot látja meg, hanem az artisztikumot, a filozófiai mélységet - az örök „bohócjelet", akiről Szabolcsi Miklós szín-háziak által is sokat forgatott műve (A *clown mint a művész önarcképe)* értekezik, s aki - például - Ladányi Mihálytól Veress Miklósig megannyi mai magyar költő, író soraiban is fölbukkan szomorú-szép, *a miénkre formálódó* arcával.

Milyen erényeket ötvöz Vándorfi rendezése? Irodalomtörténeti-dramaturgiai ismeretek, bátor szövegmódosítások segítettek szomszédságba hozni
két, nem feltétlenül egymás mellé kívánkozó darabot. Vándorfi László a súlyoshoz, emelkedetthez, misztikushoz, szertartásszerűhöz húzó ízlése, világképe sötéten pompássá, rituálissá, szinte szakrálissá tette Lorca és Blok replikáit. Igen fiatal, jószerivel ismeretlen színészcsapatot fogott össze e munkára, s főként fizikai képességeiket, mozgáskultúrájukat tudta dicséretes szintre emelni, ami - bohóctréfáról lévén szó - lényegi eleme az előadásnak. Sodró lendület, túlfokozottságában már iránytalan szenvedély hevíti a játszókat - s ez iránytalanság attól kap értelmet, hogy a két játék az *elérhetetlenről* tesz vallomást. Az örökről; az eszményiről. Aki-ami iránt a legeltompultabb lélekben is él valami érzés; aki-ami a nemes lelkek egyetlen, de soha nem igazán konkrét életcélja. Kétségtelenül van; és tökélye miatt az ember számára kétségtelenül birtokbavehetetlen. Mégis csak érette érdemes küzdeni, szeretni, halni.

A Költő (Gazsó György), illetve Pierro (Kovács Gyula) a Direktorral (Mihály Pál), illetve a Szerzővel (a párhuzamokat jelzendő szintén Mihály Pál alakítja) néz farkasszemet. A költő-bohóc vágyaiban megfogalmazódó absztrakció az író-igazgató napi terveivel, zsarnoki-hisztérikus indulataival. De nem egyszerűsíthető le úgy a képlet, hogy a Művész a Hatalom kiszolgáltatottja (noha mindkétszer mások is felkelnek ellene). Önmaga kiszolgáltatottja is, mert elérhetetlenül magasra tette az életmércét. Ebben a heroikus akarásban - íme, létünk számtalan paradoxona közül egy - ő is nevetségessé válhat: szánnivalóan nevetségessé. Vándorfi bohóctréfái-hoz tehát nem farbarúgás, nyakonzuhintás, nyelvöltögetés kell, hanem zsarnokság, hisztéria, megszállottság, álom, szenvedély.

Kulifay Tamás - a két darabban nagyrészt közös - színpadképének szép látványa szimbolikus színek, beszédes mértani alapformák, könnyen artisztikussá emelhető tárgyak (tükör; nesztelenül nyíló-csukódó ajtó stb.) együttesével hat. Ebből a mély és sötét közegből ütnek ki a sokszor ügyesen eltúlzottkarikaturizált jelmezek (tervező Pásztor Beatrix) és néhány ellenpontozó szín, használati eszköz, kellék. Vándorfi - ezt valószínűleg Ruszt József mellett tanulta kecskeméti színész korában - az előadás minden elemére kiterjedő figyelemmel fogja össze a látomást.

Részben talán sikerült megérzékíteni a teret, a hangulatot - és *az elérhetetlenség* kulcsszavával a tartalmat is. Sejthető, hogy a kis kollektíva szándéka szerint ennek az egyetlen, szorító, kétségbeejtő életérzésnek, életténynek sok-sok finom rétege, összetevője is benne kellene legyen a két darabban. Itt viszont már csak föltételezésekre hagyatkozhatunk, mert az alaposan átértelmezett, átdolgozott művek kissé „túl van-nak forgatva". Történetvonaluk elmosódó (főleg a másodiké), s ha ez szándékos is, nem válik az egész javára. A commedia dell'arte játékmódtól egy korántsem ismeretlen, igényes, jellegzetesen amatőr színházi - félig-meddig még ma is avantgarde-nak számító - stílus felé elmozdított egyfelvonásosok így csak töredékesen, nem mindig követhetően *gondolkodnak a* nő-férfi kapcsolat rejtelmeiről, a csodavárás illúziójáról, valóság és álom egybeömléséről. Úgy véljük, Vándorfi Lászlónak a későbbiekben a következetes, tiszta, elemző rendteremtés lesz a dolga máris gazdag színpadi világában; s bizonyos, másoktól származó hatáselemek szám-űzése, fokozatosan persze. Nem mintha Bergman filmjeiből, Pilinszky líraliturgiájából nem lehetne életreszólóan okulni; de ezek az áthallások szépségükben, fenségükben is késleltetik a valóban szuverén rendező teljesebb, eredetibb kibontakozását.

A precíz és invenciózus közös játékban valamennyi közreműködő jeleskedett a maga módján. Mihály Pál tétován agresszív figurái, Kovács Gyula gyógyíthatatlan fájdalmú clownja mellett főként Kárpáti Denise tetszett a Lorca-darab egyik szerepében. A fordítások András Lászlót, illetve Fodor Andrást dicsérik. Ha talán nem is mindig ismernek rá a saját szavaikra, ez erénye és nem hibája a szépen kimunkált, a jövőre nézve akár amolyan kisebb, belső műhelyként fölfogható produkciónak. Dicséretesen kész ez a *Don Cristobal-Komédiásdi - és* épp ennek alapján várjuk a megrendítő és maradandó élményt Vándorfi mielőbbi új rendezéseitől.

Ez a kirándulás jobban sikerülhetett volna...

Hernádi, Jancsó és Gyurkó színházi centrummá kívánják varázsolni Kecskemétet, izgalmas törekvések olyan otthonává, melyre az egész ország művészeti közvéleménye figyel. Ígéretükhöz híven többször is „leköltöztetik a fővárost": neves vendégművészeket hív-nak ismert darabok vezető szerepeire.

A Királyi vadászat szereposztását nem volt túlzás szenzációnak kikiáltani, hiszen Bessenyei Ferenc, Drahota Andrea és Kozák András, valamint a színész-ként és rendezőként is bemutatkozó Madaras József rangja - és *együttes* föllépése - újra biztos közönségcsalogató (természetesen egészen másfajta, mint a gyerekszereplőkkel ható *Háryé,* a bohóctréfa-műfajjal hívogató egyfelvonásosoké - vagy lesz a meztelenséget, viccelődést, polgárpukkasztást ígérő *L*üszisítraté-parafrázisé. Közös bennük a - még jó értelemben vehető - *csalogatás).* Mivel ilyen kvalitásos vendégek álltak csatasorba, jóval színvonalasabb, érdekesebb előadást kellett és lehetett volna teremteni.

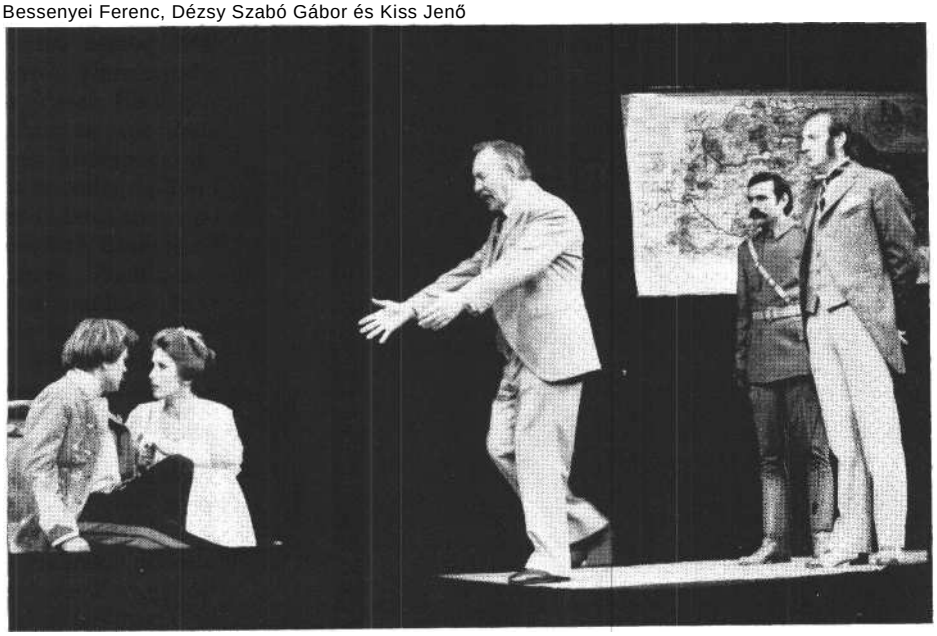
A szerző, Hernádi Gyula megtette a magáét: dráma- és színpadtechnikai értelemben legjobb darabjának már megint új, igencsak meglepő befejezést talált ki (pedig az első két-három változaté se volt kutya). Madaras érdeme, hogy a váratlanul forduló események végeztével, a záró ponton úgy éri a nézőt a torzul, agresszíven hangsúlyozott *Miatyánk - ez az* átoknak tetsző ima -, mint arcba loccsintott, eszméltető hideg víz. Csakhogy amilyen hatásos az Inast alakító *színész* Madaras munkája, olyannyira elbizonytalanodó *a rendező* Madaras József. Elvileg helyesen döntött, amikor az 192 i-ben ját-szódó, a nevezetes királypuccsot egy-szerre fantasztikus és reális módon meg-idéző darabbal azt tudatosította: a majd a fasizmusban tetőződő hatalmi téboly, militáns kegyetlenség, fanatikus meg-szállottság, politikai rövidlátás és erkölcsi hitványság már kevéssel az első világháború után fölnöveszthette sötét árnyát. Ezzel a konkrét história - általában pedig Hernádinak a mindenkori hatalomról vallott (pályája történeti rendjében azonban *régebbi)* nézetei meg-jelenítődnek. Igen ám, de semmiféle mondanivaló nem jut el a nézőhöz, ha a virtuóz írói technika diktálta haj-meresztő fordulatok, mellbevágó ötletek, „duplafenekű dialógusok" nem nyernek aprólékos gondú kidolgozást. A *Királyi vadászatban* sokkal érdekesebb a szerepcserélő játék apparátusa, mint a játék kissé didaktikus tanulsága. Igy aztán nagy baj, hogy Madaras nem szituációkat rendez, hanem beszélgetéseket. A tanulságot erőlteti, hangsúlyoztatja - s nem azt, ahogyan a tanulság megszületik. Keveset törődik a roppant fontos szövegen kívüli történésekkel, s megelégszik azzal a gördülékenységgel, amit ki-tűnő színészei puszta rutinból is meg-valósítanak. Egy-egy jól sikerült jele-nettől -- például a befejezéstől - el-tekintve ez csak felmondása a dráma-leckének.

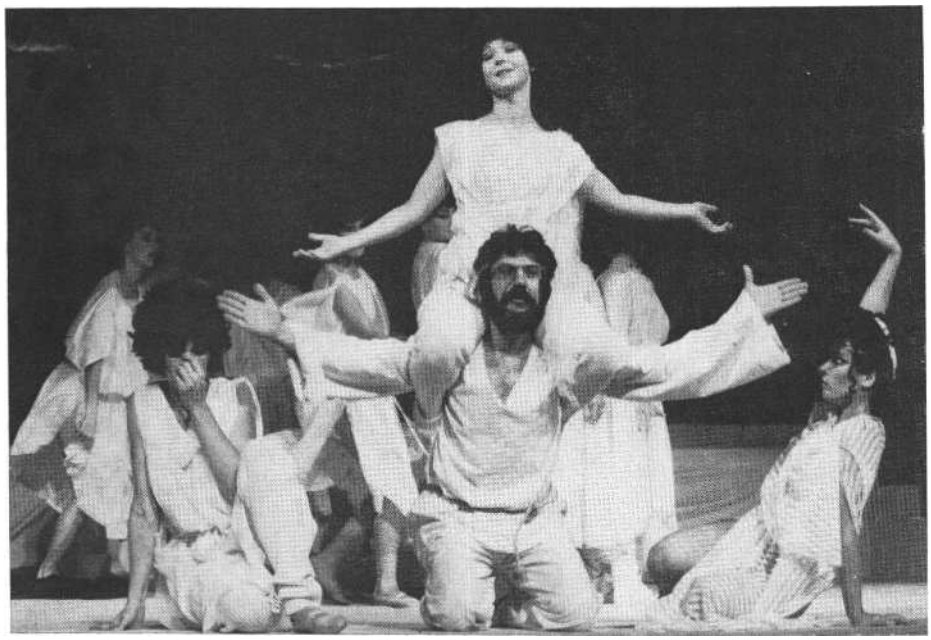
Bessenyei Ferenc az ál-IV. Károlyt és ál-Zita királynét „madzagon táncoltató" legitimista főúr, gróf Erdődy Pál szerepében elegánsan és erőteljesen ural-ja a színpadot, de jól észrevehető, amint egyik-másik sietve átfutott epizódban mogorván elégedetlenkedik önmagával, *azaz* a drámai viszonyok tisztázatlanságával - a szituálás hiányával. Örömmel nyugtázható, hogy Drahota Andrea mennyi színnel, hanggal bír a tévedésből megölt királyné szerepét átvevő táncos-nőcskéhez. Kozák András Schrei Györgye - aki meg IV. Károlyt hivatott „pótolni" -- megfélemlített kistisztviselő-ként volt biztosabb, nem királyként. A hasonmás-emberbábok lassan átlátva helyzetüket, föllázadnak a kártyapaklit keverő gróf ellen, s már nem lennének hajlandók kimozdulni szerepükből. Ok parancsolnának eddigi parancsolójuk-nak. Aldobói Éva és Schrei György ráébredése *a* kihagyásos, ügyes jelenetezésből fakadóan mintegy a darabon kívül történik, mégis persze az előadáson belül kellene tudatosítani, elhitetni, motiválni. Az ilyesfajta finomabb villanások hiányoznak Madaras rendezéséből. Tekintetek pengecsatái, két ember testközelének egyre fokozódó elektromossága, önmagukon túlmutató gesztusok láncolata. A helyzetek alapozása, továbbépítése, továbblendítése. Pedig néhány extrémebb, eredeti megoldás (így a Horthy-jelenet) bizonyítja: több idő, több segítség, alaposabb elemzés Madaras József kezébe adhatta volna a pergőbb, hitelesebb, tartalmasabb játék kulcsát.

A mellékalakokon nem sok múlik, velük mostohán bánt Hernádi a háromszereplős feladványban. Kiss Jenő, juhász Tibor, Lakky József, Gyulai Antal, Budai László és számos társuk háttérben maradva asszisztál; kulturáltan, fegyelmezetten van jelen.

A Királyi vadászat az átöltözés - *a beöltözés* furcsa színekkel befuttatott pszichologizáló drámája. Hőseink szerepet játszanak és szerepet játszatnak. S köz-ben „kivetkőzik a történelem", föltárul az ember ördögi arca, s az álcáit levető hatalmi őrület. A veszély, amelyre Madaras figyelmeztet: tudtunk és akaratunk nélkül - vagy ellenére - is kegyetlen játszmák figuráivá lehetünk; s még rosszabb, ha akaratunkkal leszünk azzá.

Hernádi Gyula: Királyi vadászat (kecskeméti Katona József Színház). **Kozák** András, **Drahota Andrea,** Bessenyei Ferenc, Dézsy Szabó Gábor és Kiss Jenő





A Jöjj délre, cimborám! a **kecskeméti Katona József Színházban (Baghet Iskander felv.)**

vagy eleve elvesztett játszmák hajszájába vetjük magunkat. *A játszma* és tétje világos a kecskeméti előadásban.

A játék viszont csak helyenként elég hozzá.

(Két hónappal később, a tizennyolcadik előadást megtekintve sem változott véleményünk, de a játék valamivel gördülékenyebb, görcstelenebb lett. Főleg Kozák András szerepformálása gazdagodott. Az Inast már Kovács Gyula játssza, érzékeny eszközökkel exponálva a csak az utolsó pillanatban bekövetkező fordulatot. Ennek extremitására - és jelképességére - azonban ő sem tudhatott magyarázatot adni.)

Mit lehet magyar színpadon?

Az első premierhétvége alkalmi, egyszeri kitérője volt az Illyés Gyula emlékezetének szentelt összeállítás. Volt benne néhány - a versektől általában idegen - ötlet, hangszalagról magától a költőtől hallottuk az *Egy mondat a zsarnokságról* című nevezetes verset, önkényesen elhagyogattak a szavalók sorokat, egész strófát is, végül borral kínáltak. Főhajtásuk elismerést érdemelne, ha Illyés műveinek fölmutatásába nem elegyedett volna túl sok magukmutogatás.

De az érdeklődés - már csak a feszített próbák, a mielőbb felszabadítandó színpad miatt is - a következő premier, „darab", *a Jöjj délre, cimborám !* felé fordult. Szükségszerű, hogy Jancsóék az újabb pályaszakaszukban oly igen preferált blődliből is kedveskednek eggyel az ismerkedő kecskeméti közönségnek. Am ilyen csapnivalóan rosszal?! Széthullóval? Megcsinálatlannal?

Nem tartozom a blődli „üldözői" közé. Sőt, *az* átpofozott *Csárdáskirálynő* ugyancsak tetszett a szerzőpárostól, a V. *N. H.* M. és még egy-két előadás provokáló agymozgatásának szívesen vetettem alá magam. *Megfelelő körülmények között.* Mert, úgy vélem, a blődli, a szuperblődli csak a „lazább" szabad-téren vagy szokatlan, esetleg nem is színházi környezetben él meg (bárban stb.). A kecskeméti Katona József Szín-ház ezúttal nem volt alkalmas környezet.

A színház mint blődli problematikájáról e lap 1983. szeptemberi számában Mészáros Tamás publikált gondolatgazdag írást. Hogy a jelenséget fontosnak ítéli, az alcím első szavából kitetszhet: *világképteremtésről* beszél Hernádi Gyula és Jancsó Miklós e közös munkáiban. A cikkíró egyes pontatlanságai zavarnak (a két művész színpadi munkássága nem „vagy hat esztendővel ezelőtt vette kezdetét, hanem 1971 novemberében, a Gyurkó László vezet-te fiatal Huszonötödik Színházban - de a *Fényes* szeleknek még ugyanúgy nem volt semmi köze a blődlihez, mint a Mészáros által is másfajtának látott *Vörös zsoltár* filmelemeket is kölcsönző forgatagának; s még *a Csillagszóró is* „tiltakozik" - épp heroizáló világképével - a blődli ellen. - Az egyik, jellemző idézet a miskolci Csárdáskirálynőből így hangzik helyesen: „Nem mindegy, hogy egy húron pendülünk, vagy egy pendelen *húrunk"),* de Mészáros Tamás e szépséghibáktól eltekintve a játszási forma lényegére tapint. Okfejtése *a szemléleti csőd* szükségszerű bekövetkezése, a blődli tarthatatlansága, belső ellentmondásosságának fölemésztő volta felé tart - és a *Jöjj délre, cimborám!* sajnos őt igazolja.

Hét író (Galkó Balázs, Márton István, Lakatos István, Szigeti Károly, Hernádi Gyula, Gyurkó László, Jancsó Miklós) mellett *a társulat is* jegyzi a szöveget. Ez a csapatszellem, kipróbált együttgondolkodó-társak kollektív alkotása újfent a jelenlegi kecskeméti színházmodell javára szólhatna. De nem szól.

Az eredmény: irodalmi maradékanyagokból, gyöngécske viccekből, egypár szerény saját ötletből amorf állapotba összehordott zagyvaság. Arisztophanész nem szerepel a humorizáló színlapon („Óriási szenzáció! Világsiker! A földön először! Zenés, táncos vérfagyasztó komédia... A szerepeket játssza csupa kiváló színművész... Színpadra állította a kecskeméti Katona József Színház még nem Kossuth-díjas társulata Galkó Balázs, Márton István és Jancsó Miklós vezetésével stb."). Nincs is helye itt, mert darabjának cselekménye, beosztása, stílusa, minden eleme szőrén-szálán eltűnt, s el a kíméletlen, nagy mulattató jellemző ereje, világképi keserűsége is. Értjük, hogyne értenénk - akár az idézett színlapról is - az alkotók önironikus szándékát, *a lefokozást a* kiabáló túlfokozásban. S a szabad szellemiséget, a teremtő függetlenséget (amelynek demonstrálására a már Kossuth-díjas Gyurkó és Jancsó visszaadják a babért. . .) Értjük az előadást lezáró reánk pirítást, amely nyomán kicsinységünk, gyarlóságunk, nevetségességünk teljes tudatában hazakulloghatunk, hogy végre elmeditálgassunk egy kicsit a világ és *egónk* jelenlegi állapotáról. Mindez azonban jobbá-ra független az előadás követhetetlen, értelmetlen epizódtömegétől. Egyes figurák félórákig terpeszkednek fölöslegesen a színen, mások félórákra eltűnnek; improvizáció helyett idétlenkedés uralkodik el a színészi játékban, a bemondások kényszeredettek, agyonfacsartak (A *ember tragédiája* utolsó sorát már egy közepes parodista sem merné citálni; a „...funda kávé kamanduk" kiszámolósát helyettesítő „kan Mann dug"-ra nem esik le a húszfilléres - mert nincs húszfilléres, nincs épkézláb poén.)

Ahogy romlanak a Hernádi-Jancsó blődlik, úgy növekszik a meztelenül közreműködő hölgyek száma és a mezítelenség foka. (Hol van már a tenyérnyi nadrágocska, *a Csárdáskirálynő* vaskoska múzsájáé. . .) Nem a prüdéria késztet erről beszélni. Jancsóéknak mind jobban el kell fedniük az anyag hiányát. Főleg meztelenséggel fedik el. Meg egy kis odamondogatással, ami a szexus köréből ezúttal csak a legritkább esetben csúszik át a politika területére: a blődli részben sem lesz „aktuális kabaré". Az előadás erkély páholyba ültetett narrátora - aki egyben *a* hagyományosan kiöltözött színházi néző - nemegyszer leszól, ha p-re, b-re, f-re formálódna valakinek az ajka: Ki ne mondd, mert ilyen szavakat

magyar színpadon nem szabad kimondani! Ebben a viccelődésben az az elszomorító, hogy - hazug. Lehetnek olyan kisvárosi kulturális hatalmasságok, akik főpróbára beülve harcot indítanak egy-egy „szeméremsértő" jelenet ellen, vagy egy seggberúgást is betiltanak. De amúgy vígan röpködnek már a legnyersebb szavak is *(A tribádok éjszakája* stilárisan úttörő előadásaitól kezdve egészen --hogy filmes példát is mondjunk - a *Könnyű testi sértés* című filmig. Ez utóbbi-nak az egyik főszereplője egyébként Erdős Mariann, akit most már csak úgy nevez az ország az ízetlen reklámoknak köszönhetően, hogy „a Televízió Bűn című sorozatából ismert Mariann". A *Jöjj délre, cimborám !* előadásán, a régi színészportrék helyén az ő meztelen fényképe fogadja a látogatót, pucér szereplője az előadásnak, finálének. Remélhetőleg ez egy szép, szokatlan színészkarrier kezdete. De egyelőre az újságreklámoknál nem ízlésesebb *képmutogatás.)* E blődlik sorában a sziporkázó szellemességből erőlködő sületlenség, az extravagáns színpadi kivitelből összecsapott, silány munka, a szókimondó politizálásból kisded fecsegés lett. A mostani anyag egyetlen fölfedezhető szerkezeti eleme a szerkesztetlenség. Az első rész szinte képtelen véget érni, mert ahogy menetének nincs semmi értelme, célja, úgy lezárásának sincs. A szünet utáni második nem képes elkezdődni, igen hamar végét is szakasztják. Elviselhetetlenül terjengős az egyik, érdektelenül nyúlfarknyi a másik. A közönséget ez nem sokat zavarta: mihelyt a nézők sorában ki-ki kérdő tekintetekkel, fintorokkal megszerezte párjától az „engedélyt", kölcsönösen jókat nevettek a hol a féfiakat, hol a nőket - hol az isteneket - megcsipkedő-kigúnyoló alpári vicceken.

Nem hiszem, hogy egyetlen néző, kritikus - vagy akár valamelyik alkotó, közreműködő - rekonstruálni tudná, honnan hová tart az előadás (hogy ne az idejétmúlt kifejezést használjam: mi a mondandója)? Az olümposzi istenek nem élnek nemi életet. A félistenek igen, de ritkán. Az emberek - amikor és akivel bírnak, összevissza. Istenek, félistenek, férfiak, nők és egyéb neműek kavalkádja, viszálya, háborúja végül nagyjából oda vezet, hogy férfi mutatóba (sem) marad, a nők pedig készülhetnek rá, hogy ily módon fölöslegessé lett szervüket bevarrják, beforrasztják, betapasztják. Szerencsére aztán minden rosszra fordul, elnyerjük az erkölcsi intést.

Bármiféle indulat nélkül - csupán egy műfajszínfolt *eljátszása* miatti keserűséggel írom mindezt. Ha egy jelenet-remeklés, két pompás szóvicc, három színészi bravúr, négy zseniális rögtönzés netán elkerülte volna figyelmemet --*a délre, cimborám !* szegényes összképén az sem változtatna. A blődli „a világ értelmi feladását", mint kényszerű *„ultima ratiót"* példázta sikerült darabjaiban. Most magát a blődlit is föladták.

A kritikusnak a lecke van föladva. Ellentmondásos benyomások érték Kecskeméten. A huszonötödik színházi örökség egyik - a csapatmunka sulykolásában mutatkozó - részét szívesen látta föléledni. Négy előadás sem volt elég ahhoz, hogy kiemelkedő egyéni színészi teljesítménnyel találkozzék
ezt sajnálja. Az új vezetés közönségtoborzó ötletességében, szellemi frisseségében sok fantáziát, jó esélyt lát a dilettantizmustól a középszerűségig váltakozó kivitel csak Vándorfi egyfelvonásosaiban tudott erős átlagszintre föllendül-ni. S ellentmondások, aritmiák, bizonytalan kérdések mindenütt: a színházban és - érezhető - körötte is.

Várakozzunk.

Megjegyzés

Örömmel tölt el, hogy Tarján Tamás csak „szépséghibákat" vél felfedezni idézett írásomban. Mondhatnám: üsse kő, hiszen eszerint, ami a tartalmat, a lényeget illeti, abban egyetértünk, nevezetesen Jancsó és *Hernádi* blődliszínházának megítélésében. De mert *hiú* vagyok, meg kell jegyeznem, hogy - mint alcímében is jeleztem - cikkem a jeles szerzőpáros közös színpadi munkáiban *„a világképteremtés problematikáját"* feszegette, s nem kívánt a teljes monográfia igényével fellépni. A *Fényes* szelekkel azért nem foglalkoztam tehát, mert azt még nem tekintettem a majdani blődlimunkák sematizáló előképének, mint a *Vörös zsoltárt,* amelyben a későbbi módszer, nézetem szerint, először volt felfedezhető. Sajnálom, ha a megfogalmazás félreértésre adhatott alkalmat, vagyis úgy tűnt, mintha a *Fényes* szelekről megfeledkeztem volna. Holott ugyanígy például *a Mata* Hariról sem írtam ebben a dolgozatomban, mert választott gondolatmenetemhez egyszerűen nem kínált újabb szempontokat.

Ami a *Csillagszó*róval kapcsolatos „vitát" illeti, azt pedig végképp nem értem. Tarján úgy tesz, mintha valamely ténybeli tévedésemet javítaná ki, amikor saját véleményét közli a darabról. Amihez természetesen éppúgy joga van, mint nekem. Egyébként azt hiszem, a félreértéseknél és kisebb nézeteltéréseknél fontosabb az, hogy *a színház mint blődli* kérdésében közös álláspontra jutottunk.

Mészáros Tamás

GYÖRGY PÉTER

„Egy színész"

Az imposztor
a Katona József Színházban

Azt hiszem, nyugodtan kijelenthetjük e kritika elején, hogy a már három premiert és kötetnyi be nem mutatott drámát maga mögött tudó írónak ez az első saját szintjéhez illő, teljes értékű bemutatója. Az 19-8-as Pécsett bemutatott *Nyulak Margitját* Spiró később már kritikusan értékelte, az 1980-as, általa is rendezett, Játékszínben, bemutatott *Kalmárbéla* pedig össze sem mérhető akár *a Békecsászár* kötetének drámáival vagy *Az imposztor*ral, a jelen darabbal, melyet a Katona József Színház mutatott be Zsámbéki Gábor rendezésében. Még a tavalyi évadban mutatták be - a Nemzetiben és Békéscsabán - *az Esti műtort,* amely vélekedésem szerint eddig bizonyosan, és remélhetően ezután is Spiró leggyengébb műve.

Mégis érdemes Az *imposztor* előtt pár szót ejteni ezekről a művekről, s főképp a belőlük kiolvasható folyamatról. Az elmúlt három bemutatójával ugyanis Spiró írott és játszott darabjai között riasztó módon mélyülni látszott a szakadék. Írásban maradtak hatalmas tragédiák, a mai színházi gyakorlatban ki-próbálatlan dramaturgiával, elviselhetetlenül hosszúnak tűnő szereplőlistákkal, elképzelhetetlen színhelyváltozásokkal. E művek, ha nem is mindig egyenletesek, de meghatározóak, izgatóak, és *a Béke-császár* vagy a *Hannibál* még olvasásában is *igazi* drámaélményt jelent, bizonyosan az elsodró előadás lehetőségének ígéretét hordozza magában. Eljátszották viszont a fogcsikorgatva megkötött kompromisszumok eredményeképp meg-írt, olcsó, *mai* tárgyú, csekély szereplő-listát igénylő darabokat, amelyek végre - függetlenül attól, hogy mindenki által tudottan gyengébbek voltak a fentiek-nél „premierre érettnek" minősültek, ugyanis beleilleszkedtek a jelen színházi gyakorlat áldatlan követelményeibe.

Az imposztorral azonban megváltozott a helyzet: Spiró itt már nem kötött kompromisszumot, hanem a jelen gyakorlatot mint adottságot és mint lehetőséget ragadta meg. Változtatott a dramaturgiáján, játszbató szintre csökkentette

Spiró György: Az imposztor (Katona József Színház). Végvári Tamás és Major Tamás

a szereplők listáját, és az is igaz, hogy e komédia már nem áll az absztrakciónak azon a szintjén, melyen *a Hannibál* vagy kiváltképp *a Békecsászár.*

E műben az eddig szinte teljes kizárólagossággal ábrázolt nagy folyamatok elvont elemzésének helyén a kis világ tárgyilagos ábrázolása tűnik fel. Mindez azonban nem jár együtt a Spiróra jellemző problémafelvetésről való lemondással - mint például *az Esti* műsorban -, e komédiával a szerző „hű maradt" ahhoz, amihez úgymond ért. *Az imposztor* elhagyott, isten háta mögötti Vilnájában is ott zajlik a nagy, a világtörténelem, ott érződik ez minden mondaton, minden sorson, a szereplőket alakító-teremtő meghatározottságokon. Változatlan te-hát a történelem kutatása iránti szenvedély, csakhogy *Az imposztor* esetében perspektívaváltás történt. Megőrizvén a drámai világára oly jellemző metsző rosszhiszeműséget, hűvös distanciát, Az imposztorral Spiró *közel jött* alakjaihoz. Itt már nem a váltakozó folyamatokat reprezentáló szócsövekről van szó, mint például *a Békecsászárban,* ezek az emberek már azzal az ítélettel együtt, melyet Spiró kimond, létező figurák, szerzőjük szenvedélyének tárgyai, saját világának felismerhető lényei.

2

Pár szót még az elemzés előtt e darab keletkezési körülményeiről. *Az imposztor,* mint ismert, Major Tamás felkérésére készült, és tudjuk azt is, hogy az a Bogusławski, akit a színen látunk, *Az ikszeknek,* Spiró nagyregényének a főhőse is. Lehetetlennek látszik e két művet elválasztani egymástól, a regény világa óhatatlanul átsugárzik a drámáé-ra is. Csakhogy Spiró fölényesen tisztában volt egy ilyen kapcsolat hátrányaival, s ha saját művét fel is használta, de nem abból élt a színdarab világát megteremtvén. E két mű világa nem egy vonatkozásában azonos, azonban problémáik, alapkérdésük már jelentősen eltér egymástól. *Az imposztor* története nem szerepel *Az ikszekben,* a darab színhelyét, Vilnát csak említik abban. Bogusławski kivételével a dráma hősei fel sem tűnnek a regényben, amelyben egyébként a dráma tárgyát kitevő cselekményről sem esik szó.

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a regénybeli Varsóból tekintve épp annyi tudható Vilnáról, mint amennyit Vilna szereplői sejthetnek Bogusławskiék varsói életéről. Igy tehát a színdarab szereplői, a vilnai színház művészei épp annyit tudhatnak Bogusławskiról, mint amennyit nekünk, a darab nézőinek tanácsos tudnunk.

Bogusławski a cári Oroszországhoz tartozó Litvánia lengyel színházába érkezik vendégjátékra, egy sokféleképp és főleg ravasz mód elnyomott városba, ahol a lengyelség számára minden más lehetőség hiányában a színház az élet bizonyítéka, és így sokszorosan túlnő önnön jelentőségén. Vilnában a művészet, függetlenül gyakorlóinak sandább vagy igazabb megfontolásaitól, meggyőződéseitől, a létezés tényének szinte kizárólagos bizonyítéka. E helyütt, mint Kelet-Európában oly sokszor, a vers nem mindössze vers, a színház nem pusztán a színjáték előadásának a szín-helye, és megállapíthatatlan, hogy mind-ez a művészet előnyére vagy hátrányára történik-e.

Így hát a művészetet figyelmező szempontok törvényszabók és alkotók részéről egyaránt művészeten kívüliek, mindannyian azt a bizonyos politikai pluszt, utalást keresik, egyikük vélhetően irtaná, másikuk pedig mindenáron belerejtené alkotásába. Am egy ilyen helyzetben - és ebben áll a hatalom zavara és a művészet talán lehetséges előnye - minden utalássá, minden „mássá" lehet. Ha már semmi sem önmaga, mert abszolút mértékben hiányzik a dolgok néven nevezéséhez szükséges szabadság, minden szimbolizálható, hiszen bármi reprezentálhat bármit. Így hiába a Gubernátor és mindenfajta cenzorok veszélymentes darabot kereső lázas tevékenysége, elkövetik a hibát - mint azt Bogusławski is megállapítja, hiszen egy remekművet engedélyeznek.

Ez pedig a *Tartuffe,* amelynek alcímére is utal Spiró saját komédiájának címével, az a darab, amelyet fordítója, Bogusławski eleddig még soha nem játszhatott el, és amelyet - egy ideig úgy tűnik - már csak túl későn érhetett meg. *A Tartuffe* játszható, ám az utalásokat és allegóriákat nem csupán csak purgáló, de azokat pozitív formában feltétlen kedvelő hatalom némiképp átalakítja a mű-vet. A *Tartuffe* finálját, a deus ex machinát így a cárra, annak jóságos kegyére kell érteni. Ennek megfelelően alakul majd át e percre a díszlet és a jelmez is, a letartóztatást végző tisztet játszó színész cári egyenruhában kell hogy megérkezzék, és az átfordult díszletfalakon az addigi rokokó ábrák helyett a lengyel-orosz kibékülést sugalló szimbólumok szemlélhetők: egy-egy sas, valamint I. Sándor komor, fenyegető arcképe. A színészek e jelenetnél hajbókolnak, fejükkel a földet illetik stb.

Egy ilyen Vilnába és egy ilyen *Tartuffere* érkezik Bogusławski, aki azonban természetének megfelelően botrányt akar, minthogy mindenképp a művészetet akarja. Épp ezért az előadás alatt el-viteti a *Tartuffe-öt* letartóztató rendőrt játszó színészt, s így a sasok és a cár arcképe alatt már rémült csendben haj-bókolhat, vicsoroghat, vigyoroghat s végül rögtönözhet egy felettébb kétértelmű versikét a cár nagy eszéről, annak kegyes igazságszolgáltatása híján. Ilyen tehát a hatalom által erőszakosan szült álmegbékélés, a hatalomnak azon vágya, hogy maximálisan uralja a művészetet.

Ez ugyanis Spiró polifon darabjának tárgya a felszínen és a mélyén egyaránt: a művészet esélyeinek kérdése ily nagymérvű nyomás alatt. A felszín az atelier-t jelenti, a színház a színházban játékát. Miképp élnek a művészek a hatalom szorításában, lehetséges-e emberi élet, tisztességes fennmaradás, magamegőrzés és kitartás az ily nyomorult, esélytelen években? A csattanóval kibontakozó, elemzendő végben pedig a szereplők, a művészek szintjéről áttérve álta-

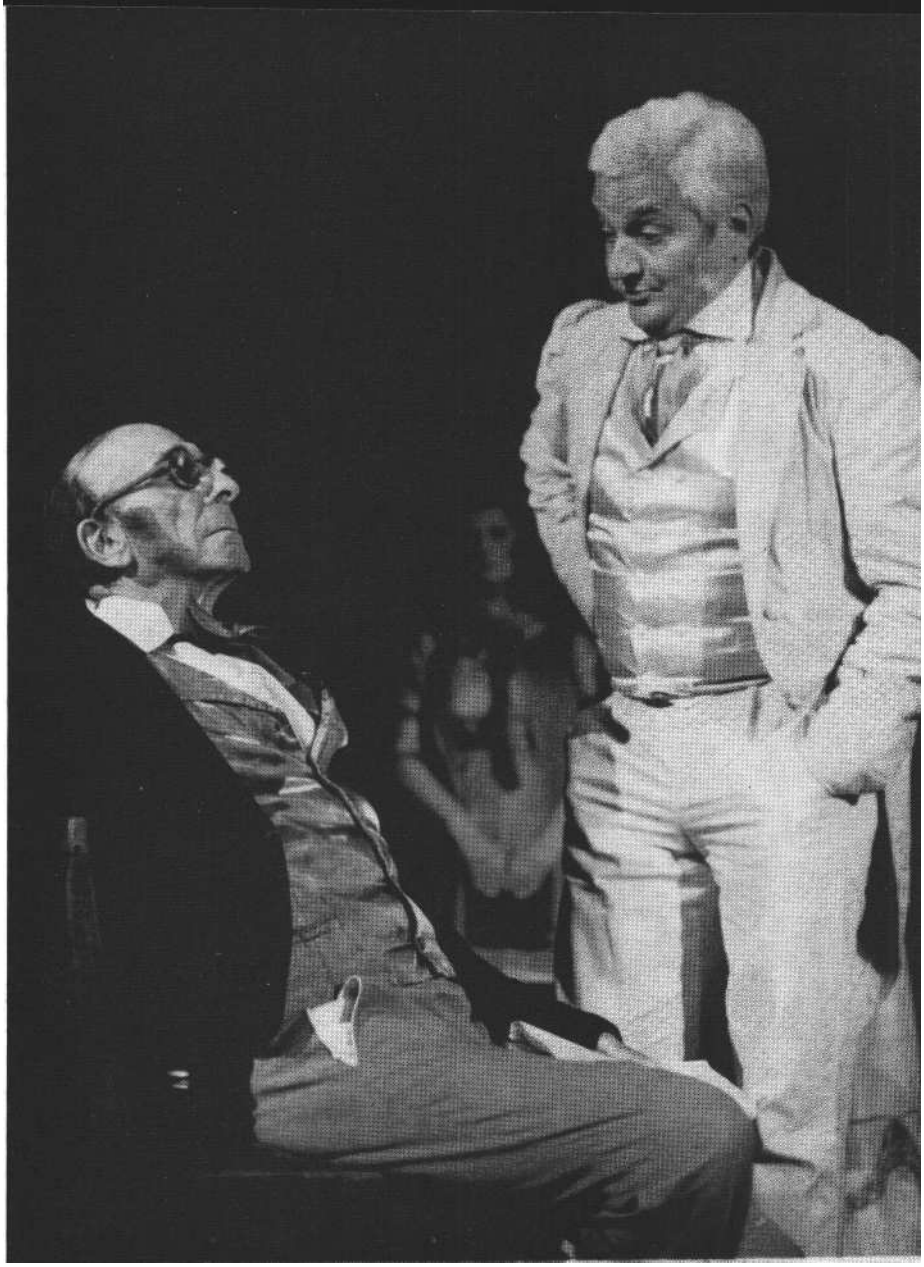
lánosabban, a művészet szintjén ismétlődik meg a kérdés, miképp lehetséges, hogy az mindennek ellenére önmaga maradjon? l-la a művészetet, mint azt e darabban is látjuk, eredendő természetétől független, idegen dolgokkal kötik meg, ha a zsarnokság saját eszközévé degradálja, akkor művészetté az a botrányosan kialakuló folyamat lesz, ahogy a művészet saját oldalára állítja a reá kényszerített művészetellenes eszközöket. Az „ellenére" fordításban áll Bogusławski botránykeltése, amely egyben művészi tette is.

Major Tamás és Udvaros Dorottya **az Imposztorban**

Ám mielőtt e végső pont jelentését elemezhetnénk, fel kell villantanunk a darab jó néhány kérdését, a teljességre természetesen nem törekedvén. A végső poénra élezettség ugyanis szorosan összefügg a darab centrális kérdésével, azzal, hogy Bogusławski művész-e, önmaga-e még, vagy már csak legenda, minden emberin túli roncs? Spiró nagy érdeme e munkával az, hogy e kérdés szinte a végéig eldönthetetlen marad, kétségben hagyva darabja szereplőit, és mindezzel kényelmetlen helyzetbe hozván annak nézőit is.

Az első felvonásban Bogusławski közli, hogy őt e földön már csak a pénz érdekli, semmi más. Ha megkapja a kért összeget, azt és úgy játszik, amit és ahogy a szervilis igazgató, Kazyński akar. De persze ez sem igaz, hiszen nagyon érdekli a játék, olyannyira, hogy a második felvonásban már egy végtelenül ravasz felépítésű próbát látunk. Bogusławski Moliére-re tanítja a vilnai színészeket, és eközben lassan elkezd készülni valamire, a botrányra. Arra, amit ekkor még maga sem tud, amiről sejtelme sincsen, hogy hogyan és mint vigye végbe - így tehát tanulja az embereit. Megtanítja őket a *Tartufe-re*, és ekként megtanulja, hogy azok milyen színészek és milyen emberek. Közli velük, hogy a színpadon csak az őszinteség számít, minden egyéb lényegtelen. Majd az előadásra kerülvén sor, ő lesz az, aki a többiek számára érthetetlen módon a lehető legripacsabb semmit nyújtja a Gubernátor színe előtt. De Bogusławski az, aki - s talán ez a legjellemzőbb, legegyértelműbb tulajdonsága ennek a megfejthetetlen és rejtelmességére vigyázó személynek -, vidoran közli a neki azonnal szerelmet valló Kamińskával, a vilnai csillaggal: „Maga elég rafinált, leányom, de én szeretem az ilyet." (I. felv.) De szerelemről szó nincsen, érezteti az ifjú hölggyel, hogy ő már mindössze egy árny, valóban az, aminek Kamińska nevezi, egy rozzant aggastyán, semmi más. De aztán a második felvonás egyik jelenetében, Kamińska férje és szeretője előtt Tartuffe-öt alakítva tökéletesen újraértelmezi a szerepet, s így tesz vallomást, forrót és igazit. „Köszönöm", válaszolja szerepen kívül Kamińska, joggal érezvén mindezt többnek, mint Bogusławski Tartuffe-kénti tökéletességének. Igy hát a próba után azonnal ráborul Bogusławskira: „Elmegyek magával." Ez a pillanat, úgy vélem, a sokszoros szerepjátszással terhelt, álmagatartásokkal teli darab talán legmeztelenebb, legleplezetlenebb pontja. Itt egy pillanatra Bogusławski sem ját-szik, és őszintén kérdez vissza: „Velem ? Hová?", és nem mondja, hogy nem. Itt valóban mindkettejük egyik és igazi részéről van szó, csakhogy mindketten sokkal jobban belebonyolódtak saját szerepeik kényszerébe annál, hogy ez az őszinteség, még ha igaz is, teljes, eredményes lehessen. Kamińska itt eszelős rémülettel érzékeli saját helyzetének abszurditását, és most villan fel előtte a menekülés útja („Egy emberrel akarok élni"). Az összetákolt hazugságrendszer helyett bármi jó. Hátha van valami, hátha nem csak a hazugság van. Bogusławski válasza egy villanásra megint őszinte: „Nagyon megbánná ..." Majd ezután azonnal megmutatja ott, vallomás közben, hogy mire is gondolt meg-bánás alatt. Kihasználva a közeledő Kamiński jelenlétét, húzódik vissza, és az őszintétlenségéről mondott, feltétlen őszinte szövegével alázza meg, távolítja el magától Kamińskát. „Szép alkat a magáé. Szebb, mint az enyém." - mond-ja búcsúzóul, s igaz, ami igaz, a maga lehetetlenségében, valóra válthatatlanságában ez így van. Bogusławski hazugságszükséglete egy hazuggá vált világban a teremtés kényszerű eszköze. Számára a hazugság stratégia. Nincsen semmilyen fennkölt célja, nincsen olyan eszméje, amelynek megvalósítása érdekében lenne ez az eszköz, Bogusławski épp azért hazudik, amiért a többiek: kényszerből és létfenntartási ösztönétől hajtva. Am van egy óriási különbség közte és a többiek között: míg azok igyekeznek hazugságaikat koherenssé tenni, és hazugságukhoz igazítani személyiségüket, tehát azt elhivén és vallván, konszolidálni helyzetüket, addig Bogusławski egyetlenegy pillanatra sem tartja igaz-nak azt, ami hazug. Hazudik, ahogy kell, de nem rontja meg magát azzal, hogy higgyen mindebben, s ebből a gátlástalan őszinteségéből származik személyiségének megfoghatatlansága és szétesettsége ellenére való megfejthetetlensége. Ezt nem ismeri föl a Gubernátor, „egy színész", mondja Bogusławskival beszélve, mintegy hozzátéve, csak az. Am Bogusławski valóban színész, és sokkal inkább, mint azt a Gubernátor hihetné. Kettejük között valóban vannak azonosságok, egyikük sem szeret úgymond kicsiben játszani. Csakhogy míg a Gubernátor cinizmusa abban áll, hogy szeretné elhinni: béke az, amit hozott, nem pusztán az erőszak egyik újabb aljassága, addig Bogusławski számára az igazság még mindig szent, akkor is, ha már nem létezik.

E darab folyamata, belső története nem más, mint Bogusławski útkeresése az igazság hiányának a demonstrálásáig. Tetten érhetőek az egyes stádiumok: a közönyös tehetetlenséggel viselkedő hős lassan kérdezősködni kezd, érzékelhetően veszélyessé válik, készül vala-mire, s épp annyira csak sejthetjük, hogy mire, mint ő. Figyelme mindenre kiterjed, kérdései egyre pontosabbak. Az egyre intencionáltabb viselkedés mögött lassan felismerhetően ott lapul a Rybakot eszközzé tevő terv, amely már világos a második felvonás végén. Hiszen ezért is búcsúzik oly szépen



Major Tamás és Sinkó László Spíró György drámájában

Bogusławski a fiatal színésztől, akit Bogusławski többre becsül ugyan a többieknél, de mindez nem akadályozza meg abban, amit tenni kíván.

Bogusławski figyelme végső soron tehát arra irányul, hogy olyan helyzetbe hozhassa önmagát és a többieket egyaránt, ahol felmutathatja nekik az igazságot vagy annak riasztó hiányát, még ha sokkal nagyobb áron és kényelmetlenebb módon, mint azt akármelyikük is szeretné.

S itt kell visszatérnünk a darab művészet - nem művészet határkérdéséhez, amely Spiró egyik legfontosabb meglátása. Bogusławski tudja, hogy mindaz, amit tőle mint művésztől várnak el, ha teljesíthető is még, ebben a helyzetben már kevés. Tudja, hogy ahhoz, amit ő itt akarhat, ahhoz a színészet és a művészet hagyományos fogalma elégtelen, teljes életét és minden kaméleonképességét kell latba vetnie ahhoz, hogy megmutathassa, mi is a színház valójában: hogy a botrány megvillanó fényében ábrázolhassa a teljes hazugságba dermedt világot.

3

Az előadás problémái két kérdéskörbe tartoznak. A megvalósíthatóságnak nyilvánvalóan centrális része volt a *Tartuffe* botrányjelenetének milyensége, hiszen itt Zsámbékinak valóban egy nehéz helyzettel kellett számolnia. Azzal ugyanis, hogy itt az előadás tényleges és a darab virtuális közönsége már egybe kellene hogy olvadjon, ellenkező esetben ugyanis igen kétséges erejű a színpadi botrány valódi hatása, ereje. Ha e „két közönség" nem válik eggyé, akkor a helyzet úgy alakul, hogy a színház valódi közönsége ugyan tudja, hogy a botrány jelenetét látja, de amit lát, az számára nem az, s ezért valóban nem elég hatásos. Ez a helyzet valóban szinte megvalósíthatatlannak tűnik, ám ebben az esetben Zsámbéki a reá jellemző, apró megfigyelésekre építő, realista rendezői munkája mintha gyengítette volna a megoldás lehetőségeit. Ő ugyanis a botrányjelenetet megelőző hosszas *Tartuffe*-bejátszást szinte egyértelműen színészi jutalomjátéknak szánta, tisztán sikeresre formált s csak a valós közönség számára rendezett jelenetté alakította. Nincsen ezzel a komédiázással semmi baj, bevallom, hogy önmagában módfelett élvezetesnek találtam, azonban a mű egészé-nek az ívét mégis megtörte. Az önfeledt jókedv percei után kellett hirtelen váltanunk, és visszajutnunk a darab és az előadás eredeti légkörébe, így tehát ez után a rész után érthetetlennek és idegennek tűnt, ami a színpadon történik, ahol ekkor mára botrányt játsszák el.

Ha - bár tartok tőle, hogy ez az, amit jobb, ha kritikus minél kevesebbszer ír le - ebben a részben Zsámbéki az eredeti helyzet nyomott, félelemmel teli, ijedt légköréhez igazítja a játékmódot, akkor talán a „két közönség" jobban egymásra mosódik, és ennek megfelelően a hatás is teljesebb.

Mindez azonban már az egész előadás hangvételével is összefügg. Zsámbéki minden erénye, finom, miniciózus pontossága, jelentésadó képessége, helyzetkidolgozó stratégiája mintha azt is szolgálta volna, hogy a rendezői munkával az eredeti szövegnél világosabbra hangolja az összképet. Kevésbé volt mind-ez rettenetes és elviselhetetlen légkörű, mint amennyire azt a szöveg árulja el. Így tehát a színpadon nem annyira elviselhetetlen félelemben élő embereket, ha-nem apróbb árulások között vergődőeket látunk. A darab elején például ezért olyan suta a Díszletező és a Kellékes párbeszéde, mert annak elementáris rémületéből Zsámbéki mintha visszafogott volna. Holott ez a két ember nem általában fél, hanem konkrétan attól, hogy bármelyik percben elvihetik őket. De az sem véletlen, hogy Kazyński az első felvonásban titkosrendőrnek nézi Bogusławskit, hiszen ez legalább olyan riasztó, mint amilyen szellemes. A rémület, a félelem nem csupán *egy* motivációja e darabnak, hanem alaphangulata.

Érthető persze Zsámbéki átstilizálása, ennek egy része nyilvánvalóan abból a reá jellemző és jogos igényből fakad, hogy az a kép, amelyet megteremt, arányos és árnyalt legyen, ne legyen túlzott, pamfletszerű. Viszont a kicsit kedélyes, inkább nevetséges, mintsem félelmetes alaphang visszavetette Bogusławski figurájának veszélyességét is. (Ezért nem volt érzékelhető az sem,

hogy Bogusławski *valóban* Szibéria kockázatát is vállalja, elsősorban Rybakért, és csak másodsorban, esetleg magáért.)

Ennek az átstilizálásnak, áthumanizálásnak a másik következménye a színpadkép szövegtől jelentősen eltérő alakulása is. Elismerem, hogy Pauer Gyula munkája nem egy pillanatban szép és felejthetetlen, ám mégis inkább elhibázottnak érzem és feleslegesnek, mint amilyen hasznosnak. A forgószínpad ugyanis széjjeltördelte a teret, apró, értelmezhetetlen szeleteket hozva létre. Így tehát az egyes, szöveg szerint teljes nyilvánosság előtti mondatok intim párbeszédek részeivé váltak, és ezért óhatatlanul vesztettek jelentőségükből. Mindezt azért tartom különösen jelentékenynek, hiszen Pauer és Zsámbéki eddig oly termékeny együttműködése-nek egyik legnagyobb eredménye azok az egyértelmű, nem agresszív, de mindig domináns terek, amelyek az egyes előadásokat úgyszólván keretbe foglalták. (Igy például *a Mirandolina* vagy A *Manó* esetében.) Az tehát, hogy az együttműködésük a szokottnál zavartabb, az nem lehet mindössze a véletlen eredménye, hanem belső bizonytalanság következményének tűnik. Vélekedésem szerint Zsámbékit távolságtartása és arány-érzéke térítette el a darab evidens szintjétől. Holott nem vitás, Zsámbéki azonosult a darab egészével, úgy érzem, ebben az esetben mégsem sikerült teljes egészében megvalósítania azt a víziót, amelyet a szöveg alapján megteremtenie lehetséges lett volna.

A sikerületlen botrányjelenet következménye az is, hogy esik a darab vége. Hiszen az egyrészt érthetetlen, másrészt túlságosan is didaktikus poén után a színészek nem újra átélik, hanem mintha mindössze elmagyaráznák a nézőknek mindazt, ami az előbb történt. S ezért sajnos majdnem értelmezetlen marad a darab nagy fontosságú utolsó mondata is. Ebben ugyanis Spiró, úgy hiszem, többrétű utalást rejtett el. Egyrészt itt valóban visszaköszön *Az ikszek* világa, a fragmentális mondattöredékek, a múlt idő mind-mind Fiszer Bogusławskihoz írott regényzáró levéltöredékére mutatna, ezzel is utalván Rybak és Fiszer lényegi azonosságára. Ám túl mindezen, Spiró itt még egyszer perspektívát vált, és visszatér ahhoz a nagyobb távlathoz, ahonnan például a *Hannibál* esetében szemlélte hőseit, a történelmet egyaránt. Rybak itt már Grodnón túlról beszél, és azt sem felejthetjük el, hogy szövege egyes számban kezdődik, és többes számmal fejeződik be. Úgy hiszem, hogy e szöveg eleje és vége között újabb, hatalmas idők múltak el. „Mily rég volt, amikor én színész voltam ..." - kezdődik a mondat, s ekkor Rybak még csak önmagára tekint vissza, s ezen keresztül egész Vilnára. A középső rész („amikor itt játszott Bogusławski, a mester...") mintegy a darab főhősének a temetése is. Es az utolsó többes szám („Hát itt is voltunk egyszer.") már mindannyiunkra vonatkozik, akik itt jártunk, így vagy úgy, ugyanilyen cipőben, félelemben és rettegésben, Vilnában vagy bárhol máshol, tegnap és nemegyszer még ma.

4

Nyilvánvalónak látszik, hogy - függetlenül a történelmi különbségekből adódó evidens eltérésektől - Major Tamás valami, számára igen fontosat ismerhetett fel Bogusławskiban, ne restelljük leírni, a nagyságot, a színészetet totális életgyakorlattá tevő zsenialitást, annak ígéretét sejthette meg.

Es ezt el is játssza, szinte maradéktalanul, szívet szorító pontossággal és fegyelemmel egyrészt, és ugyanakkor hatalmas jókedvvel, zabolázhatatlannak tűnő színészi csínyekből kifogyhatatlanul. Kimeríthetetlennek tűnik Major játékkedve, minden jelenetet a maximumig kihasznál, minden lehetőségre lecsap. Az ismert majori erények mellett legfontosabbnak számomra azonban a veszélyessé válásnak, a magáratalálás folyamatának ábrázolása tűnik, amelyet Major igen nagy türelemmel és pontossággal épít föl, jól érzékelvén, hogy ez a különös metamorfózis szerepe lényege. Így lesz minden gesztusa kétértelmű, talán csak idézett Kamińskával való jelenetéhen engedi meg egy pillanatra, hogy ráismerhessünk. A kétértelműségekkel való játék azért lehet igazán eleven, mert minden arcban, minden új és új modorban benne rejlik valami az igazságból is.

Igaz az is, hogy Bogusławski halálosan fáradt, ki-kihagy a memóriája. Igaz ez, de nem pusztán ennyi a lényege, s így ezért, amikor Major a rosszullét perceit játssza, Kazyński támadásait mint-egy visszaverendő, az igazgató akkor sem lehet biztos benne, hogy Bogusławski valóban rosszul van-e, vagy tényleg mármár fenyegetően közel a vég. Igaz az is, hogy ez az ember pénzéhes, és kéjesen, őszinten az. De hiszen ennek a kimutatása is csak játék, egy újabb mozzanat megteremtésének érdekében. Igaz az is, hogy egy szervilis öregember, olyan, ahogy a Gubernátorral be-szél. Csakhogy ekkor is színjátékot folytat egy nagyobb játék kedvéért. Bogusławski szétesett személyiségének sokrétűségét, az együtt élő részigazságok különböző magatartásait teszi egységgé Major, teszi ezt ritka bravúrként, valóban igaz tehát az, hogy ha nem csak ő játszhatja is e szerepet, először valóban neki kellett el játszania.

Major játékához méltóak társai is: ismét kiderült, hogy a Katona József Szín-ház társulata e rövid idő alatt is ritka erős csapattá formálódott, ahol az egyes

Major Tamás és Rajhona Ádám a Katona József Színház előadásában

szerepekben kiváló színészeket láthattunk. Elsősorban a Major számára teljes értékű partnerré váló Sinkó Lászlót kell megemlítenünk, Kazyński szerepé-ben, ez az alakítás az évek óta egyre lendületesebb módon fejlődő színész egyik emlékezetes bravúrjává válhat. Kazyński agresszivítása és rettegése két dologra épül, és Sinkó mindkettőt világosan értelmezi, megmutatja. Egyrészt ő az az ember, akinek minden valószínűség szerint szégyellnie kell magát Bogusławski előtt, hiszen társulata csapni-való, jelleme ugyancsak kívánnivalókat hagy maga után, rendezői képességei iránt kételyeink ébredhetnek, s ráadásul még, ha csak egy este idejére is, de a Varsóból jött színész főnökeként is viselkednie kell. Ezért hát gyűlölettel teli haszonleséssel figyeli a Mestert, akit ide-hívott saját célja elérésének érdekében, de akit saját céljait féltve inkább soha nem látna. Annyit ő is tud erről az emberről, hogy az ő céljai Bogusławski számára nem létezőek. Kazyński Böll novellájának hőséhez hasonlóan - ama gyáva férfiú, aki mint minden cirkusz-igazgató, kényszerűségből a közönség kedvéért oroszlánt is tart, holott hát szíve szerint csak nyulakkal dolgozna. Ezért lesz agresszív és ostoba, amint nem is tehet másképp, hiszen valódi, jó oka van a rettegésre. Ezért van másrészt Kazyńskinak tragikus, ironikus módon valami igaza is. Hiszen a Mester jön, megy, és ők maradnak. Ő tudja, hogy ugyanúgy nem képes a hátát tartani semmiért, ahogy tudja, hogy a Gubernátor sem, de azt is látja, hogy felelősséggel tartozik mindazért, amihez közben hiányzik a felelősségvállaláshoz szükséges hatalma. Sinkó tehát ordít és fölényeskedik. Unatkozva figyeli a próbát, és majdhogynem nyüszít az idegességtől, mikor Bogusławski elkezdi komolyan venni a remekművet, mert hát az új értelmezést nem ismeri, és lehet, hogy az rendszerellenes. Sinkó hadarása, nyögvenyelt türelme, feszültsége, űzöttsége legalább olyan eleven, mint Major Bogusławskija. S valóban, ők ketten vezénylik ezt az előadást és a helyzetet egyaránt. Sinkó legdöbbenetesebb percei azok, amikor e színész megérteti azt, hogy itt még Kazyńskinak is lehet némi igaza, még ha ezt ő maga érti is a legkevésbé. Így válik emlékezetessé az előadás széteső végét megemelő utolsó jelenete, melyben a rendőrségről már visszaérkező, elemi rettegésétől megszabaduló figurát játssza el. Ekkor már ahhoz is fáradt, hogy rendesen be-széljen, szinte csak tőmondatok hangzanak el.

Függetlenül a *Tartuff*e-betét rendezői koncepciójának ambivalens mivoltától, pusztán a színészi teljesítményt figyelve, meg kell állapítanunk, hogy a társaság minden tagja önmaga szinte legjobb formáját nyújtotta, vagy esetenként már-már fölülmúlta azt. Elsősorban Rajhona Ádám Rogowskijáról van szó: ez az alakítás karikatúraszerűsége ellenére is már-már hátborzongató volt. C) játszotta ugyanis az „önelégült hímet", az önnön-maga csodálatában elvesző majmot, aki jeleneteken belül minden ok nélkül átáll jobb oldalról balra, aki éppoly természetesen vágja magát a földhöz, mint amilyen természetesen áll fel utána. Rajhona legnagyobb érdeme az, hogy XIX. századisága ellenére ez a figura létezik, felismerhető, mai. Láttunk és látni fogunk ilyen színészeket, akiket semmi más nem érdekel saját szerepük vélt poénlehetőségein kívül. Rajhona pedig e színészet saját eszközeivel bizonyítja be, hogy e pusztán narcisztikus magatartás mennyi-re üres és már-már használhatatlan. De a Moliére-komédiától függetlenül is pontos az alakítása, az ordító, bámuló, riadt, buta ember, a „nagy színész" megvalósítása - telitalálat.

Kamińskát Udvaros Dorottya alakítja, akinek igazi lehetősége és teljesítménye is ezen az előadáson a már emutett szerelmi szál lehetőségének realizálásában állott. Ő ugyan erre fektette a fő hang-súlyt, s meglehet, hogy érdemes lenne ezt erősítenie. Az első felvonásbeli beszélgetésük akkor még majdhogynem inadekvátnak tűnő hisztérikuma, felfokozottsága, suttogáson áttörő sikolya mind igazolttá válik később, hiszen mindez már Kamińska fő vágyát mutatja, a menekülés reményébe való kapaszkodást. Férjét, Kamińskit Szacsvay László játssza, megint csak mesterien. O is egy teljesen reménytelen embert alakít, hiszen színész és gazdag ember egyaránt csak felesége s annak szeretője által lehet. Ahhoz sincsen sok szava, amikor Bogusławski is kikezd a feleségével, csak áll s néz maga elé, Szacsvay pontosan kijátssza ennek az embernek minden baját: azt, hogy sem ereje, sem képessége nincsen arra, hogy kiszolgáltatottságát feloldja. Kiválónak vélem Szacsvay maszk-bajuszkáját is, mely hepciásságot és bátorságot sugall, miközben ennek az embernek valójában mindössze egy-egy tapséhségre valló táncos lépéskére telik.

Nem egyszerű a másik színészpáros helyzete sem. A feleséget, Skibinskát Máthé Erzsi alakítja, s övé a Bogusławskit Vilna játékmódjáról felvilágosító, vallomásszerű monológ. Nagyon sok múlik azon, hogy Máthé e szöveget hihetően mondja el, s az előadás sikerének egyik kulcsa az, hogy a színésznő tárgyilagos, nem meggyőzni vagy átverni akarja Bogusławskit, hanem mindössze feltárja számára lehetőségeiket, korlátaikat. Érthető, hogy a Máthé által interpretált szövegre Bogusławskinak semmilyen más szava nem lehet az „ühüm" dünnyögésén kívül. Férjét, az alkoholista Skibinskit Végvári Tamás alakítja, döbbenetes erővel. Az illúziók elvesz-

Szacsvay László és Végvári Tamás az Imposztorok **című előadásban**

tésén síró részeg színész anélkül, hogy feltűnően, a darabtól idegen módon aktualizálná a figurát, maivá, ismerőssé lesz. Így *aztán az* egyébként igaz, de nem különösen mély mondatok e színész révén megfellebbezhetetlen igazságként hathatnak reánk.

Nehéz helyzetben volt a Hrehorowiczownát alakító Olsavszky Éva. Ugyan-is, úgy vélem, hogy az övé volt a legsematikusabb, ugyanakkor karakterjátékkal a legnehezebben kitölthető szöveg. Olsavszky talán nem elég idős, nem elég megkeseredett ehhez a szerephez, ezért aztán alakítása saját lehetőségeihez képest kicsit halványabb maradt. Pieknowska fiatal kis „libáját" Csonka Ibolya játssza, kellő erővel, hitelességgel. A második felvonás közepén -- míg Bogusławski elöl tárgyal a különböző színészekkel - fel-alá mászkál a színpad mélyén, üveggel a kezében, s időről időre felbőg vagy inkább felnyüszít. Zsámbéki kitűnő ötletét Csonka felejthetetlenné teszi, pontosan érzékelteti, hogy e fiatal lányka nekikeseredett ivásába legalább annyi kétségbeesés szorult, mint például a képzeletbeli darabjának ordibálását gyakorolgató Rybak életébe. Rybakot pedig Bán János alakítja, és e fiatal színész jól érzékelteti a lényegi különbséget figurája és a többi színész között. Hiszen ha kiszolgáltatottságuk ugyanolyan is, Rybak azért még nem számolt le semmilyen illúziójával, és nem pusztán félelemben, hanem az intenzív gyűlöletben is él. Bán érthetővé teszi, hogy Rybak miért hálás Bogusławskinak a kényszerű megveretésért, hiszen ezáltal nyer megváltatást a semmiből. A tehetetlenségbe már teljesen bele-szűkült, iróniáját még megőrző, de ha kell, cári sasokat is festegető színészt alakítja Gelley Kornél, Niedzielskije megérdemelt siker. Ez az alakítás pontosan megmutatja, hogy kellő rendezői erély valamint ritka erős színészi tálentum esetén egy olvasásban még sajátosság nélküli figura milyen szükségképpen igazzá, emberivé lehet. Gelley kény-szerű fejehajtása a sors előtt, az öröm, amellyel Bogusławskit hallgatja, ambivalens magatartása az előadás alaphangulatának meghatározó 'motívuma. Niedzielski megnyomorodott és megalázott ember. Ezt játssza el Gelley, és nem véletlen a közönség érzékelhetően erős reakciója, hiszen a nézők jelentős része számára a Niedzielski-féle életvezetés nem pusztán történelmi, de jócskán életélmény még.

A Tartuffe előadása Az imposztorban (MTI-fotó - Tóth István Csaba felvételei)

Talán egy kicsit egysíkúbb, mint-sem lehetne a Damsét alakító Puskás Tamás, annak ellenére, hogy alakítása egységes, végiggondolt, vitathatatlanul felkészült színészt mutat. Ugyanis úgy hiszem, Damse romantikus rángatózásában, lefojtott hisztériájában több aljasság rejlik, mint amit így láthatunk. Hiszen ez a mindenkihez kedves, behódoló figura elsősorban csak magáért retteg. Kiválóan mutatja az elaljasult embert Papp Zoltán Chodzko kritikus szerepében. Remekül használja ki a Gubernátorral való jelenetében Spiró ironikus szövegét. 0 fordítja a Gubernátor mondatait lengyelről oroszra természetesen mind a két szöveget magyarul halljuk -, s nem meri lefordítani annak a mondatait egy az egyben. Nem is értem - mondja például a Gubernátor miért nem engedélyeztem eddig ezt az előadást, és Papp Zoltán rémült vigyorral fordítja: ... miért nem engedélyezték. Engedélyeztem, vág viszsza a Gubernátor, és Chodzko alig meri utánamondani az egyes szám első személyű ítéletet. A mindent túlteljesítő, minden elvárásnál aljasabb személyiség remek villanása ez, és Papp Zoltán pontosan eljátssza azt az embert, aki soha nem azt teszi, amit valóban várnak tőle, hanem mindig azt, amit képzel, amitől retteg. Kiválóan bólogatja végig a próbát, épp úgy viselkedik, ahogy a hatalom árnyékában viselkedni szokás, fölé-nyes és alázatos egyszerre, és senki sem retteg jobban a Gubernátortól, mint ő, ezért is merészkedik hozzá oly közel.

A Gubernátort Cserhalmi György alakítja, jóval formálisabban teremtve meg a nagyvonalú elnyomó figuráját, mint-sem arra a szöveg és saját tehetsége egyaránt lehetőséget adna.

Fontos szerephez jutott Hollósi Frigyes az Ügyelőt játszván. E színész kiismerhetetlen maszkja mögé rejti a fegyelemre ügyelő és mindent jelentő besúgót. Fel sem villan faarca mögött a félelem, amint egész végig nem érzékelteti a Kazyńskihoz fűződő ambivalens viszonyát sem, csak az előadás sikerét hisztériájával fenyegető Hrehorowiczownával tehetetlenkedő Direktornak szól oda: „Nem tudom, meddig lehet ezt ..." S ekkor már világos, hogy itt az Ügyelő, azért, mert besúgó, némiképp az igazgató főnöke is.

Az előadás két keretszereplője a Díszletező és a Kellékes. S e két folyamatosan részeg figurát Horváth József és Helyey László játsszák, egyre több hévvel és színnel. Nem pusztán arról van szó, hogy ez a két ember alkoholista, hanem arról, hogy hogyan részegednek le, milyen fenekedetten, el-vakultan isznak: minden más lehetőség helyett. Ok a Bogusławski-legenda élte-tői, fenntartói is. És mindössze ez a hit iránti vágy az, amely átüti részegségük közönyét, amely erősebb tehetetlenkedő ostobaságuknál is, és amely azt mutat-ja, hogy mégiscsak tudják, hol élnek. Az, hogy az ilyen emberek minden látszat ellenére igencsak figyelnek az események alakulására, egyike a darab és a rendezés tanulságos figyelmeztetéseinek. A társulat lelkét játssza Súgónőként Bodnár Erika, aki természetesen Rybakba szerelmes, de aggódik mindenkiért. E remek színésznő egyik nagy átváltozási alakítása ez, tökéletes pontossággal és fegyelmezettséggel játssza el ezt a riadt egeret, aki azonban nem pusztán fél, hanem félelménél erősebb a színház iránt érzett olthatatlan, reménytelen szerelme.

Spiró György: Az imposztor (Katona József Színház)

Dramaturg: Fodor Géza. *Díszlet, jelmez:* Pauer Gyula. *Rendező:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Major Tamás, Sinkó László, Rajhona Ádám, Udvaros Dorottya, Szacsvay László, Máthé Erzsi, Végvári Tamás, Olsavszky Éva, Csonka Ibolya, Bán János, Gelley Kornél, Puskás Tamás, Papp Zoltán, Cserhalmi György, Hollósi Frigyes, Horváth József, Helyey László, Bodnár Erika.

ÉZSIÁS ERZSÉBET

Amerikai tragédia

„O'Neill előtt Amerikában nincs irodalmi értékű drámaírás - vele viszont nemcsak egy nagy név, hanem utókorának egyik legmélyebb hatású dráma-írója jelenik meg." (Almási Miklós: Tragédiák álmokban elbeszélve. O'Neill: Drámák, Európa, *1974*.) Az ír származású O'Neill a huszadik századi amerikai dráma megteremtője. A színház mint negatív élmény végigkísérte a gyerekkorát: apja neves színész, különböző utazó társulatok tagja, hányatott, mozgalmas életüket nem nehéz felismerni az *Utazás az éjszakába* családmodelljében.

Az első nagy kísérlet a drámai szintézisre mindjárt egy trilógia: *az Amerikai Elektra* (1929-31). A hatalmas méretű vállalkozás a görög mítosz amerikai környezetbe való átültetése. (A görög sorstragédia vonzását jól mutatják a szereplnevek kezdőbetűinek egyezései: Orin= Oresztész, Christine=Klütaimnésztra, Ezra=Aigiszthosz.) A dráma mégis alapvetően különbözik eredeti modelljétől: a mitológiai monda szereplői a végzet - külső erők - áldozatai, míg az O'Neill-i hősök mindig saját szenvedélyeik - belső erők - foglyai. O'Neill drámáit gyakran értelmezik a freudizmus irodalmi példáiként. Kétségtelenül hatott rá Freud, mint ahogy Ibsen, Strindberg és Wedekind is, de művei többek puszta illusztrációnál: az önpusztító emberi szenvedélyek igazi mélységét ő ábrázolta először pszichológiai pontossággal. Mint ahogy ő rajzolta meg először azt az embertípust, amely oly gyakran visszatér az amerikai drámákban (például Tennessee Williams-nél) : „... ez az egzaltált, elidegenedett és önpusztító ember - a század »csendes amerikaija«". (Almási Miklós uo.).

O'Neill: Amerikai Elektra **(Vígszínház). Ruttkai Éva (Christine) és Gálffi László (Orin)**

Az Amerikai Elektra színpadra állítása művészt próbáló feladat. (A korábbi előadásokról lásd külön cikkünket.) Akkor érdemes vállalkozni rá, ha a rendező valamilyen okból fontosnak és aktuális-nak érzi *a* művet, és ha a színház-nak megfelelő szinészei vannak a nagyformátumú szerepekre. A Vígszínház látszólag mindkét feltétellel rendelkezik: Horvai István, a színház igazgatója maga vállalta a színpadra állítást, és a szereposztás parádésnak mondható: Ruttkai, Darvas, Kútvölgyi, Gálffi. *Az Amerikai Elektra* mégsem kel új életre a Vígszínház színpadán, és ez nem írható a darab keletkezése óta eltelt fél év-század rovására. Ez nem *a Hat szerep keres egy szerzőt* vígszínházi esete, amikor a tehetséges együttes egy invenciózus rendező segítségével bebizonyította, hogy Pirandello a maga korában még-oly avantgarde alkotása elavult az évek során. O'Neill klasszikus veretű tragédiájának nem ártott az idő, sőt csak letisztult az évtizedek során: *az Amerikai* Elektrában ma már nem az a fontos, ami a freudizmus közvetlen hatása, hanem az emberi szenvedélyek őszinte ábrázolása, az önpusztítás drámai erejű rajza. Annak a belső űzöttségnek nagyon is mai kifejezésformája, amelyet O'Neill „modernségünk jellemző kamatának" nevezett. Ennek a színpadra állítása napjainkban is izgalmas művészi feladat lehet.

A Vígszínházban szerencsés kézzel nyúltak a drámához: a húzások szűkítik ugyan a mellékszereplők körét, de egyben lehetővé teszik, hogy a trilógia tizenhárom felvonása (!) elfogad-ható időtartam alatt játszódjék le. Ez a hatalmas mű ugyanis vagy nyolcórás szuperelőadást igényel (ahogy például Angliában játszották), vagy három estét egymás után (ez a kísérlet *a IV. Henrik* kétestés nemzeti színházi előadásánál sem vált be). Maradt tehát a szöveg megkurtítása a lényegi mondanivaló megváltozása nélkül. Mivel Horvai István rendezése a főszereplők összecsapásaira koncentrált, ezért a dramaturgiai munkának azok a képek estek áldozatul,

amelyek az amerikai kisvárosi miliőt és gondolkodásmódot mutatják be. Kétségtelen, hogy szerkezetileg ezek is fontos részei a műnek, hiszen a kisvárosi pletykakórus a görög tragédiákban szereplő kar megfelelője. Szerepét ebben az előadásban a „karvezető" veszi át: Seth, Mannonék öreg szolgája, a család minden bűnének és titkának tudója. Szövegébe néhol beépítették a kimaradt szereplők mondatait, így szereplőtársak híján gyakran hosszú monológokra kényszerül. A három részt három felvonássá sűrítő vígszínházi előadást Seth nyitja meg.

Az első rész A *bazatérés* - színpadi feszültségét a várakozás adja meg: anya és lánya a családfőt várják haza a háborúból. Ez a feszültség azonban igencsak ellentétes töltésű: Vinnie imádattal és rajongással várja bosszúálló apját; Christine halált szán hazatérő férjének. Az anya-lány ellentét mindjárt az első jelenetben kirajzolódik. Vinnie úgy követi anyját mindenhová, mint az ár-nyék, és kinyomozza titkát: szerelmét Brant kapitány iránt, a férfi törvénytelen származását és rokonságát a Mannonokkal. Lavinia, aki az apja lánya, látszólag a család becsületét védi, pusztító gyűlöletét azonban soha he nem vallott féltékenysége táplálja. Az anya-lány rivalizálás egészen mély gyökerű: „Mindig azt szeretted volna elérni, hogy apádnak felesége, Orinnak pedig anyja lehess! Mindig az én helyemet akartad elrabolni!" Ez a rivalizálás a darab valamennyi férfi szereplőjére kiterjed. Brant Lavinia számára elérhetetlen marad éppúgy, mint az apja, aki fölött anyja uralkodik; csak Orin, az öccse kerül a későbbiekben a hatása alá. Lavinia végül is anyja halálával szabadul fel igazán.

A vígszínházi előadás leggyengébb része az első felvonás. Különösen a kulcsjelenet: a háborúból hazatérő családfő váratlan szerelmi vallomása, ez a halál előtti tragikomikus fellángolás, a groteszk csoda: az egész életében lárvaszerű arc emberivé válása. A szituáció tragikomikus, hiszen Ezrát a szerelem új korszaka helyett az előkészített, megszervezett halál várja. A gőgös, merev, katonás zsarnok későn értette meg, hogy másképp kellett volna élni. A víg-színházi Ezra Mannon szereposztási tévedés. Ez a nyársat nyelt, kemény, puritán katonaember, akiről a darabban elhangzik, hogy olyan, mint „egy hős hadvezér szobra" - nem Darvas Iván szerepköre. Nemcsak a színész hibája

Gálffi László (Orin). Kútvölgyi Erzsébet (Lavinia) az Amerikai Elektrában

tehát, hogy keménysége első perctől fogva felvett póznak hat. Csak az öregember szánandó kiszolgáltatottságában, a tragikus halál pillanatában érezzük őszintének Darvas játékát.

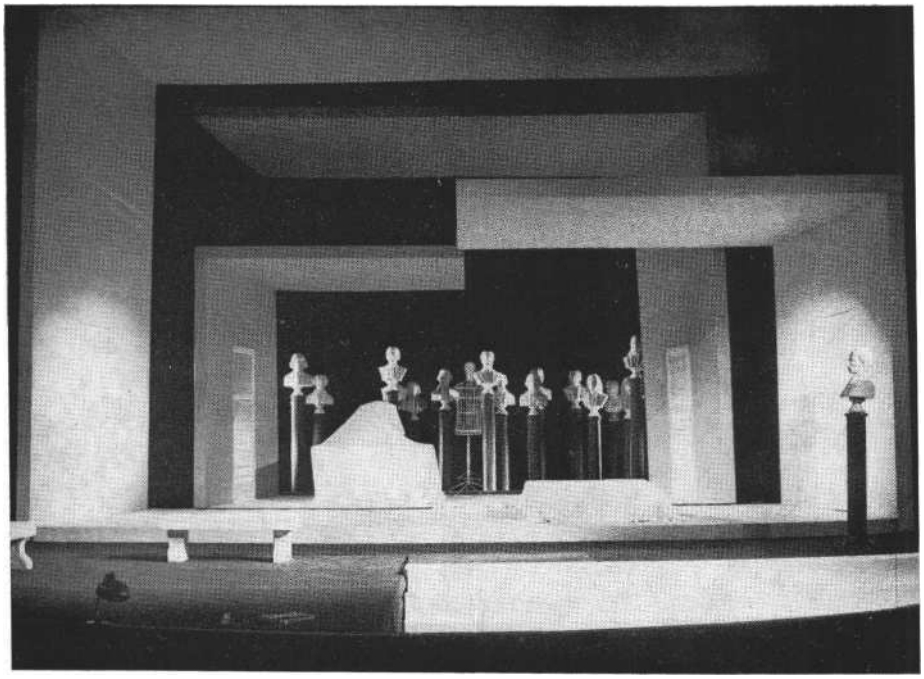
Az előadás a második részben - A *hai-* - izzik föl: Orin hazajövetelekor. Megindul a harc az újabb férfiért, és ez az első menetben Christine győzelmével végződik, hogy aztán tragikus véget érjen. Ruttkai Éva és Gálffi László közös jelenetében szikrázik fől az igazi dráma. Kétségtelenül itt a legerősebb a freudi vonal - a lappangó anya-fiú szerelmet a rendezés fölerősíti -, de a két színész játéka hitelesíti a szenvedélyeket. Ruttkai Éva (a hajdani vígszínházi elő-adás Laviniája) Christine szerepében érett asszonyisága összes fegyverét felvonultat-ja: szép, vonzó, hódító, szenvedő, uralkodásra termett nő, aki nem bírja elviselni a kudarcot, inkább belehal, öngyilkosságával állva bosszút a világon. (S valóban, ez a bosszú Orinra végzetesen hat.) Kár, hogy az összeomlás pillanatában Ruttkai már nem tudja tovább fokozni a feszültséget. Alakításának legfőbb érdeme, hogy megvalósítja az O'Neill-i szándékot: házasságtörése és gyilkossága ellenére a néző rokonszenve mindvégig ezé az asszonyé, aki mert lázadni, szeretni és kitörni egy zárt társadalmi hierarchiából.

Gálffi László az Equus idegbeteg fiújának szerepében robbant be a pályára. Azóta őt is elérte a színészsors végzete: a beskatulyázás. Az elmúlt években kizárólag őrjöngő, meghasonlott, labilis idegzetű kamaszokat alakított (Amadeus, Rimbaud-est, televíziós IV. Henrik). Mielőtt felötlene a gyanú, hogy csak ez az egy szín van mesterség-beli palettáján, jó lenne meggyőződni az ellenkezőjéről. Ez a mostani szerepe azonban nem ad rá lehetőséget, hiszen az említett típusok sorát folytatja. Gálffi ideális Orin lenne, ha nem emlékeztetne minduntalan az Equus-beli idegbeteg kamaszra. Igy is remek pillanatokat szerez a második felvonásban apja ravatala mellett, az anyjával való nagy párosban és Laviniával közös jeleneteiben a harmadik felvonásban.

Bács Ferenc Brant kapitány szerepében üres szépfiút alakít, és ez most kevés. Nem megfelelő partnere Ruttkainak az első rész szerelmi jelenetében. Lelövetése a második felvonásban pedig az előadás legvitathatóbb része. A tragédia szinte komikumba fúl, egyrészt, mert Gálffi túljátssza a bosszúálló gyilkos szerepét, másrészt mert Brant halála a kifeszített vitorlavászonban rendkívül teátrális.

Meglepően gyengék az előadás mellékszereplői, a másik testvérpár, Hazel és Peter alakítói. Simon Mari még éret-len Hazel összetett szerepére, csak harmatos, üde és butácska kislányt játszik, aki nem igazán ellenfele Vinnie-nek az Orinért folytatott küzdelemben. Sipos Andrásnak pedig csak egyetlen színe van: az éretlen ifjúé. Seth alakítója, Kovács János magyar paraszt-karikatúrát ját-szik amerikai miliőben.

A harmadik rész - a *Hazajáró lelkek* - egy évvel később játszódik. Az elhagyott, magányos Mannon-házba hosszú tengeri utazás után tér vissza a testvér-pár, Lavinia és Orin. Mindketten megváltoztak, főként Vinnie. Az első felvonásban megismert szikár, puritán külsejű, feketében járó, szinte csúnyácska vénlány, aki öltözködésében és viselkedésében mindig az anyjától való különbözőséget hangsúlyozza - a harmadik



Fehér Miklós díszlete az Amerikai Elektrában (Ikládv László felvételei)

részre tökéletes hasonmásává válik a halottnak: anyja színeit és ruháit hordja, vörös színű haját ugyanúgy viseli, és egész megjelenése hangsúlyozottan nőies. Szinte kivirul attól a ténytől, hogy végre elfoglalhatja anyja helyét. Nemcsak külsőleg változik meg, hanem viselkedésében is: a hajdani fegyelmezett, zárkózott, konok és kérlelhetetlen Mannon lány sírós-hazudós-szédítő-hitegető asszonnyá érett. A színésznő érdeme, hogy ezt az átalakulást belülről is hitelesíteni tudja, és ezzel erőteljesen meg-emeli a harmadik felvonást, amely így az előadás legjobb része. Kútvölgyi Erzsébet Laviniája a görög sorstragédiák királylánya, keménységével és kérlelhetetlenségével igazi tragikus Elektra. Szik-rázó gyűlöletét és szenvedélyét az első részben fegyelmezetten palástolja, apjával szemben már-már esendően gyermeki. Nem ismer azonban irgalmat anyja és szeretője iránt - jellemének egyik végzetes hibája ez az irgalmatlanság. Elektra nem Antigoné. Ő a bosszú megszállottja, az igazság kérlelhetetlen prófétája, de éppen ez a merev következetesség fordul ellene és ítéli egész életen át tartó vezeklésre.

Nemcsak Vinnie hasonlít egyre jobban az anyjára, hanem Orin is az apjára emlékeztet kimért mozdulataival, lárvaszerű arckifejezésével. A nagy O'Neill-i metamorfózisnak éppen ez a lényege, hogy más módon, de a szülők konfliktusait élik át újra: „Hát nem látod, hogy most én foglaltam el apa helyét, te pedig anyáét? Ez a múltból kísértő gonosz végzet ... Én vagyok az a Mannon, akihez téged odaláncoltak!" Szinte szóról szóra ugyanazok a mondatok hangzanak el közöttük: Orin az anyja iránti szeretetét és féltékenységét átviszi nővérére, Vinnie pedig éppúgy bánik öccsével, mint hajdan az anyja, kedveskedő, anyáskodó határozottsággal. A trükkje is ugyanaz: hozzá akarja adni Hazelt feleségül. Orin számára azonban nem megoldás Hazel tisztasága, és Vinnie-nek sem engedheti meg, hogy boldog legyen Peterrel. Kettőjük gyűlöletbe és bűntudatba oltott köteléke mindennél erősebb: „Én más szerelmet most már nem ismerhetek, mint a bűnnel ölelkező bűn szerelmét, melyből újabb és újabb bűn fakad." Ez a bűntudat - az anyja halála iránt érzett felelősség - végül öngyilkosságba kergeti Orint, de a felszabaduló Vinnie hiába reméli, hogy boldog lehet. A halottak erősebbnek bizonyulnak az utolsó Mannon életvágyánál. Sorsa a bűnhődés, amelyet mint egyetlen túlélő ő szab ki saját magára: „itt élek majd egyedül a halottakkal, őrzöm tovább titkaikat, elviselem hazajáró lelküket, amíg meg nem fizetek mindenért, amíg el nem fogy az átok - akkor aztán meghalhat majd az utolsó Mannon ivadék!"

Az Amerikai Elektra igazi görög sorstragédia - múlt századi amerikai környezetben. Az idő: 1865, közvetlenül a győztes háború után. A darab szinte a béke első perceivel kezdődik, s ebben az annyira áhított békében lepleződik le egy hazug látszatra épült életforma minden ellentmondása. A Mannon családot nem a végzet teszi elátkozottá, hanem tagjainak gőgje és gyűlölködése, a vagyon személyiségtorzító hatalma, a puritanizmus életidegen szemlélete. Ez ellen az életforma ellen lázadnak a dráma szereplői. Az elvágyódás szimbóluma a boldogság elérhetetlen zöld szigete, amelyről mindannyian ábrándoznak (furcsa módon még Ezra is!). Brant Christine-nel akar ide eljutni, Orin az anyjával, Lavinia Branttal. A megvalósult álom sohasem egyezik a képzeletbelivel: Orin végül nővérével jut el a szigetekre, amelyekről kiderül, hogy Vinnie szigetei. A darabon végighúzódó jelkép - ez a tipikusan európai, sőt ír motívum - végül a zaklatott élet megoldása lesz Orin számára: „A halál is sziget, a békesség szigete."

Ezt a lírai vágyképet jól ellensúlyozza a dráma valóságos környezete: Mannonék puritán, rideg otthona. Fehér Miklós kitűnő díszlete jól érzékelteti a tér bezártságát és a szereplők egyre szűkülő élet-terét. Az első rész fehér falaival és a zsalukon átszűrődő sziluettjeivel szemben a második rész sötétülő kriptára emlékeztet, míg a harmadik felvonás teljesen fekete tónusa előkészíti a tragikus befejezést. (A változásokat sajátos világítási effektusokkal érik el.) Szerencsés ötlet az instrukciókban szereplő Mannonképek szobrokkal való helyettesítése. A szobrok egyre sokasodó tömegükkel - a halottak számával párhuzamosan - mind jobban betöltik a teret. (Ezra halála után az ő szobra is megjelenik a színen.) A harmadik részben már csak közöttük bujkálva tudnak járni a szereplők, bevonva jelképesen a halottakat is a játékba.

Technikailag és művészileg tehát minden Horvai István rendelkezésére állt ahhoz, hogy remek előadás szülessen. Szinte érthetetlen, hogy miért maradt adósunk ez az *Amerikai Elektra*. Miért érezzük az előadást néhol unalmasnak és vontatottnak, miért volt gyakran rutinos és üres a színészek játéka? Miért csak helyenként szikrázott fel O'Neill klasszikus drámája? Miért nem tudta elhitet-ni velünk a színpadi történés az érzelmek őszinteségét és az emberi szenvedélyek személyiségdeformáló erejét? Talán mert hiányzott a valódi őszinteség, az igazi átélés. Talán mert túlságosan steril, túlságosan művi volt az egész. Talán mert Spiró György öreg komédiásának van igaza *Az imposztorban:* „...a színházban semmi sem számít, sem a szép hang, sem a jó megjelenés, sem a szak-mai tudás, sem a rutin, mert csak egyetlen dolog hat a közönségre: az őszinteség."

Eugene O'Neill: Amerikai Elektra (Vígszínház)

Fordította: Ottlik Géza. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Rendező:* Horvai István.

Szereplők: Darvas Iván, Ruttkai Éva, Kútvölgyi Erzsébet, Bács Ferenc, Sipos András, Simon Mari, Kovács János, Gálffi László.

FORRAY KATALIN

Tévedések és hűhók

Shakespeare-bemutatók Debrecenben és Nyíregyházán

Az ajándékozás izgalmas és titokzatos szertartását idézhetik a színházi előadások. A leendő néző jegyet vált, készülődik a produkcióra, és előre jóleső örömmel tölti el, hogy sikerült önmagát megörvendeztetnie, s ráadásul az ajándék mégis meglepetés marad. Szellemi élvezetet akar, akár a derű feszültségoldó jótékony hatását, akár az elmélyülés, elgondolkoztatás izgalmát. Várni ismeretlen művek mondandójának kifejlését, vagy éppen az ismerős darabok kapcsán gondolatban megmérköztetni a saját elképzeléseket a látottakkal. És éppen a várakozás izgalma miatt csalódása is nagyobb, ha élmények helyett kételyek kel távozik a színházból. Ez történt Debrecenben és Nyíregyházán, ahol az ajándékosztás most elmaradt.

A Tévedések vígjátéka Debrecenben

„A valódi bohózatot főleg az a szabadság különbözteti meg a komédiától, amely a mesékben megengedhető, sőt szükséges a furcsa, nevetséges helyzetek előidézése céljából. A mesének nem kell valószínűnek lennie, elég, ha lehetséges." Coleridge megállapítása a shakespeare-i színpadi világ leglényegesebb jellemzőinek egyikére utal. Ezeknek az előadásoknak komoly ellentmondásokat kell feloldaniuk, le kell győzniük a nézőtér - nem rosszindulatú, hanem természetes ellenállását. Mint például a *Tévedések vígjátéka* esetében is, elég nehéz egy az egyben elfogadnia az összetévesztésekből adódó bonyodalmakat, hiszen a közönség számára a lelepleződés kézenfekvőnek látszik. Ki hihetné, hogy húsz évvel elszakadásuk után egy napon, egy órában két ikerpár úgy hasonlítson egymáshoz viselkedésben, külsőben, ruházatban egyaránt, hogy senki ne tudja megkülönböztetni őket - sorjázhatnának a kérdések és sorjáznak is, ha a színpad ereje nem ragadja magával a közönséget, ha nincs sodró iramú játék, mely leköti figyelmét, és lehetővé teszi, hogy azonosulni tudjon a színpadi valósággal. A színpad és a nézőtér között igen gyorsan kell kialakulnia érzelmi kötődésnek, mert csak erről az alapról kiindulva válik élvezhetővé ez a játék. Ennek a kapcsolatnak a megteremtéséhez a részvétkeltés vagy a megnevettetés a legkitűnőbb módszer, ezekkel azonban nem éltek Debrecenben. A *Tévedések vígjátéka* első jelenetében egy halálraítélt aggastyán meséli el életét: ikerfiainak, azok ikerszolgáinak és feleségének hajótörését, a család szétszakadását, majd a felkutatásukra tett reménytelen utakat. A történet megindítja Ephesus hercegét, és egy nappal elhalasztja a kivégzést. Az együttérzés, a rokonszenv, a szánalom érzése nem szabadult fel egyértelműen a debreceni első jelenet láttán, mert ezek helyét a bizonytalanság, értetlenség foglalta el. Mert mit is lát a néző? Világoskék, sötétkék, vörös színű falat (ez tulajdonképpen négy körbefogó ajtó), vashidat, kétoldalt lépcsővel és létrával, fekete bőrruhás, a Pokol angyalaira emlékeztető poroszlókat, mellükön hatalmas réz E betűvel, fehér ruhás, zárt koronás, napszemüveges Herceget, kopott farmernadrágot, rongyszőnyeg átalvetőt, hajleszorító pántot viselő öregembert. Hangosan és agresszíven a Herceg indít-ja az előadást, indokolja ítéletét, melyet városa, Ephesus és az öreg hazája, Syracusa között megromlott viszony miatt kellett meghoznia. Ellenséges és részvétlen a magatartása, piperkőc zsarnok, élvezi hatalmát. Mindez azonban indokolatlan a pillanatnyi szituáció és az egész darab logikája szempontjából. A megfáradt, végsőkig elcsigázott, a halálban megnyugvást remélő öregember ítélet-be belenyúló viselkedése, szavai csak olyan emberben lelhetnek visszhangra, aki felelősséggel viseli hatalmát, tud mérlegelni és ha kell, az igazságos méltányosság miatt a törvénnyel is szembefordulni. Ha nem így lenne, nem lehet-ne indokolt a darab végén megértő megbocsátása. Ezért kár volt a darab indításakor kihúzni néhány sort, s ezzel megváltoztatni a jelenet alaphangulatát, már csak azért is, mert a meggyötört apa fájdalmának érzékeltetésével adós maradt az Aegeont alakító Sz. Kovács Gyula, s így a felborult egyensúly az operettbonviván külső jegyeit viselő Hercegnek kedvezett.

A gyermekkorukban egymástól elszakadt két ikerpár közül a syracusaiak - Antipholus, az úr és szolgája, Dromio -- hamarosan úgy érzik, boszorkányok városába kerültek, idegenek hívják őket haza ebédre, míg az „igaziakat", az ephesusiakat kizárják saját házukból, feleség nem ismeri meg férjét, úr a szolgáját, hitelező az adósát; a kurta darab folyamán éppen hússzor teremt bohózati helyzetet a személycsere. Vagyis legalább ennyi *nem ismétlődő* ötletre van szükség a véletlen szülte bonyodalmak gördülékeny és nem utolsósorban nevettető megjelenítésére. Léner Péter rendezése lelassította ezt a körforgást; a változatosság hiányzott az előadásból. Shakespeare külső jegyekben tette csak összetéveszthetővé az ikerpárokat, de ugyanakkor törekedett azok egyénítésére. Az előadásban a két Antipholus legjellemzőbb tulajdonsága a durvaság. Hanghordozásuk, mozdulataik hasonlóak, minden adódó alkalommal ütik a kezük ügyébe eső Dromiót. Ez az olvasat azonban csak az ephesusi fivérre helytálló, a másik - a szöveg szerint hangsúlyozottan - sorsából következően lágyabb, elgondolkozottabb. „ A világban úgy bolygok, mint a vízcsepp, / Mely más cseppet kutat a tengeren, Bele-esik, hogy társát megtalálja, / S keres, amíg maga is elvegyül." Ahol a szerzői utasítás úgy szól, hogy a jelenet során

egyszer üti meg syracusai Antipholus a szolgáját, addig az előadásban folyamatosan püföli, holott az állandó fenyítésről ephesusi Dromiónak van oka panaszkodni: „Születésem órájától eddig a pillanatig megállás nélkül szolgállak, és szolgálataimért mást se adsz, csak ütleget." A fukar, kötekedő ephesusi Antipholus természetesen másként reagál a folytonos összetévesztésekre, mint a búsongóbb syracusai. Ennek tükröződése nem jelentkezett az előadásban. Valójában a jellemekből, eltérő visszajelzéseikből fakadó különbséget a legegyszerűbben a két ikerpár pillanatnyi pozíciójának, helyzetének pontosításával lehetett volna megragadni. Természetes, hogy másként lepődik meg, dühödik fel az, aki idegen a városban, s ráadásul üldözött, mint akinek rangja, befolyása, vagyona van. A helybéli Antipholus családja, szolgái, üzletfelei összeesküvése-ként értheti (bár nem érti) csak a bonyodalmakat, míg az idegenek rövid idő után megnyugtatják magukat azzal, hogy varázslatokkal teli városba érkeztek. „Úgy hírlik, tele van a város csalással, / Szem-fényvesztő ügyes szélhámosokkal, / Elmerontó sötét bűbájosok, / Lélekgyilkoló, test-facsaró boszorkák, / Szájas szédelgők, álruhás csalók / S a bűn sok ilyen szabadcsapatával." Ennek a légkörnek erőteljes érzékeltetése hasznossá vált volna nemcsak a syracusaiak helyzetének pontosabb meghatározása,

hanem a tévedések meseszerű elképzeltetése miatt is. Megkönnyítette volna a nézőtér hangulatának oldódását, amely a látott előadáson nem, *vagy* csak alig következett be. Mosoly nélküli halk első felvonás után, a mulattatóbb második rész sem hozott önfeledt nevetést. A szituációk komplikáltnak tűntek, a véletlen egybeesések mesterkélteknek, pedig a filológusok a *Tévedések vígjátéka* kapcsán nem győzik ismételni, hogy felépítésében, szerkesztettségében ez a legpontosabban, hatásosabban kidolgozott Shakespeare-mű.

A nőalakok megrajzolása, szerepük arányainak megválasztása döntő fontosságú. Ephesusi Antipholus felesége, a féltékeny Adriana, férjével egyenlő jogokat követel a házasságban, míg szelídebb húga, Luciana maga a megtestesült engedelmesség. Látszatra. Mert mindkettőjük egyénítésekor egyformán adagolja a jó és kevésbé jó tulajdonságokat a szerző. A szelíd Luciana csak a látszatot kívánja őrizni, hiszen így szól a sógorának hitt Antipholushoz: „... lopva járj, takard valamivel / - Ha mást szeretsz - hamis szerelmedet." „Vétkedre add az erény köntösét!" Nem nővére megcsalását kéri számon, hanem a békés felszín védelmét. Makrancos Kata „elődje" a temperamentumos Adriana, ki hol okkal, hol ok nélkül zsémbel férjével, de az őt valóban megillető jogokon túl éppoly uralomra törne hitvesén, mint az őrajta. Az előadás tulajdonságaik közül csak néhányat mutat be, nem válnak igazán jelentőssé, az egyes jelenetek meghatározó figuráivá. Csoma Judit (Adriana) és Kállay Bori (Luciana) kettőse egy lehetséges viselkedéstípus két végletét képviseli, ami teljesen helyénvaló, de egyikük sem elég felszabadult, nem élnek harsányabb, a darab jellegének megfelelő bohózati lehetőségekkel. A két ikerpár tulajdonságainak egybemosása lehet, hogy koncepció, de kárára válik az előadásnak; egyéni figurák megteremtésének nem tapsolhattunk. Sem Dánielfy Zsolt, sem Csikos Sándor Antipholusa nem tudja bemutatni, hogy ennek a játéknak, a félreértésekből fakadó bonyodalmaknak tétjük van. Az övékénél kétségtelenül hálásabb szerep jut a két Dromiónak, illetve szerepüket hatásosabban oldják meg, amit az is bizonyít, hogy jelmezükben ők valóban összetéveszthetőknek látszanak, de karakterükben megkülönböztethetővé válnak. Lipcsei Tibor ephesusi szolgája sanyarú sorsának terheit hordozta, O. Szabó István kevésbé élt a színesebb, eszesebb kísérő kínálta lehetőségekkel.

Vágó Nelly lábszármelegítős, kötött füles sapkás szolgái, elegáns urai és kort idéző, de modern viseletei, a poroszlók bőrruhái, a herceg fényes toalettje és az aggastyán piros kockás flanellingje nem áll össze egésszé, s kiváltképp nem illeszkedett Kasztner Péter díszletéhez, mely a commedia dell'arte hangulatát lett volna hivatott szolgálni. Ez az elő-adás a tévedésekről szólt, vígjáték nélkül.

Lipcsei Tibor és O. Szabó István a Tévedések vígjátékában (debreceni Csokonai Színház) (Várday Magda felv.)

A Sok hűhó semmiért Nyíregyházán

Ennek a darabnak a kapcsán gyakran hangzik el: ez Shakespeare legkönnyedebb, legkevésbé bonyolult vígjátéka, ami igaz is, csak hogy Shakespeare művei olyan értékek, hogy azok közül a legkevésbé bonyolult is jóval csavarosabb, furfangosabb, mint a színpadon lévő vígjátékok általában. Nagy András László nyíregyházi rendezése viszont azt sugallja: az előadást egy regényes, kevéssé hihető szerelmi történet elmondására használja fel, és lemond azoknak az erőviszonyoknak a feltárásáról, melyek a szöveg egyenrangú cselekmény-szálai között feszülnek.

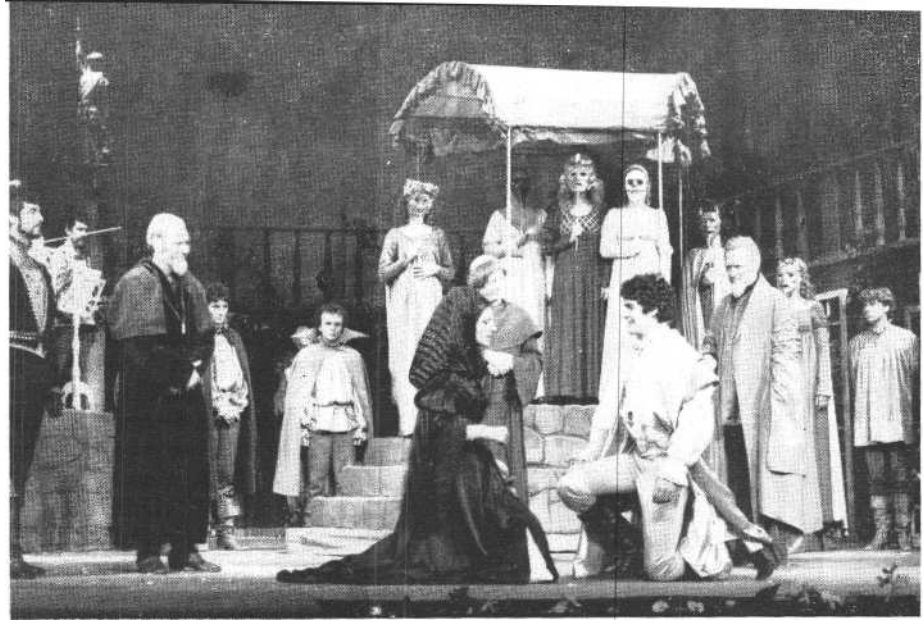
A csatából hazatérő Claudio és Hero hirtelen támadt szerelme a rokonok és a barátok támogatásával, úgy látszik, ha-mar házassághoz vezet, de a herceg fattyú öccse, Don Juan megrágalmazza az ártatlan leányt, akit emiatt szerelmese elhagy. Ez a történet, illetve ez a típus meglehetősen közismert és nagyon közkedvelt volt a maga korában. Színrevitelekor tehát kézenfekvőnek látszik azokat a kisebb-nagyobb változtatásokat, módosításokat, újításokat felerősíteni, amelyekkel Shakespeare egyedivé tette a mesét. A szégyenében elaléló Hero tetszhalála, majd ártatlanságának bebizonyosodása után feltámadása - ismerős fogás, hatása mégis erős, mert a megrágalmazás és a halálhír őszinte indulatokat vált ki az ismerősökből, jellemük teljessége ezekben a jelenetekben tárul fel.

Bár már korábban elhangzik egy mondat erejéig, ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy Claudio érdekházasságot köt, érzelmi üressége a felszínes és elhamarkodott ítélettel bizonyosodik be. Itt

válik egyértelművé Hero unokahúgának, Beatricének és szerelmének, Benedettónak erkölcsi fölénye, s mellesleg ők az egyedüliek, akik nemcsak feltét-lenül hisznek a lány ártatlanságában, ha-nem ennek bizonyítására, jó híre visszaszerzése érdekében cselekszenek is, míg a többiek csupán várakoznak. Bonyolult és igen gazdag jellemábrázolás emeli meg tehát a szokványos történetet, amelyben ebből következően nem a cselekményt, hanem az egyéni tulajdonságokat kellene a színpadon hangsúlyozni.

A másik szerelmi szálban ezt erősíti is a rendezés, de szinte csak percekre sikerül harmóniát teremteni a figurák között. Beatrice és Benedetto közel sem szelíd piszkálódásai, egymást sértő megjegyzései jól mulattatják környezetüket, olyannyira, hogy össze akarják házasítani őket. Természetesen mindenki arra számít, bevallva vagy sem, hogy a két fürge eszű, makacs ember „felfalja" egymást, alkalmat teremtve a kívülállók-nak a szórakozásra. Ez a cseppet sem humánus ötlet viszont már születése pillanatában életképtelen, hisz nem veszi figyelembe: mindkettejük vagdalkozása mögött rendkívül érzékeny, sebezhető ember húzódik meg, aki ráadásul mélységesen vonzódik a másikhoz. A nyír-egyházi előadásban ennek érzékeltetése nem sikerült, mert az energiákat lekötötték a szócsaták, melyek így a levegőben lógtak, sőt sokszor zavaróan hatottak, ugyanúgy, mint a párnacsaták.

A cselt, mellyel Claudióval elhitetik menyasszonya hűtlenségét, nem látjuk a színpadon, azonban a gazságot az egyik elkövető elmeséli a barátjának, s ezt meghallja az őrség, és némi körülményes kihallgatás után a beismeréssel el-viszik őket Hero apjához, ahol a Herceg és Claudio is megtudja az igazságot. Az ügyefogyott, hatalmaskodó Lasponya polgárőr és Furkó kisbíró „tényfeltárása" önálló kis bohózat, melynek érdeme elsősorban visszafogottságában van. A butaság, a hozzánemértés, a fontoskodás néhány szóval elárulja magát, nincs értelme a végtelenségig ismételni ezeket, mert veszít hatásából és megbontja a darab eredeti szerkezetét, Nyíregyházán Mészöly Dezső fordításában adják elő a *Sok hűhót* ... Az átdolgozás rengeteg rosszul használt idegen szóval jellemzi a polgárőrt, ami azért meglepő, mert Lasponya a nemesek nyelvén kíván megszólalni, vagyis olyan szavakat kellene rosszul ejtenie, alkalmaznia, amiket az urak is használnak, ők viszont egyszerűen



Jelenet a Sok hűhó semmiért nyíregyházi előadásából (Csutkai Csaba felv.)

és közérthetően fejezik ki magukat. Talán nem lenne feltűnő ez a túlzás, ha az őrök - akik közül az egyik, ki tudja, miért, egy homoszexuális betétszámot kreál -, a polgárőr és a kisbíró nem szerveznék és játszanák túl a megírtakat. Furkó (Berki Antal) a legrosszabb kabaréjelenetekből lép elénk, süket, sánta, aki a szóvégeket addig ismételgeti, amíg hátba nem vágják, vagy jelentőségteljesen ránéznek. Lasponya (Simor Ottó) sem Shakespeare csetlőbotló, szeretetreméltóan kedves figurája, hanem okoskodó, nagyhangú, túlbuzgó polgár, aki szolgálatai ellenére is terhére van a többieknek.

A három cselekményszál egyensúlya helyett a legutóbbi javára tolódtak el az arányok. Ezzel legtöbbet a Hero-Claudio szálnak ártott az előadás, mert a túlzottan harsány jelenetek mellett nem kapott hangsúlyt a derűs felszín alatti komor hang, amelynek éreztetnie kellett volna, hogy nincs igazán rendjén az emberek - ráadásul az állítólag egymásba szerelmes emberek - kapcsolata, ha nincs köztük bizalom, ha nem adnak lehetőséget egymásnak vélt vádak tisztázására, ha olyanok házasodnak össze, akik nem is ismerik egymást, és olyanok marakodnak, akik érdemesek a másik szerelmére. Nem a fattyú testvér gonoszkodásában kell a bajok forrását keresni, hanem a tisztázatlan vagy éppen hamis érzelmekben. Hartmann Teréz a Hero-megformálás általános hagyományát követte; némán szenvedett. Kétségtelen, hogy a tragikus színezetű szerep erre ad a legtöbb lehetőséget, de nem feledhető, Hero ugyanúgy csapdát állít unokatestvérének, Beatricének, mint ahogy azt vele tette a herceg bátyja. Claudio jellemére, összetett egyéniségére elszórtan igen sok utalás van a darabban, ezek azonban feltáratlanok maradtak Horváth István alakításában. Beatrice és Benedetto színpadi civódásaiból ez alkalommal a nemes ifjú került ki győztesen. Vitai András egyenetlen alakítást nyújtott ugyan, de tolmácsolásában és csak az övében - felszikráztak a shakespeare-i párbeszédek, Szabó Tünde viszont játékos csevegésnek tekintette azokat. Gyors riposztjaival a figura talpraesettségét bizonyította, de a szöveg jelentésének tág értelmezését elhanyagolta. A szöveg érthetőségét ráadásul jelentősen nehezítette, hogy saját mondatait többször végigkacagta.

Szlávik István díszletei általában, majdnem mindig jók. Használhatóak, ötletgazdagok és szépek. Ez a mostani azonban nyomasztóan hatott, csúnyának a termésköve utánzó mozgatható emelvények, s célszerűségük sem vált számomra világossá. Szakács Györgyi jelmezei pompásak voltak, sajnos, ugyanis többször elvonták a figyelmet a játékról - bár ez talán nem a tervező hibája.

William Shakespeare: Tévedések vígjátéka (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: Szász Imre. *Díszlet:* Kasztner Péter. *Jelmez:* Vágó Nelly m. v. *Zenei összeállítás:* Palásti Pál. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Wellmann György, Sz. Kovács Gyula, Dánielfy Zsolt, Csíkos Sándor, Lipcsei Tibor, O. Szabó István, Kiss László, Horányi László, Matkó Sándor, Tóth Tibor, Tihanyi Péter, Vajay Péter, Szabó Ibolya, Csoma Judit, Kállay Bori, Gedai Mária, Muszte Anna, Szennyai 'Mária.

William Shakespeare: Sok hűhó semmiért (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Zene:* Fehér András. *Dramaturg:* Kolin Péter. *Díszlet:* Szláv ik István m. *y. Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Koreográfus:* Poroszlai Éva m. v. *Rendező:* Nagy András László.

Szereplők: ifj. Tatár Endre, Lengyel István, Horváth István, Vitai András, Szigeti András, Fábián József, Katona Zoltán, Hetey László, Somló Gábor, Stettner Ottó, Simor Ottó, Berki Antal, Rudas István, Hartmann Teréz, Szabó Tünde, Vennes Emmy, Réz Judit.

VASS ZSUZSA

Totális színház darabokban

Figaro házassága Szolnokon

Franciaországban a felvilágosodás százada a színházi élet méltán irigyelhető virágzásának korszaka, művészi stílusa tekintetében pedig a rokokó évszázada volt. A színházak közéleti funkciójának jelentősége megközelítette, ha nem túlszárnyalta az úri szalonokét. A nemesek közül a gazdagabb, udvari főrangúak saját kastélyszínházaikkal is dicsekedhettek, a köznemesség pedig a Comédie Française és az Opera páholyait foglalta le magának. De színházi fóruma nemcsak a nemességnek volt: a jezsuita iskolák színházainak műszaki felkészültsége és ezáltal látványossága, gyakran művészi színvonala is vetekedett a privilegizált Comédie Française-ével, a harmadik rend pedig igényei és vagyoni helyzete szerint választhatott a két ki-váltságos nagyszínház földszintjei, a commedia dell'arte-i hagyományokat művészi szinten továbbfejlesztő Comédie ltalienne és az ugyancsak e hagyományokból merítő, mégis elidegeníthetetlenül francia, társadalmi szatírákkal szolgáló vásári színházak között.

Egy évszázaddal előbb a barokk dekoratív mozgalmasságának színpadi funkciója a nagy drámakorszak legjelentősebb alkotásainak látványosságokat halmozó becsomagolása volt. A tragédiarepertoár merev klasszicista szabályok szerint lecsupaszított darabjai balettbetétekkel, barokk zenekíséretekkel, pompázatos, túldekorált díszletfestményekkel és fodrozott, abroncsos jelmezekkel egészültek ki. A barokk korszak tragédiajátszása tehát létrehozott egyfajta színpadi totalitást, mely azonban a drámák formai és tartalmi sajátosságaitól való függetlensége következtében nem jelentett valódi teljességet; pusztán dekoratív, funkciótlan toldásokban, öncélú díszítésekben merült ki. (Ennek továbbélése és sajátos kiteljesedése a XVIII. századi barokk opera.)

A különféle műfajok stílusainak egységében megjelenő és a dráma tartalmi centruma felé mutató színpadi totalitást valójában a „könnyű műfaj", a vásári színjátszás teremtette meg a XVIII. században, melynek formája a stílusparódia, tartalma pedig az ezekben a stílusparódiákban megnyilvánuló társadalmi szatíra volt. Letisztult, önálló mű-faja az „opera comique", a közismert dalokkal és operaparódiákkal teletűzdelt, egyébként prózai szövegekre épülő szatíra volt, melynek játszási jogát e szín-házak igyekeztek kiharcolni maguknak. Ezeknek a társadalmi szatíráknak a színházművészet minden létező ágában való működtetését valójában a vásári színházak állandó veszélyhelyzete segítette elő. Megtörtént, hogy a király, éppen a privilegizált színházak tiltakozására, megtiltotta a drámai szöveg elhangzását a színpadon. ilyenkor a leleményes vásári komédiások pantomim- vagy táncmozgásokkal adták elő a drámát, miközben a háttérvásznon megjelent a némajátékot kiegészítő darab szövege. Ha nem engedélyezték a komédiások színpadra lépését, bábokkal adták elő a színmű-vet vagy gyerekekkel; a színfalak mögött pedig színészek mondták rá a szöveget a bábmozgásokra, illetve a gyerekek némajátékára. Volt, hogy a szatirikus dalok színpadon történő előadását tiltották meg. Ilyenkor a színészek lementek a nézőtérre, és a közismert dalokat a vásznon megjelenő új szöveggel együtt énekelték a publikummal. Létezhet-e ennél totálisabb, minden színházi lehetőségre, az összes gesztusszintre lebontott és mindig újra és újra leleményesen felépített színjátszás, mely - ha kell - a közönség jelenlétére is épít, mindenre kiterjed, mindent aktivizál?

Beaumarchais Figaro-trilógiájának középső darabja, a *Figaro házassága,* mely már a század végének terméke (öt évvel a forradalom kitörése előtt került először színre), sokat merített a vásári francia és az olasz vígjátéki hagyományokból. Tulajdonképpen a komédia egész vázát, szerkezetét tőlük örökölte. Maga a történelmi keret, a spanyol helyszín, Sevilla környéke is Lesage-hagyaték lehet, aki vásári szatírái szimbolikus, a felsőbbség elaltatását szolgáló színhelyét előszeretettel jelölte ki Spanyolország területén. Felvonások köz-ben és végén a szereplők románcokat adnak elő közismert dallamokra, illetve fandango- vagy menüettritmusra táncol-nak. Ugyanakkor feltűnő, hogy ezek a korabeli vásári színjátszásban meghatározó fontosságú, kifejező műfajhalmozások Beaumarchais-nál már elvesztették szatirikus tartalmi funkcióikat, hangulati kellékekké, rokokó betétekké váltak; egyszerű látványosságokká, illetve zenei aláfestésekké degradálódtak. Sok tekintetben ugyanez mondható el az éppen e században végleges formát nyerő, a korszak jelentős drámai műfajává felnövekedett komédia szintjéről is. Goldoni, aki a commedia dell'artéből kinövő olasz komédiát művészi rangra emelte, csapnivaló, kontár munkának tartotta a *Figaro házasságát.* Valóban, a commedia dell' arte-i mesteri félreértés-szövögetések, mulattató intrikák, komikus bonyolítások és a moralizálás közepette is ne-vettető megoldások mellett Beaumarchais vígjátéka csak jól pergő utánzat volt. Száraznak és ettől kényszeredettnek hat-

Beaumarchais: Figaro házassága (szolnoki Szigligeti Színház). Tóth **József, Takács Katalin és Bajcsay Mária**

hatott. Beaumarchais-nál a komédia egyszerű közeggé csupaszodott, mely-ben már nem lehetett kellemesen fel-oldódni. A *Figaro házassága* ugyanis politikai demonstráció, éppen a komédia véletlenszerűségében magyarázatát nyerő társadalmi szükségszerűség felmutatásának remeke. A látszólag öncélú komédiázgatás Figaro (az inas) és Almaviva (a gróf) szembenállását erősíti; a komédiai cselekmény emberi törekvésektől függetlenített formai véletlenszerűségében közvetlenül jelenik meg az írói fátum, az ezeket az esetlegességeket abszurdaknak feltüntető és azokat elvető politikum, társadalombírálat. A felvilágosodás racionalizmusa ily módon látta meg társadalmának abszurditásában az elkerülhetetlen történelmi végzetet. Figaro, a főszereplő már nem irányítója a komédiának, ő a harmadik rend jogos követeléseinek öntudatos demonstrálója. Nem az intrika szabályozza többé a dráma kimenetelét, hanem a történelem, mely az intrika véletlenszerűségeiben a szükségszerű fátum. Akár erre is utal-hatnak Figaro - nem éppen lehangoltságról tanúskodó - szavai a IV. felvonás elején: „A véletlen okosabban járt el, mint mi valamennyien. Így forog a világ. Az ember törekszik, tervez, neki-feszül; a sors meg csak gondol egyet és mindent elintéz."

A Comédie Française-ben alig öt évvel a Bastille ostroma előtt a párizsi polgárság kitörő lelkesedéssel fogadta a *Figaro házasságát*. Magyarországon Beaumarchais darabját politikai drámaként utoljára Major Tamás rendezte meg az ötvenes években. Szikora János, a szolnoki előadás rendezője megpróbálja eljátszatni a stílusparódiát.

A szolnoki színház színpadán a szereplők szó szerint áttáncolják a politikai drámát. Mondhatnánk úgy is, hogy az egymás közötti feszültséget flamenco- vagy menüettritmusban vezetik le. Figaro, miután az egész kastély tanúsága előtt köszönetet mondott a grófnak az első éjszaka jogáról való lemondásáért, jól tudván, hogy á gróf titokban egyáltalán nem mondott le erről a jogáról, és a hozomány megtagadásával fenyegeti Zsuzsit, felszólítja a kastély népét a nászi vigalomra, és a - darabban egyébként nem szereplő - két táncos tüzes flamencóba kezd. A grófnak ekkor még sikerül lefújnia a túl korán induló mulatságot, és újabb hadállást keresve távozik. Almaviva és Figaro első „intim" össze-csapását is flamenco indítja a második

Bajcsay Mária és Tóth József a Figaró házasságában

felvonás elején. Figaro még egy borotvát is elővesz a kakasviadal életszerűbbé tételéhez, mert valójában erről van szó -- két férfi nőért vívott kakasviadaláról. A gróf a tánc után meghátrál, „nem is erről akartam beszélni", s az alamuszi játék kezdődhet elölről. Szikora keze alatt a politikai tartalom a férfiúi önérzet kakaskodó paródiájává degradálódott.

Az előadásnak egy másik műfaji szintje a zenei, pontosabban az operai szint. Ez a műfaj Chérubin megnyilatkozási módja - ha úgy tetszik - jellemzője. Szikora Chérubin adekvát színpadi meg-felelőjét már azáltal megközelíti, hogy férfi szereplővel játszatja cl. Mozart operájában női szólam szólaltatja meg „Cherubino d'amore" érzéki izzását, szerelem-ittasultságát, érzékeltetve ezáltal Cherubino kamaszos „nemtelenségét", magának konkrét tárgyat nem kívánó, ugyan-akkor minden nőben ideális tárgyat látó érzéki bódultságát. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Chérubin a maga módján nagyon is férfi, és nem minden-kibe, csak a női nembe szerelmes. Az opera hatására prózai színpadokon is hagyománnyá vált Chérubin szerepét színésznőkkel játszatni; az előadásokban ez-által Chérubin jelenetei inkább morbidakká válhattak, semmint légiesen tündériekké és érzékien bizsergetőekké. A világban helyét nem találó, kielégületlen kamasz szerepkörében első sikereit elérő Tóth József tökéletes megtestesítője Chérubin kamaszos, az egész világot át-izzítani képes hevülésének. Beaumarchais-nak ennyi tökéletesen elegendő is lett volna. Szikorának azonban kevés volt; a figurát Mozart zenéjével kiemelte vígjátéki környezetéből, és visszahelyezte nőiesen angyali mivoltába. Chérubin színpadi belépőit az előadásban Cherubino zenekari belépője kíséri II. áriájából kölcsönözve, és ez a még pusztán csak zenei belépő a darab minden női szereplőjét képes levenni a lábáról egy pillanatra. Sőt, egyszer el is hangzik Cherubino Il. áriájának közismert első szakasza, és ha csupán csak önmagában tekintve is, de ez a rész az előadásnak egyet-len igazán megoldott és magával ragadó része. Tóth, belépvén a grófné lakosztályába, a grófné és Zsuzsi öltözőből kihallatszó egyre harsányabb csipkelődéseitől megrettenve, ugyanakkor a grófné közelségétől megittasodva egész testében remegni kezd, száját már-már sírásra görbíti, miközben szemei ragyognak a meghatottságtól Mikor playbackről felhangzanak az ária első taktusai, Tóth remegő, lassú léptekkel előrejön a színpad elejéig, és a zenekari belépő utolsó ütemére az addig mereven maga elé tartott szerelmi románcát hirtelen az arcába gyűri. Ekkor felhangzik ugyancsak playbackről az ária első, elbűvölő szakasza. Hogy a rendező szerint mennyire csak a zene Chérubin igazi megszólalta-tója és minden más mennyire mellékes, azt jól bizonyítja, hogy ezzel a zenei résszel a rendező kettévágja és ezzel értelmetlenné teszi Chérubin egyik mondatát, melyet az ária előtt kezd el és utána fejez be. Ennek persze színpadilag semmi értelme - mondjuk ki - nagyon rossz, fals, és sajnálatos módon rávilágít arra is, hogy valójában ennek a Chérubin-elgondolásnak nem sok értelme van az előadás egészét tekintve. Ez is csak egy önmagában bájos ötlet marad, mint a tánccal jellemzett férfiúi kakaskodás Figaro és a gróf között; öncélú demonstráció, az érzéki-érzelmi szint felmutatása, melyet ez esetben a rendező felvállalt és hatásosan megoldott.

Az előadás egy másik szintjén folyik az intellektuális-polgári drámakivonat ez már prózában, Beaumarchais szavaival. Ez nem más, mint Figaro individuális drámája, mely nem újkeletű kihallás a szövegből. Jean Vilar szín-háza 1957-ben, tíz évvel később pedig a moszkvai Szatíra Színház állította szín-

A Figaro házassága zárójelenete (Szoboszlai Gábor felvételei)

padra a maga „modern" Figaro-értelmezését; azt az erősen szentimentális és a világ kicsinyességeiből kiábrándult Figarót, aki számára Zsuzsi vagyis az intim családi, harmonikus élet megteremtése az egyetlen cél, és aki emellett - hogy úgy mondjam - hamleti gondokkal küszködik.

Vallai Péter Figarója mindenekelőtt nem szereti a konfliktusokat. Számára a gróf első perctől jól láthatóan nem ellenfél. Az intrika fárasztja, valószínűleg Zsuzsit szereti, de ezt jól titkolja. Szörnyen flegmatikus, lusta és kimért. Olyan, aki, „ha a hiúság hajtja: nagyratörő, ha a szükség hajtja: iparkodó, bár legfőbb öröme a ... heverés!" (ötödik felvonás, nagymonológ). Az először flamencóval, majd borotválással kísért „nagy" összecsapása a gróffal a színpadon úgy zajlik le, mint egy borbély és páciense közötti hétköznapi párbeszéd *egy* vidéki, legyekkel teli, fülledt fodrászműhelyben. Mintha a bujkáló, de annál nyilvánvalóbb szópárbaj helyett a következő beszélgetés zajlana le kettejük között: Milyen idő várható a napokban, Figaro? / Eső lesz, nagyságos uram.

Vallai Figarója akarat nélkül sodortatja magát az eseményekkel; kevés kijelentés hangzott el eddig színpadon ilyen tömény cinizmussal, mint az, hogy „aki nem vág neki semminek, az nem is jut semmire és nem is való semmire". Aztán, hogy ez a Figaro féltékeny is tud lenni, és mindössze egy gombostű miatt, az már a komédia „bűne". Mindeneset-re az ötödik felvonásbeli nagymonológ-ját féltékenységi roham nélkül is elmondhatná Figaro, amúgy is kilóg a vígjáték dramaturgiai, intrikus közegéből. És érezhetően Vallai is itt van igazán elemében: a tőle megszokott csibészien flegmatikus depresszióval adja elő az emberi nyilvános törekvések lehetetlenségének ars poeticáját.

Az előadásnak persze mindezeknek a megemelt szinteknek ellenére van cselekménye, egy par excellence színpadi szintje, mely önmagában homogén, zárt világ. Ez az intrika útján bonyolódó cselekmény, a komédia szintje az előadásban egy egyértelmű bagatellizálódási folyamaton megy keresztül, kiüresedett szintté válik, mely poéntalanságával és pontatlanságaival lep meg. A rendező által önkényesen beépített poénok (a vakká lényegített Mamlasz bíró blőd elszólásaira gondolok) már-már a nézővel szembeni modortalanság határát súrolják. A pontatlanságok pedig nyilván-valóan az önálló, drámától független értelmezésekből adódnak. Az, hogy Figaro jelleme szerint nem lehet féltékeny Zsuzsira, az egész III. felvonás kertjelenetét megfosztja éltető humorától. És egyáltalán : a szereplők az egész előadáson keresztül tüntetően nincsenek egymáshoz mérve. Külön mozognak, viselkednek; nem tudni, mitől érzik magukat elhagyatottnak vagy irányítónak, mitől önérzetesek, mitől talpraesettek, mitől nagyvonalúak és mitől kicsinyesek. Erről persze egyáltalán nem a színészek tehetnek: az egész előadásban elfoglalt helyük körülbelül Swift liliputi figuráinak jelentőségével mérhető. Nagy Gábor (a gróf) és Vallai összecsapása valóban olyan asszociációkat kelt, mintha egy liliputi, rokokó jelmezben hepciáskodó, korlátolt piperkőc perlekedne egy a polgári depressziójába fásult XIX. századi Gulliver-Figaróval.

Fanchette mérhetetlen butaságot sugárzó vihogógörcseivel, Antonio a részegséget merev józansággal imitáló kaszáló mozdulataival, Marcelina mézeskalácsos nagymamabájaival, Bartolo luftballonszerű felfújtságával, Bazilio menüettpózok ba merevedett udvaroncságával, a gróf a finomkodó arisztokrataelegancia piperkőcségével, a grófné az érzelmes primadonna és Zsuzsi a tenyeres-talpas szubrett szerepkör örököseiként - zenei kíséretüktől és énekhangjuktól megfosztott vígoperamaszkok.

A kakastánccá degradálódott politikai, az opera által felmagasztosított érzelmi, a kivonatolt intellektuális és a kilúgozott vígjátéki szintek mellett létezik még egy szintén csak önmagához mérhető vizuális sík az előadásban, a díszlet és a jelmezek szintje. El Kazovszkij díszlet- és jelmeztervezői munkája mindenekelőtt szép és egységes látványt teremt. Tere tágas, levegős; a stilizált, le-egyszerűsített XVIII. századi szalon két-oldali három-három benyílójával és a hát-teret majdnem egészében kitöltő ablakkivágásával és főként kitöltetlenségével, ürességével (egy fotel az össz bútorzat) sokféleképpen értelmezhető, bejátszásra váró, nyitott játékteret kínál a szereplőknek. Levegősségét, nyitottságát külön erősíti, hogy a bal oldali ajtóki-vágásokat fedő tüllfüggönyöket állandóan szél lebegteti. Ez egyrészt dekoratív mozgalmasságot ad önmagában, másrészt önkéntelen irányát is megadja a mozgásoknak. (A három-három ajtó szembenállásából kínálkozó mozgáslehetőségeket a rendező ki is használja a szereplők állandó átlós mozgatásával.) Lehet ez a tágas tér sakktábla fekete-fehér kockáival vagy táncparkett; de ezeknél az esetleges értelmezéseknél fontosabb, hogy bejátszható nyitott tér, lehetőség. A látvány egységét és esztétikusságát erősíti a jelmezek szintén csak fekete-fehérre korlátozódó színhiánya. Minden szereplő jelmeze fekete és fehér, a színek El Kazovszkij színpadán kiszorultak a szabadba: a háttér ablaknyílásában kék ég feszül, melyen hol fehér, hol az alkonyatot jelző lila felhőcskék úsznak „huncutul" tova. Ez a stilizált plein air még a rokokónál is rokokóbb dekoratív látványelegancia, az egységes látványra biggyesztett ironikus rátét. (A harmadik felvonás kertje túldekoráltságával és bejátszhatatlanságával, követ-kezetlen kiképzésével láthatóan elhibázott kényszermegoldás, az első két fel-vonás következetességének áldozata.)

A szereplők ruhái - Figaróét és Zsuzsiét kivéve -- szintén rokokóimitációk, bécsi zenélődobozkák táncfigurácskáinak mintái alapján készültek. Fodrozott ujjú ingek, hatalmas abroncsszoknyák, ugyancsak kifeszített férfifelöltők, a nőknél

az eget verdeső tupírozott parókák, a férfiakon a fejet látványban összezsugorító, leomló, ondolált parókák, térdharisnyák, teletűzdelve szalagokkal. Ezekkel szemben Figaro egyszerű inasöltönye inkább XIX. századi változat, Zsuzsi pedig időtlenné stilizált, szalagabrancsokkal kiképzett alsószoknyát visel fekete kombiné-ja fölött.

A jelmezek harmonikus szín- és formaösszeállítása egyébként minden szépsége ellenére a tervező látványvilágának öncélúságát sejteti; sőt a dráma egy-egy pontján ahelyett, hogy követné a cselekményt, kifejezetten értelmetlenné teszi azt. Ha nem feltételeznénk, hogy bakikról van szó, azt mondhatnánk, hogy El Kazovszkij fügét mutat Beaumarchais-nak. Például nonszensz Zsuzsit és a grófnét ugyanolyan fekete köpenybe öltöztetni a kertjelenetben. Állítólag ruhát cseréltek, és nem véletlenül. Enélkül ugyanis érthetetlen, mitől gondolja mindenki Zsuzsiról, hogy ő a grófné és a grófnéról, hogy ő Zsuzsi.

El Kazovszkij szemgyönyörködtető munkájában ugyanaz történt, mint Szikora rendezésében: a drámától elvonatkoztatott különféle szinteknek ugyan hatásos, néhol meggyőző formákat találtak, ugyanakkor kínosan nem építették ki ezeknek a rétegeknek a drámai, egymást értelmező formáit. Magukba zártan, sokszor magukat túlpörgetve, értelmetlenül mennek el egymás mellett, és ezáltal megsemmisítik saját jelentőségüket is. A szolnoki előadásban a rendező önmagukban hatásos ötletei sem tudják feledtetni, hogy az egymásra hányt demonstrációk (tükördarabkák), még ha megnyerő formákban is, a drámai színpadon csak öncélú dekorációk á la rokokó.

Beaumarchais: Figaro házassága (szolnoki Szigligeti Színház

Fordította: Illyés Gyula. *Dramaturg:* Morcsányi Géza. *Díszlet, jelmez:* El Kazovszkij m. v. *Zenei összeállító:* Melis László m. v. *Rendem:* Szikora János m. v.

Szereplők: Nagy Gábor, Bajcsay Mária, Vallai Péter, Takács Katalin, Szendrey Ilona, Somody Kálmán, Szoboszlai Éva, Tóth József, Fekete András, Angster László, Árvai László, Dutkon Mária, Kiss '1'. István.

SOMLYAI JÁNOS

Sem Piscator, sem Tolsztoj

A Háború és béke Veszprémben

Figyelemre méltó tanulsággal szolgálnak *a Háború és béke* hazai előadásairól írt kritikák. Szembetűnő az a kritikusi egyetértés, mely a bemutatók fokozatosan csökkenő értékéről tanúskodik. Az írások majd mindegyike megegyezik abban, hogy 1959-ben a Néphadsereg Színházban kivételes siker született
ám abban is ritka összhang mutatkozik az elemzések között, hogy 1979-ben a győri Kisfaludy Színházban játszott elő-adáson már nem volt érdemi dicsérni-való. Az elmarasztalásokból nem a színészi játékra, a rendezés technikai részére vonatkozók az érdekesek. Sokkal inkább azok, amelyek egyrészt (bár óvatosan) a darabbal, Piscator átiratával kapcsolatosak, másrészt amelyek éppen a darab „didaktikusságát" megszüntetni törekvő rendezői koncepciót kérdőjelezik meg. A darabra vonatkozó hangsúlyozottan szőrmentén fogalmazott kételyeket egy kérdés köré csoportosíthatnánk: lehet-e ezt a művet megközelítően eredeti változatában, megírása idején hangsúlyos mondanivalóját hűen tolmácsolva, sikerrel bemutatni?

Mivel az idei veszprémi előadás kapcsán is előtérbe kerül ez a kérdés, szükséges alaposabban is megvizsgálni. A probléma részletei: a politikai színház (és dramatizálás), stílusa, módszerei, eszközei, az általa megfogalmazható konkrét közlendő. Továbbá: eszmei és/vagy esztétikai értékei, valamint a jellemző (feltételezett és elvárt) befogadói magatartás. Mindezek után pedig: milyen értékkel, lehetőségekkel rendelkezik Tolsztoj : *Háború ér béke* című regényének Erwin Piscator, Alfred Neumann, Guntram Prüfer által színpadra alkalmazott változata?

Politikai színházról szólva: ha a darab (az előadás) legdöntőbb eleme egy konkrét politikai-társadalmi-(történelmi) információ, melynek érvényessége egy speciális helyzetre vonatkozik, akkor óhatatlanul kulcskérdéssé válik, hogy hic et nunc mivel is foglalkozik a mű. Kulcskérdéssé válik, mert a stílus, a módszer, a felhasznált eszközök végképp csak a „program", a közlendő érvényre juttatását kell hogy segítsék. Ebből következik, hogy a politikai színháznak nincs önmagában is elemezhető, csak rá jellemző stílusa, inkább csak eszközei lehet-nek. Döntő, hogy a programjellegű politikai cél eléréséhez a néző olyan élményt kapjon, mely alig teszi lehetővé a „változatos" értelmezéseket. Itt ugyan-is a meggyőzés a fontos, és nincs helye a néző részéről kételynek, polémiának. (Erre a mű felépítése sem ad lehetőséget. Ez az egyik, és többnyire jogos vitára okot adó - ám sarkalatos pont-ja a politikai színháznak.) Tények, olyan tények sorakoznak egymás mellett, amelyek a felhasználó (író, rendező, színész stb.) szerint erősebbek és felrázóbbak, mint bármilyen költői varázslat. Hiszen ez utóbbi, úgymond, hamis érzelmek, hazug illúziók felkeltésére való csupán. A nézők körében egyfajta nivellálódás-nak kell végbemennie. Nem egyéneknek szólnak ezek a darabok. Persze magában az előadásban sem a nagy egyéniségek, a jellemek fejlődése a feltétlen domináns. Még allegorikus, szimbolikus figurákról sem igen beszélhetünk. A be-fogadó és az előadás esztétikai viszonya is elég egyoldalú. Kevés esélyt hagy az előadás a látottak kiegészítésére. Gyakorta kifejezetten felesleges a látottak mögött valami mélyebb felfognivaló után kutatni. Míg egyrészről kétségbe-vonhatatlan a politikai színház társadalmi hasznossága, addig tudomásul kell vennünk azt is, hogy időálló esztétikai értékeket ritkán hoz létre.

Fentebb vázoltak elsősorban persze a parciális helyzetre, érdekre vonatkozó művekre érvényesek. Tagadhatatlanul igaz azonban a közhely: a klasszikus görög tragédiák is komoly politikai-társadalmi töltéssel bírnak, bírtak. Márpedig Euripidészt vagy akár Shakespeare-t nézve, olvasva esetleg utoljára jut csak eszünkbe műveik politikussága, annak korábbi értéke, súlya. Röviden: ma is játszhatók, sőt szükségünk is van rájuk. Mármost ha vizsgálódásunkat (változatlanul csak a politikai tartalomra figyelve) folytatjuk, akkor világossá válik, hogy e tartalom, tartalmak minőségi hangsúlyváltozásában érhető tetten a „bármikori" bemutathatóság biztosítéka. Minél inkább csökken a darab egészének megfelelése egy és csakis egy nyilván-való helyzetnek, és halad a „világtörténelmi folyamat" több pontján való értelemszerű, erőszakoltság nélküli elhelyezhetőség felé, annál kevésbé beszéI(het)ünk quasi politikai színházról. Hiszen

az sem igényel bővebb kifejtést, hogy a néző természetesen csak saját korának történelme, társadalmi, hétköznapi valósága által kijelölt határokon belül képes felfogni a színpadon kialakuló feszültséget. A látottak értelmet, jelentőséget csak saját korán keresztül kapnak. Szükséges hát, hogy a darab mondandójának kizárólag keletkezése idejére vonatkozó része „kicserélhető" legyen - a szó jó értelmében - aktualizálható legyen a bármikori későbbi bemutató ide-jén jellemző problémára. Ehhez nélkülözhetetlen az olyan mélységű, jellegű filozófiai tartalom is, mely nem csak a műnek, de nekünk magunknak is időtől, helytől függetlenül elidegeníthetetlen részünk. Gondoljunk csak Oresztész vagy Elektra figurájára. E két figura saját korának, a görögség közvetlen múltjának, jelenének olyan megoldásra váró speciális problémáit is hordozta, melyet ma már csak a történészek ismerhetnek, de szerepükben ugyanakkor a jog, a felelősség, a morális kötelesség szinte csak személyesen eldönthető, eldöntendő kérdése feszült. Hányszor kellett már azóta, s kell még ma is ezzel magunknak is megbirkóznunk?

Ahhoz, hogy a következőkben a politikai színházzal kapcsolatban a formai kérdésekről is beszélhessünk - veszélyes rövidséggel - századunk történelmére, annak a művészetekre gyakorolt hatására kell utalnunk. Tény: néhány drámai illetve színjátéki forma, szabály, addig kizárólagosnak hitt alap-elv felbomlott, mintegy követve néhány politikai módszer, gyakorlat devalválódását. Mivel azonban ez a kérdéskör jócskán szerteágazó, csak egy - általam igen fontosnak ítélt - problémát kívánok megemlíteni. A művészeti ágak, műfajok, műnemek egymástól különböző, legvégső törvényeik szerint más és más dolog kifejezésére lehetnek alkalmasak. Van, amit a dráma, a színjáték egész egyszerűen nem tud kifejezni, amire nem való. Kétségtelen, bizonyos korok, történelmi helyzetek kikövetelik a mű-fajok határainak tágítását. A politikai színházat létrehozó történelmi helyzet is hasonló, műfaji korlátokat tágító hatással bírt. (Ebből a szempontból végül is mindegy, hogy a kísérletek vagy az el-ért eredmények, a politikai színházhoz felhasznált eszközök, formai megoldások nem mindegyike időálló.) Ami már konkrétan a politikai színházat illeti - mint azt már a tartalmi kérdésekről szólva is láthattuk - éppen az *önmagában való valóság* ábrázolásának problémájáról van szó. Hiszen az effajta színház célja a valóság, a kendőzetlen igazság, a nyilvánvaló tények bemutatása - akár „mozgósító" szándékkal. Bár e tényeket színpadon láthatjuk: - a cél szerint - épp ahhoz nincs semmi köze. Ez már nem a tőrőlmetszett naturalizmus, jóllehet módszerei abból nőttek ki. Ahogy Brecht is írja Piscator politikai színházáról : „...a polgári-naturalista színház végső formája ..."

Az „irodalmi alapanyag" a század első felében még általánosan legfontosabb eleme a mondandó hordozójának. A színpadon döntően a verbális közeg-ben, kisebb részben pedig a cselekvésben jelenik meg, és ezek szervezettségének, felépítésének sajátosságában vizsgálható. A politikai színházra jellemző, hogy a valóságból vett életanyagot valójában nem dolgozza fel, nem alakítja. Lényeges szempont ugyanis, hogy (saját) közönsége számára ezek az élet-anyagok a maguk közvetlen értelmében legyenek érthetők. A nap mint nap meg-élt valóság és a művészet közti minőségi különbség itt nem több, mint a válogatás és a tendencia nyilvánvalóvá tétele. Dokumentatív hatású, gyakran tényszerű valódi dokumentumokból épülő egyenértékű jelenetek következnek egymás után. Az értelemszerűen nem túlságosan árnyalt, egymáshoz csak a politikai mondandón keresztül kapcsolódó szereplők által véghezvitt cselekedetek eléggé következetesen - olykor életidegen egyértelműséggel - haladnak egy jól látható cél felé. Csakhogy ezeknek a cselekedeteknek, melyek egymástól függetlenül is megálló jelenetekből építkeznek, nincs drámai feladata. Tanító, propagandisztikus, félreérthetetlenséget célzó okok magyarázzák, hogy az egyéninek a történelmi-társadalmi fokra emelése nem a szereplők által, nem a dráma belső szövetében történik. És itt kell megjelennie az ebben a típusú színjátékban nélkülözhetetlen narrátornak. Hiszen a politikai színház szereplői egy igen lényeges dolgot nem tudnak kifejezni: a két valóság, a saját életkörülményeik és a tőlük mint egyestől független politikai-társadalmi tények közti drámai ellentétet. Ezt hivatott a narrátor közölni, aki érzékeltet, tudatosít bizonyos „konfliktushelyzetet". Igy meg-teremtője a drámai egységnek, bár első-sorban a mű szerkezete tekintetében, mert mint a néző valóságán álló személy fejtegetéseivel ugyanakkor ki is oltja a befogadóban esetleg kialakulni képes drámai hatást. Ez esetenként már károsan több, mint az illúziókeresés-keltés meg-akadályozása. Tudniillik abban az esetben, ha az előadás idején jellemző speciális politikai-társadalmi helyzet nem analóg a bemutatott mű lényegi mondandójával, a néző érzelmi úton közelít a darabhoz, és így szerez intellektuális élményt. Az esztétikai élvezetben viszont útját állja, ha a saját hétköznapjaiból „ismert" narrátor mára érvényét vesztett politikai-társadalmi tényeket fejteget. Ennek viszont egyenes következménye az eszmei mondandó sérülése.

Az említett két valóság egymásban való megjelenése a dráma homogén szövetéből hiányzik. Nem látszik a szereplők belső meghasonlásában, jellemfejlődésében. Nincs elbukás, megdicsőülés, hős sincs. Ily módon a színpadon lát-ható szereplők a narrátorhoz és a drámához való viszonyukban szükségképp mint „tárgyak" jelennek meg. A dolgok csupán megtörténnek velük. Igaz, a történelem által, de a narrátor szervezésé-ben. 0 tényekkel bizonyítja az események elkerülhetetlen voltát: sem a vak-sorsnak, sem az egyéneknek nincs köze a történtekhez.

A narrátor tehát ott áll - testi valóságában is - a „dobozszínpad" negyedik, néző felé eső - képzeletben épült: talán legerősebb - de leomlott falának helyén. Ez pedig - csakúgy, mint a többi, politikai célt szolgáló tartalomszervező megoldás - a díszlet, az előadás megvalósulásának további eszközeire is kihat. Ezek az eszközök hivatottak a szuggesztív hatást elérni a hiányzó drámai hatás helyett. Frappáns, hatásos eszközöknek kell lenniök. E színpadon meg-jelennek dokumentumok, riportok, filmek és szinte korlátlan mennyiségben olyan újszerű technikai eszközök, melyek a szigorú hétköznapi valóságra utalnak, de szinte kizárólag a mához, az előadás idejéhez kötik a darabot. (E technikai eszközöket ugyanis könnyű kicserélni a mindig legmodernebb-re.) De egyben nehezítik is az előadásban a múlt, jelen, jövő egységének a felfedezését. Ezek az újdonságok persze alig jelentenek nóvumot, alig teremtenek értéket az előadás olyan szegmentumaiban, mint a színészi játék, a rendezés. Végül még annyit ezekről az esz-közökről, hogy nemcsak a polgári szín-házművészettel való nyílt szembehelyezkedést manifesztálják, de a politikai

Tolsztoj: **Háború és béke (veszprémi Petőfi Színház). Szélyes Imre, Joós László** és **Bartal Zsuzsa**

színház kötődését is egy társadalmi osztályhoz: a proletariátushoz.

Eddigi fejtegetéseink lezárásaképpen még egy idézet Brechttől. Az epikus színházról írja: „Feltétele - egy bizonyos technikai színvonalon kívül
hogy hatalmas mozgás legyen a társadalmi életben, amely mozgásban érdeklődés rejlik a létkérdésekről folyó, szabad vita iránt, azok megoldása céljából, s amely ellentétes irányzatokkal szemben meg is tudja ezt az érdeklődést védelmez-ni." Tegyük hozzá, mindez igaz a politikai színházra is. Eszmei tartalma újbóli „felhasználása" azonban alapos megfontolást igényel. Nem véletlen, hogy politikai színdarabok igen ritkán érik meg a felújítást, a hosszú évekkel későbbi ismételt bemutatásukat.

Evidenciának is tűnhet a hic et nunc érvényes politikai-történelmi mondandó és a neki megfelelő módszer, esz-köz szoros összefüggése, s ezen belül pedig a „program" primátusa. Vagy akár az, hogy a konkrét politikai tartalom háttérbe szorulásához egy több-féle értelmezést is lehetővé tevő stílus párosulhat. Mégis lényeges volt mind-ezt leszögeznünk, hiszen kiindulási kérdéseink egyike egy 1937-ben keletkezett politikai színdarab mai bemutatásának lehetőségeivel foglalkozik.

A Háború és béke Piscator szándéka szerint és saját megfogalmazásában: „Hozzájárulna a békeharchoz és éberségre hívna fel egy ország ellen, ahol nyíltan folyik az újrafelfegyverkezés, és amely ország el van szánva rá, hogy célját háborúval érje el." 1937-re gondolva ez teljességgel érthető, de már a darab első bemutatója, 1942-ben, Amerikában, helye és ideje miatt - ismét Piscatort idézve: „olyan színielőadás volt, mint a többi; az események rég túlhaladták." A politikai színház céljára, feladatára és Piscator idézett szándékára gondolva érthető e keserű megjegyzés. Mégis, I959-ben Budapesten (a mű első hazai bemutatása) nemcsak a sokat dicsért színészi alakítások miatt arathatott hangos sikert. E sikernek két lényegi összetevője volt. Egyrészről a magyar közönség előtt még ismeretlen mód-szerek, színházi eszközök alkalmazása. Vetített háttér, makettek, narrátor, több részre osztott színpad. Másrészről pedig az, hogy 1959-ben nyomaiban még nagyon is valóságosan volt jelen a második világháború. A hidegháború évei sem múltak még el. Igy az, hogy a bemutatás idején még nagyjából érvényes eszmei tartalom párosult egy még ismeretlen formai megoldással: sikert garantált. Viszont az 1960-as, 1970-es években Napoleon moszkvai menetelésével, vereségével Hitler diktátori szándékaira, vagy általában bármilyen térhódító háborúra figyelmeztetni már nem biztosíthatta a feltétlen sikert. (A szakkifejezés: enyhülés.) jogos persze az ellenvetés: nem csak erről van szó. Hiszen általában a háborúk értelmetlenségét, emberi természettel ellentétes voltát, sorsok, tiszta szerelmek, ártatlan életek erőszakos végét látjuk, a személyes sors véletlenszerűségét - a közösségi sors erejét. De leginkább a piscatori módosításban Tolsztoj gondolatát: megtörténhet, hogy egy napon az élet *nem* megy tovább. Nem háború *és* béke - sokkal inkább háború *vagy* béke. Mindezek után persze még hosszan sorolhatnánk, de jobbára csak azt, amit Tolsztoj regényéből látunk bele a darabba.

És itt egy lényeges ponthoz érkeztünk el. Azzal, hogy Piscator „felhívása" közzétételéhez Tolsztoj művét alkalmazta színpadra, a politikai színház egyik hátrányának eltüntetésére tett - nem teljesen sikeres - kísérletet. Az események, a történetek emberi, pszichológiai lenyomatának láthatóvá tételéről van szó. Erre Tolsztoj műve alkalmas is. Am elég, ha csak a mű terjedelme okozta nehézségekre gondolunk. A cselekmény ezernyi, egymást át- meg átszövő szálból álló, a szereplők egymáshoz való viszonyának, a jellemek alakulásának gazdagsága, mind, mind ellenáll a színpadi feldolgozásnak. Piscator nem is erre vállalkozott, nem ezt akarta. Csak egyet: a háború szörnyűségére hívni fel a figyelmet. Innen azonban már az ő munkája is problematikus. Részben mert hiába a szörnyűséges, milliónyi áldozattal járó világégés, ha érzelmileg és a darabból felfogható okai híján csak a jelenség szintjén marad a színdarab. Ezzel együtt, a piscatori szándék értékéhez kétség nem férhet, s mert közlendőjéhez szigorúan következetes maradt, a mű megvalósítása a maga módján tökéletes.

Szándékainak megfelelően agitatív, semmi félreértést nem tűrő, didaktikus egyértelműséggel szervezi, alakítja, módosítja Tolsztoj művét. Csak az került színre a regényből, s lett új elemek-kel kiegészítve, ami képes szolgálni gondolatait. Igy például Natasa, Andrej, Pierre, Kuragin egymáshoz való viszonyának drámai súlya önmagában alig számottevő. Négyőjük között a háború az igazi kapocs. Ehhez pedig, ennek láttatására ott van a narrátor, aki szemünk láttára „rendezi" az előadást, teszi tudatosan felfoghatóvá a darab üzenetét. A politikai-történeti sors, a cselekmény, a főszereplők előszínpadainak nyomatékos szétválasztása, a csaták be-mutatása térképpel, nagyméretű terep-asztalon mozgatott makettekkel, a vetített háttér, mind egy feszes, zárt, egy irányba ható gondolat közlését megvalósító előadást teremthettek. Következetessége, valamint az, hogy az akkori befogadó gondolati és esztétikai igényének tudott eleget tenni, „elfogadhatóvá" teszi a tolsztoji mű „tiszteletlen" mértékű módosítását. Belátható: ahhoz viszont, hogy a ma közönségére is hatni tudjon Piscator és Tolsztoj gondolata, annak mára érvényes része, egy-egy ponton változtatni kell a mű szerkezetén, dramaturgiáján.

Ez azonban, úgy tűnik, szinte megoldhatatlan feladatot jelentett a legtöbb hazai előadás számára. Igy most Veszprémben is. Pedig a tennivalók egysze-

Szoboszlai Sándor és Demjén Gyöngyvér a Háború és békében (Vujovich György felvételei)

rűnek tűnnek. A mai befogadói igényeknek, magatartásnak megfelelően ne hirdesse, fejtegesse, de belőlünk váltsa ki, velünk fogalmaztassa meg a mű ma is aktuális üzenetét. Könnyíteni látszik a feladatot, hogy Tolsztoj művéről van szó, ami ugyebár akármikor elővehető, és úgy tűnik, így hat a színdarabra is. Elv-ben. Valójában azonban csak a keletkezésével, eredeti mondanivalójával analóg helyzetben. Egy igen fontos megjegyzéssel azért ezt ki kell egészítenünk. Arról van ugyanis szó, hogy napjaink politikai-társadalmi kérdései között is fel lehet esetleg lelni azokat az égető problémákat, melyek megfogalmazására alkalmas lehet ez a darab. Csakhogy ehhez két dolog nélkülözhetetlen. Elsősorban nem a mű, de korunk igen alapos, felkészült elemzése. Másrészt pedig e probléma megtalálása, a színreállítói szándék világos megfogalmazhatósága után következetesen és nyíltan vállalni kell a politizáló színdarab létrehozását. Mert hiába ingadozik időről időre a megítélés mérlegének nyelve az esztétikai és eszmei értékek között, az érdemi és súlyos igazság képes feledtetni apróbb művészi, formai hibákat is. Veszprémben erre a fajta értelmezésre kísérlet sem történt. Csak nagyon nagy általánosságban „politizál" a színdarab. Szükségképp került hát előtérbe Tolsztoj. Ez pedig hiba. Mert Tolsztojból nagyon kevés van a piscatori műben. Minden olyan próbálkozás kudarcra van ítélve, mely a könnyebbnek látszó megoldást választva Tolsztoj művét tekinti az alapnak, a bemutatandónak. Erre tettek kísérletet Veszprémben is.

Ennek megfelelően szinte minden piscatorit a kihúztak az előadásból. Eltűnt a több részből álló színpadszerkezet, maradt helyette a szokásos felépítés: a jelenetek során a mindenki számára és minden esetben azonos, csak a cselekmény helyét jelölő teret látjuk. Nincs vetítés, terepasztal, térkép, makett. Döntőbb azonban, hogy a narrátor szövege is alaposan lecsökkent. Szövegéből hiányoznak a „száraz" fejtegetések, a statisztikai adatok, hiányoznak a piscatori gondolatot alátámasztó politikai-történelmi információk. Van viszont a *Háború és béke* „tartalomjegyzéke". További hiba, hogy önmagához képest sem következetes ez az előadás. Mert nem maradhat a narrátor bevezető szövegében, hogy „dramaturgiánkat Tolsztoj célkitűzései határozták meg" .. . „a drámai cselekménynek maga a szín-pad adott dramaturgiai formát" - nem maradhatnak e megjegyzések, mert ebből később semmit sem érzékelünk. Hiszen a szokványos színpadot látva egyszerűen nem érthető, hogy az hogyan ad a drámai cselekménynek dramaturgiai formát. Egyszerű színpad. Piscatornál igen, ott érthető és jogos ez a megjegyzés. Az sem egészen világos, hogy milyen módon határozta meg Tolsztoj célkitűzése az előadás dramaturgiáját. Az ugyanis aligha volt célki-tűzése, hogy műve szilánkjait lássuk. Így nincs különösebb értelme például Pierre Bezuhov gyötrő kételyeinek sem a : „mi a helyes? mi a hamis?... XIV. Lajos vagy Danton? Danton vagy Robespierre? Robespierre vagy a konvent?" - monológ esetében. Zavaró és felesleges ez a kétely, mert fenti személyekről, az általuk képviselt eszmékről, főként pedig Pierre-nek ezekhez való viszonyáról az előadásból semmit nem tudunk meg. Mindezek után azt kell mondanunk: az előadásból még azt sem sejthetjük, miről is szól tulajdonképpen *a Háború és béke.* Pedig a kilúgozott, tompított, karcos éleitől megfosztott piscatori gondolat helyett Tolsztojjal kellett volna találkoznunk - legalábbis a színreállítók szándéka szerint. Nem sikerült.

Pedig majd' minden együtt volt ehhez. Elsőként Füzy Sári jelmezei. Pontosan szolgáltak egy látványgazdag, színes, a nézőt még akár álmodozni is engedő előadást. Hogy jelmezei szépek: természetes. Korhűek, részletgazdagok. Nagyban hozzájárultak a szereplők jellemé-nek legalább sejtetéséhez. Nehéz a ruhák közül egyet is kiválasztani, de Pierre jelmeze telitalálat. A díszlet az építészmérnökből, grafikusból díszlettervezővé avanzsáló Khell Csörsz munkája. Eleve reménytelen lett volna a díszlet-ben is arra a fajta gazdagságra töreked-ni, mint a jelmez esetében. Nemcsak helyszíneket: csatateret, hercegi szobát, tánctermet kellett felépíteni, de mindezt illúziót keltően és könnyen mozgathatóan, hogy a cselekmény menetét változásai segíthessék. Jól megfelelt ennek a célnak az a forgatható faépítmény, melynek egyik oldala sivárságával például a háború hangulatát, míg a másik oldala a szerkezet építésének sajátossága miatti beugróival - a bútorokkal, égő gyertyákkal jelezni tudott egy meleg, gazdagabb, adott esetben hercegi miliőt.

Mielőtt rátérnénk néhány színészi alakítás elemzésére, pár szóval a rendezés - Balogh Gábor munkája - erényeit is el kell ismernünk. Nem feledhetők a korábban már említett és az előadás egészére kiható koncepcióbeli meggondolatlanságok, mégis a rendezés technikai része elfogadható, végső soron még színvonalas is. Az előadásnak íve, növekvő -- bár a nézőt nem túlságosan terhelő - feszültsége van. Ritmusos, döccenők nélküli kerek egész. Valamelyes kíváncsisággal tudjuk figyelni a három felvonást. Ez elvben erény. Amit látunk, azt igazán mívesen sikerült színpadra állítani. De hiányzik a tartalom.

Néhány színészi alakításról már csak azért is szólni kell, mert összefügg az előadás gondolati kidolgozatlanságával. Blaskó Balázs (Az elbeszélő) jó színvonalon oldja meg feladatát. Alakításáról ennél többet, kevésbé sablonosat azonban nem lehet írni. Ez nem az ő hibája - a meghúzott szerep bosszúja. Ebben az előadásban az elbeszélő szinte feleslegessé vált. Mindazt, amit mond, tesz,

egy-két kivételtől eltekintve a többi szereplő is elmondhatná. Amit pedig csak ő adhat a tudtunkra, az kevés és erőtlen. Blaskó hangsúlya, mozgása azonban szerencsésen visszafogott, legalább nem zavaró az elbeszélő, narrátor jelenléte. Szerepe utolsó mondatával viszont sem ő, sem a néző nem tud mit kezdeni. Felsorolja, hogy máig a külön-féle nagyobb háborúkban hányan haltak meg és sokkoló(?) szándékkal, erővel kérdezi: meddig megy ez még így? A darabot végignézve a néző első reakciója: nem tudom. Nem pedig az, amit ez a kérdés sugall, szorgalmazni szeret-ne: rettenetes, vessünk már véget a háborúknak.

Joós László (Andrej herceg) alakításáról két jelző: feszélyezett, „gátlásos". Az ő játékában érezni a leginkább azt a problémát, hogy az előadás bár fokozottabb mértékben támaszkodott Tolsztoj művére, abból igen keveset adott. Ahhoz mindenképpen keveset, hogy Joós, akinek a többi szereplőhöz való viszonya a legsokrétűbb lehetne, e kapcsolatok emberi tartalmát, összefüggéseit, saját jellemét alakító hatását érzékeltesse. A szétdarabolt Tolsztoj-mű egyes jeleneteiben csak elmondani van módja érzéseit, gondolatait. Ez pedig színházban igen kevés egy figura hite-lessé tételéhez. Említett feszélyezettségét, gátlásosságát éppen az okozza, hogy időnként nemcsak elmondania kell gondolatait, de indulatait is be kell mutatnia. Am nemcsak Andrej jellemét, de indulatai, érzelmei okát sem ismerjük. Két példa fentiekre: Andrej nem szereti feleségét, Lizát. Ennek okát nem tudjuk. Liza gyermeket vár tőle, de Andrej, szinte menekülve az asszony elől, háborúba megy. Ott megsebesül, a franciák táborába kerül. Eközben évek telnek el, gyermeke megszületik, Liza pedig meghal. Nos Andrej idővel haza-tér. Belép apja szobájába, köszöntik egymást, majd megjelenik a húga, aki karján hozza Andrej gyermekét. Ebből ő megérti, hogy felesége már nem él. Es Andrej (joós) ekkor hangosan fel-kiált: Liza?! Ez a kiáltás sajnos igen sutára sikeredett. E kiáltásban ha már elhangzik a világban való csalódottságnak, immár soha nem múló fájdalomnak, kérdésnek, tiltakozásnak kellene, lehetne hangzania. A jelenet lehetne szép, romantikus, akár érzelgős is, ha legalább Joós tudná: milyen is Andrej. Mi kötötte feleségéhez, vagy mi választotta el tőle. De a darabból ezt nem lehet tudni. Joós, okkal félve a nevetségességet eredményező hiteltelenségtől, mintha nem akarna kiáltani, és egy mutáló, bizonytalan hangos Lizát mond. A másik példa. Másodjára is háborúba megy, ismét megsebesül, és hosszú, gondos ápolás ellenére meghal. A nagy csata előtti estén melankolikus, bölcselkedő hangulatban különös érzékenységgel veszi észre, figyeli a tücskök ciripelését. Ennek akkor a néző nem tulajdonít jelentőséget. Kellemes, tetszik. Am attól kezdve, hogy Andrejjel ismét találkozunk, immár mint sebesülttel, e tücsökciripelés visszavisszatérő kísérője jeleneteinek. Már nem magnóról halljuk, hanem Joóstól. Valahogy így: ittititi, ittititi. A baj az, hogy egy sebe-sült, időnként lázálmoktól gyötört ember a folytonos ittititizéssel nem tudja közelgő halála előtti gondolatai, érzései tisztulását, elrontott élete miatti szomorúságát, alakuló „bölcsességét" érzékeltetni. Nem ismerjük eléggé Andrejt, hogy e tücsökciripelés mondjon számunkra valamit. Joós is küzd e hang-utánzó szavakkal. Mintha tudná, miként kellene kimondania, csak megtenni nem tudja. Nem egyszer úgy érezni: legszívesebben hallgatna.

Az öreg herceg Szoboszlay Sándor. Látható, hogy a színészi mesterség minden csínja-bínja birtokában van. Viszont nem is kötődik sem érzelmileg, sem intellektuálisan a darabhoz. Mestersége legapróbb fogásait is jól használva teremt hihető alakot. Ez természetesen feltétlen elismerésre méltó mindaddig, míg saját alakításának nem megy a rovására. Két esetben azonban ez történik. Az öreg herceg levelet kap Kutuzovtól, melyben arról értesül, hogy fia eltűnt. Meghalni ugyan senki nem látta, de h á t... Az öreg herceg esztergapadjánál áll. (Kedvenc időtöltése a faesztergálás.) A levelet, miután elolvasta, feszes mozdulattal a gépre teszi. Tágra nyílt, sehová sem néző szemekkel maga elé mered. Aztán hirtelen, dühödten, gyorsan dolgozni kezd. Majd ismét le-áll, újból belenéz a levélbe, aztán me-gint lecsapja. A gépre támaszkodik, és oly erősen szorítja annak széleit, hogy ujjaiból majdnem vér serken. Majd fejét fel-emeli, szomorú szigorúsággal valahová a távolba néz. Mindezek némán történ-nek. Ez mind, mind olyan mozdulat, tekintet, mely képes azokat az indulatokat érzékeltetni, melyek olyan valakiben játszódnak le, aki nem szokta - mert méltatlan hozzá a vereséget. Most azonban itt van, és megrendíti, szinte le is gyűri. De túl sok, amit látunk. Kevesebb is elég lett volna. Szoboszlay semmit sem bízott a véletlenre. A nézőnek meg kell tudnia, hogy mit érez ez az öreg ember, s azt is, hogy milyen_ gazdag eszköztára van a színésznek mindezek láttatására. A másik példa: gyermekeitől búcsúzva három-négy alkalommal mutatóujjával jobb arca közepére mutatva azt mondja: most pedig itt csókolj meg. Ez a herceg, a főrend megkülönböztető kedvességének a jele, hiszen neki még gyermekeitől is kézcsók jár. Nem valószínű, hogy ezt a nézők nagy része tudná, inkább egyfajta viccelődő komolyságot lát a jelenetben. Szoboszlay ezt észre is veszi, de nem arra tesz kísérletet, hogy a jelenet értelmét, lényegét próbálja közölni, hanem és ebben egyébként igaza is van -, hogy maga is kissé tréfásnak ábrázolva a mozdulatot, elejét vegye egy operettbe, bohózatba illő értelmezésnek.

Szélyes Imrét (Pierre Bezuhov) szerencsésen testalkata is segítette a figura hitelének megteremtésében. Ő nem az az enyhén pufók Pierre, kit már oly jól ismerhetünk filmből, színházból. Talán korosabb is, mint az eddig látott Pierreek. Vékonyságával, több ismeretet, tudást sejtető korával közelebb áll egy mai Pierre-hez. Épp ezért megengedhette magának, hogy ahol lehet, Pierre gondolatait, indulatait megossza a nézővel mint partnerrel. De az ő szerepének is vannak kockázatai. Pierre-ről sem tudunk sokat, ezért egyes jelenetei feles-legesnek tűnnek, nem eléggé érthetőek. Szélyes azonban azt hangsúlyozza, és ez még a kevéssé érthető jeleneteket is elfogadhatóvá teszi, hogy Pierre a kétely, a bizonytalanság és a hirtelen tennivágyás közt vergődik. Ez ebben a darabban még akkor is egy jobb megoldás, ha nem is mindig érezzük a bizonytalanság okát. Például a már említett monológ arról, hogy mi a helyes. Mivel Szélyes e vergődés ábrázolásában következetes, idővel valóban el tudja érni, hogy elhiggyük bizonytalanságát és tennivágyását.

Natasa Bartal Zsuzsa. Ebben a szín-darabban oly vékony és mélység nélküli, ami történik, hogy Natasa megjelenítésére kevés, de jól használt eszköz is elegendőnek bizonyult. Neki valóban mindegy, hogy Andrej-e szíve választottja vagy más valaki. Ő még egy cserfes csitri. E csitriből fiatalasszonnyá válásához sem kellett sok. Kevesebb ugra-

bugrálás, a csilingelő hang megfakulása, a lecsi-fecsizés helyett megfontoltabb hangsúlyozás, a repdeső tekintet helyett koncentrált figyelem.

Dávid Kiss Ferenc (Karatejev paraszt) már nehezebb helyzetben volt. Néhány rövid jelenetében neki egyedül kellett ábrázolnia a „népet". Akit felszabadítottak, akinek már lehet méltósága, de akit ennek ellenére még mindig meg lehet korbácsolni; aki hazájáért önként hadba vonul, akit aztán az ellenség főbe lő; aki a kivégzés előtti pillanatokban - s ezt Dávid felegyenesedésével, mind nyugodtabb tekintetével érzékelteti is - beletörődik a megváltoztathatatlanba. Mert érzi: ő még mindig csak jobbágy, de el is fogadja a halált, mert harcolt a hazájáért. Ez *neki* jár az ellenségtől, nem Bezuhov grófnak. Dávid urak előtti meghajlását is „tanítani lehet". Már készül a hajlásra, de valami nem engedi, teste ellene feszül. Aztán hirtelen, gyorsan - hiszen tudja helyét a társadalomban - meghajol. Tisztelet-tel. De nem fejezi be a mozdulatot azon a ponton, mely már épp eléggé alázatos. Továbbviszi. Térdét is megroggyantja, földig hajol. Ám ez a másik fázis lassú, kimért, már méltóságot sej-tető. Majd kiegyenesedik és sehová sem nézve kisiet.

Végezetül röviden a fordításról. A veszprémi előadásban a darab új fordítását használták, Földényi F. Lászlóét. Úgy tűnik pedig, hogy ehhez a stílusú előadáshoz alkalmazhatóbb lett volna Szántó Judit munkája. Földényié ugyan-is nyelvezetében hívebb a piscatori gondolathoz: szárazabb, pontos, kimért, „politikusabb". Ezzel szemben Szántó Judit fordítása stílusában közelebb áll Tolsztoj világához: irodalmibb, mívesebb.

Lev Tolsztoj: Háború és béke (veszprémi Petőfi Színház)

Színpadra alkalmazta: E. Piscator, A. Neumann, G. Prüfer. *Fordította:* Földényi F. László. *Rendező:* Balogh Gábor. *Díszlettervező:* Khell Csörsz. *Jelmeztervező:* Füzy Sári. *Dramaturg:* Boross László. *Rendezőasszisztens:* Perlaki Ilona. *Zene:* Kelemen László.

Szereplők: Blaskó Balázs, Szélyes Imre, Joós László, Szoboszlay Sándor, Demjén Gyöngyvér, Homoki Magdolna, Bartal Zsuzsa, Spányik Éva, Benedek Gyula, Balogh Tamás, Lukács József, Bakai László, Dávid Kiss Ferenc, Rupnik Károly, Monori Balázs, Háromszéki Péter, Czeglédy Sándor.

BÉCSY TAMÁS

A dráma és a színjátékviszonya

Első rész

A SZÍNHÁZ 1979/1. számában, *Az írott szövegek és a színjáték* című tanulmányomban már foglalkoztam a címben megjelölt kérdéskörrel. Elképzeléseim lénye-gében azóta sem változtak. A probléma-kör újrafogalmazását az indokolhatja, hogy nézeteim több részletben talán finomodtak és differenciálódtak; illetve talán egyértelműbbé váltak.

Az alábbiak *A dráma műneme és műfajai* című nagyobb tanulmányom utolsó fejezete.

Úgy gondoljuk, különösképpen manapság fontos a dráma és a színházi előadás viszonyát megvizsgálnunk, mert ebben a tekintetben egészen különböző nézetek uralkodnak. Vannak, akik a színjátékban pusztán a dráma interpretáció-ját látják, s nem is tartanak lehetségesnek más viszonyt; s vannak, akik az írott drámát nem tekintik önálló műalkotás-nak, hanem olyan szövegnek, amely a maga teljességét, szépségét stb. csak a színházi előadásban kapja meg. Noha a dráma meghatározásába némely elméletíró már a tizenhatodik században be-vonta a színházi előadás szempontjait, az a nézet, amely a drámát a színházi előadásban megjelenő *beszélt* nyelvvel azonosítja, az úgynevezett rendezői szín-ház - körülbelül Max Reinhardt működése - nyomán terjedt el. Manapság, különösképpen az angolszász szakiroda-lomban, már nem is a beszélt szöveget, hanem a teljes színjátékot nevezik drámának. E vélemények mögött az a nézet rejtőzik - akár kimondják, akár nem hogy a kettő közül az egyik nem önálló művészet.

A kérdéskör tisztázását, megítélésünk szerint, abból kiindulva lehet megkísérelni, hogy a színházművészet önálló művészeti ág-e. De hogyan lehet ebben a kérdésben hitelt érdemlően dönteni? Az az út véleményünk szerint nem jár-ható, hogy a művészeti ágak meghatározásakor egymástól különböző meg-közelítéseket és így egymástól különböző meghatározásokat alkalmazunk. Oly kündulópontot kell keresnünk, amely *mindegyik* művészeti ágra vonatkozóan dönthet arról, hogy valóban önálló mű-vészeti ág-e.

Az a tény látszik legevidensebb kiindulópontnak, hogy minden műalkotás a primér valósághoz viszonyítva *másodlagos* világot, világszerűséget épít fel és zár magába. Ez a tény pedig csak egyetlenegy esetben valósulhat meg: ha ennek a világszerűségnek az ontológiai alap-eleme jel, illetve jelrendszer. A jelen és jelrendszeren kívül ugyanis nem ismerünk olyan anyagi hordozót, amely mások számára, tehát objektiváltan képes másodlagos világot, világszerűséget felépíteni. A jelnek az a legáltalánosabb ismérve, hogy olyan anyagi hordozó, amely mást jelöl és jelent, mint ő maga. (Világirodalmi Lexikon; Í. m. 5. kötet: *jel* címszócikk; 61o.) Ez az alapjellemző biztosíthatja a másodlagos világ, világszerűség létrejöttét. Másfelől pedig lehetőséget ad a különböző művészeti ágak legalapvetőbben érvényesíthető meghatározására és elkülönítésére, éppen azon az alapon, hogy az adott műcsoportnak van-e önálló, a többitől különböző jele és jelrendszere, és az olyan-e, amely az adott művészeti ág speciális világát, világszerűségét felépítheti ? Ha van, akkor azok az egyedi művek, amelyek ugyanezt a jelet és jelrendszert használják, önálló művészeti ágat képeznek; s így a különböző jelek és rendszereik konstituálhatják a különböző művészeti ágakat.

Úgy véljük, fölösleges részletezni, hogy egy jelrendszer önmagában még nem épít fel olyan másodlagos világot, amely művészi. Számunkra azonban jelenleg az a tény a fontos, hogy *jelrendszer nélkül nem létezhet művészi másodlagos, felidézett világ, világszerűség.*

Jel a színházművészetben is található, hiszen a színész olyan valakit játszik, aki nem ő, méghozzá *mások számára.* Véleményünk szerint ezzel jön létre a színházművészet; vagyis a színjáték „ott" kezdődik, amikor valaki mások számára olyan valakit jelöl, aki nem ő. Azonban másfajta olyan produktumok is vannak, amelyekben ugyanez az alap-tény jelenik meg. A balett, a pantomim, a szavak nélküli színjátszás, a rádiójáték esetében ugyanez a helyzet. (Határ-esetek természetesen vannak, például az egyik oldalon talán a szavalat, a másikon az opera.) Ezek a produkciók csak akkor képzelhetők el, ha van valaki (színész, pantomimus, táncos stb). aki saját teste segítségével önmagától füg-

getlenített más valakit, más embert jelöl vagy formál meg. Az említett produktumok természetesen különböznek is egymástól, de az említett alaptény összekapcsolja őket. Vagyis létezik olyan művészeti ág, amely a jellé vált emberi testre épül, amit - jobb szó híján *testművészetnek* lehet nevezni. Ennek a művészeti ágnak is vannak műnemei és a műnemeken belül műfajai. A műremeket talán a legalapvetőbben az konstituálja, hogy a testre mint jelre alapozott mű felhasználja-e a beszédet vagy nem.

Mivel most a testművészetről nem írhatunk, csak a színházművészetről szólunk, s ennek is azon változatáról, amely felhasználja az írott szöveget.

A konkrét anyag és az egynemű közeg anyaga

A művészetben a jelrendszer és az egynemű közeg anyaga azonos. Itt a test létesíti-e az egynemű közeg anyagát, avagy valami más?

Mindegyik művészeti ágban az egynemű közeg anyagának valamilyen konkrét anyagon kell megjelennie. Ha egy mű-vész csak gondolataiban, tudatában építi fel művét, a műalkotás még nem jött létre; azt objektiválni kell. S azt, *amin* az objektiváció megjelenik, a műalkotás *konkrét anyagának* nevezhetjük. Ilyen a festészetben például a vászon, a fa-tábla, a rajzlap stb., illetve az a festék-anyag, amellyel az egynemű közeg anyaga, a vonal-szín-alak megjelenik. A zeneművészetben teljesen hasonló funkciója van az emberi hangszalagnak és a zene-szerszámok nak. Minden irodalmi mű konkrét anyaga pedig a papír és a nyomdafesték. Ezek mindegyikének az a funkciója és ontológiai szerepe, hogy az egy-nemű közeg anyaga - a zenében a zenei hang, az irodalomban a nyelv - rajtuk, általuk jelenik meg. Az egynemű közeg anyagai tehát egyben mindig jelrendszerek, míg az, amin és/vagy amivel ezek a jelrendszerek objektiválódnak, a konkrét anyag, amely nem jelrendszer.

Ontológiailag sajátos viszony van a konkrét anyagok és az egynemű közeg anyagai között. Az tudniillik, hogy az irodalom kivételével a konkrét anyag minéműsége némiképp meghatározza az egynemű közegek anyagai által fel-épült műalkotásokat. Nem a művészi értéket, nem a mű esztétikai jelentőségét, hanem megjelenésmódjának, éppígylétének mineműségét. Más és más minéműségű az a festmény, amelyen a vonal-szín-alak (forma) vásznon olajfestékkel jelenik meg, és amelyen vízfestékkel rajzlapon *vagy* zsírkrétával. Más és más minéműségű az a zenei mű, amelynek egynemű közeganyaga, a zenei hang, emberi hangszalaggal avagy zeneszerszámmal jelenik meg; s más és más minéműségű műalkotás jön létre a különböző zeneszerszámokkal is. Egyedül az irodalmi mű minéműsége nem függ a műalkotás konkrét anyagától; a minéműség ugyanaz, akár ha csomagolópapírra írják a verset ceruzával, akár ha merített papírra írógéppel. Ezt a kivé-telt ismét az hozza létre, hogy az irodalmi mű egynemű közeganyaga alapjaiban azonos a mindennapi élet kommunikációjának jelrendszerével, a beszélt nyelvvel, amelynek írott változata is van.

Mindegyik művészeti ág esetében az egynemű közeg anyagainak van még egy speciális ismérve. Az tudniillik, hogy ha a műből azokat „kivonjuk", a mű megszűnik létezni, és csak a konkrét anyag marad. Ha egy irodalmi műből „kivonjuk" a nyelvet, éppúgy csak az üres papír marad, mint ahogy az üres vászon, ha „kivonjuk" belőle a színeket és a vonalakat; és csak a csend marad, ha „kivonjuk" a zenei hangot. Mindezt csak azért említettük, mert ez az eljárás egyben pontosan megmutatja, hogy mi az adott művészeti ág egynemű közegé-nek anyaga: az, amit ha „kivonunk" belőle, a műalkotás megszűnik létezni.

Ezért ugyanezzel az eljárással keres-hetjük meg a színjáték - pontosabban: a testművészet - egynemű közegének anyagát. Könnyű belátni, hogy e művészeti ág bármily produkciójából sok mindent ki lehet vonni anélkül, hogy a műalkotás megszűnjön létezni. Csak egyet nem lehet: a színészt, a táncost, a pantomimust stb. Tudjuk azonban, hogy másodlagos világ, világszerűség csak akkor alakul ki, ha a testtel olyan valakit formálnak meg, aki nem azonos azzal az emberrel, aki megformál. Ezáltal létrejön az a sajátságos helyzet, hogy a műalkotásban mindig jelen van X. Y. táncos, színész, pantomimus teste, a maga fizikai, kémiai, biológiai törvényszerűségeivel és az ezekre ráépülő saját társadalmi létrétegével, illetve az a fel-idézett ember, „akit ő formál meg. Ez utóbbi „valakinek" nincs saját teste; csak társadalmi létrétege van, felidézett, utánzott, tükrözött módon. A testművészet művészeti ágán belül mindig két ontológiai réteg található: a konkrét ember természeti létrétege és társadalmi létrétege, amely nagymértékben háttérbe szorul, és annak az embernek a társadalmi létrétege, természeti létréteg nélkül, akit az adott színész megformál. Ez utóbbi a színjátékbeli alak, akinek társadalmi létrétegét kell a színésznek megteremtenie. Vagyis magát a műalkotást nem az élő, eleven test jelenléte jelenti - anélkül „csak" elképzelhetetlen -, hanem az az alak, és annak az a társadalmi létrétege, akit és amelyet a színész mint másodlagos világot hoz létre. Azonban - éppúgy, mint a primér társadalmi élet-ben - egy ember csak másvalaki vagy másvalami által tárgyiasul. „Egy lény - írta Marx -, amely nem bír rajta kívüli tárggyal, nem tárgyi lény. Egy *lény,* amely maga is nem tárgy egy harmadik lény számára, nem bír tárgyául semmi-Itten lénnyel, azaz nem viszonyul tárgyilag, léte nem tárgyi lét." (Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből; Harmadik, változatlan kiadás; Kossuth Könyvkiadó, 1977. 200.). Nemcsak az ember tárgyiasul egy másik emberhez való viszonyában, hanem a tér is csak az emberhez való viszonyában lesz a társadalmi létréteg része. Ez a viszony a színjátékban természetszerűleg mind-két létrétegben kialakul. A színész teste viszonyba kerül azzal a fizikai térrel, amelyben produktuma megvalósul. De az alaknak az általa felépített társadalmi létrétege körül is létrejön az úgynevezett „quasi-tér", amelyben a felidézett alak mozog. A felidézett alak körül mindig meg is teremtődik ez a „quasi-tér", akár akarják, akár nem. A létrétegek kettőssége tehát tovább szélesedik: a test kétféle létrétege mellett adva van az a fizikai tér, ahol a játék folyik, illetve az a „quasi-tér", amelyben a felidézett alak mozog. Ez a két létréteg mindig megjelenik, még akkor is, ha a táncos, a pantomimus vagy a színész egyedül van a térben. Az „üres teret" csak ez a két felidézett tényező - a felidézett alak és a „quasi-tér" tölti meg értelemmel, művészettel. A második létréteg mindig gazdagabbá válik, ha már ketten vannak. Ha a *műalkotás* a primér valóságot is élő színész által felépített, de másvalakihez tartozó társadalmi létréteg megformálásában, megalkotásában jelenhet csak meg, akkor *a színész teste,* a puszta test és a színész *társadalmi létrétege* nem lehet más, mint a minden művészeti ágban meglévő *konkrét anyag.* Ezen konkrét anyag nélkül a műalkotás ismét csak gondolatban, elképzelésben jelenne meg.

Mivel a színész műalkotása csak tárgyi-asulás, viszony által valósulhat meg, a testművészet egészében az emberi, szí*nészi testekkel létesített, de a felidézett alak helyzete az egynemű közeg anyaga.* Vagyis a testtel jelölt másik alak helyzete jelöli a felidézett társadalmi létréteget és fel-idézett quasi-teret; s ezért ez jelrendszer; s ez egyben az egynemű közeg anyaga is. (A helyzet szónak itt szótári jelentése van, s korántsem azonos a dráma műnemének kulcsfogalmával, az általunk megadott tartalmú, jelentésű szituációval.)

Azt, hogy a színészi testekkel *felidézett alakok helyzete* egyenlő az egynemű közeg anyagával, alapvetően bizonyítja a következő tény: a színjátékban bár-mily elem - a gesztusoktól (ebbe minden testi megnyilvánulást beleértve) a ruhákon át a bútorokig, a fényekig és zenéig stb. - csak akkor válik a mű-alkotás részévé, ha önmagánál többet jelent, vagyis, ha jelentése van. Bármely gesztus, tárgy stb. pedig csak akkor jelent önmagánál többet, akkor kap jelentést, ha a felidézett alak által létesített helyzetre vonatkozik. Ha például egy színész kint felejt egy kelléket, s ezt - még mielőtt használnia kellene - egy másik színész, aki a jelenetben benne van, számára behozza, s neki átadja, az átadás pillanatában a tárgy és az átadás aktusa nem válik a műalkotás részévé. A tárgy a színészek közötti helyzet része, és nem az általuk felidézett alakok közötti viszony része. A tárgy és az át-adás ontológiai mivolta és ezáltal a szín-játékban való bennlevősége azonnal módosul, ha a kint felejtett kelléket be-hozó színésznek módja van az általa felidézett alaknak a másikhoz való vi-szonyán belül - a színjátékmű világán belül - olyan gesztust vagy netán szöveget rögtönöznie, amellyel a kellék át-adását a megformált alakok közötti helyzetnek, az ő viszonyuknak a részévé teszi. De ugyanígy, nem válik a színjátékmű részévé - mert nem a felidézett alakok közötti viszonyban jelenik meg -, ha az egyik színész elneveti magát, mert a másik elcsúszik, „bakizik" stb. Ekkor nem a megformált alak bakizott vagy csúszott el, s ezen nem a megformált alak nevetett; vagyis ezek a megnyilvánulások kívül vannak a felidézett alakok közötti viszonyokon.

Mindezeket a nyers példákat azért említettük, hogy világossá váljon, *a színjátékmű egynemű közegének, anyaga a* színészek által *megformált alakok között kialakult helyzet, s a színészek teste pedig a konkrét anyag.*

A test mint konkrét anyag épp-úgy belejátszik a színjátékmű minéműségébe, mint az irodalmon kívül minden más művészeti ág esetében. A színész testi adottságai, társadalmi létrétegéhez tartozó egyénisége stb. - mint tudvalévő szerepkört meghatározó tényező. Ha ezektől a meghatározó tényezőktől eltekintenek, a színészi test és alkat még határozottabban érvényre juttatja a maga jelentéseit, amelyet a szín-játékmű egész jelentésrétegébe bele kell kombinálni. (Például ha alacsony, kövér, vékony hangú színésszel Hamletet játszatnak.)

A metakommunikáció

A drámának mint irodalmi műnek az egynemű közeganyaga a nyelv, míg a színjátéké az eleven emberi testekkel megformált alakok között létesült helyzet. A dráma világának három nyelvi formációja van, a név, a dialógus és az instrukció. Ez mind a három olyan, amely - mint a mű világát felépítő három alapelem - megfelel a színjáték-nak. Itt a név helyébe test kerül; pontosabban a „nevet" eleven emberi test formálja meg. A drámában leírt dialógus a színjátékban beszéddé válik, az instrukció pedig megvalósítható fizikai vagy pszichikai mozgássá, megnyilvánulássá. A drámában a nevek között kizárólag a leírt szövegekben rejlő tényezők teremtenek kapcsolatot, persze összes lehetőségeikkel, tehát konnotációjukkal együtt. A név minéműségére, jellemére, magatartására stb. csak az általa elmondott dialógusokból s az ezek-ben rejlő, másokhoz való viszonyából lehet következtetni, illetve a dialógusokban megjelenő világhoz, világszerűséghez való viszonyából, illetve a többi alak-nak a hozzá való viszonyaiból, melyeket ugyancsak a dialógusok rögzítenek.

Az írott szöveg azonban a színjátékban felidézett alakok közti viszonynak csak egyik részévé, a beszéddé válik. A beszéd, illetve tartalmai a felidézett alakok közti helyzetnek sok részét, aspektusát meghatározzák, hiszen már a nevek által elmondott dialógusok is helyzeteket és már a nevek között viszonyokat létesítenek. Ezek pedig szükségképpen meghatározzák a testek által megformált alakok közötti helyzetek tartalmát és a köztük kialakuló viszonyokat. (Erre a kérdésre később térünk ki.)

Azonban nem határozzák meg ennek a helyzetnek minden összetevő elemét.

Ennek egyszerűen az az oka, hogy az élőbeszéd során a beszélő több csatornán keresztül tud közölni, érvény-re juttatni jelentéseket. Nemcsak szavainak tartalmát, szótári jelentését közöl-heti, hanem ezekkel homlokegyenest ellenkező tartalmú jelentéseket is, a hanghordozással, gesztusokkal, mimi-kával stb. Ennél a lehetőségnél sokkal fontosabb, hogy az előbb említett esz-közökkel az elmondott szavak tartalmá-hoz és szótári jelentéséhez még *további* jelentéseket lehet hozzátenni, méghozzá szükségszerűen, ontológiai szükségszerű ségből; például véleményt, minősítést, ítéletet stb. A kommunikációelmélet ezt a jelentéscsatornát metakommunikáció-nak nevezi, s ez az élőbeszéd során mindig és szükségszerűen érvény-be lép. Ez a jelentésréteg a színjáték során igen erőssé és nagyon-nagyon fontossá válik; olyannyira fontossá, hogy azt is mondhatjuk: a színész speciális művészete, amelyet mint művészetet csak ő tud létrehozni, a metakommunikációs jelentéssíkon megjelenő művészet; *mű-vészete a „metakommunikáció művészete".* S minden korszak valóságának van olyan szegmentuma, amely metakommu-nikációs megnyilvánulásokban létezik.

Az említettekhez még egy, ugyancsak a metakommunikációs jelentéssíkon ér-vényre jutó valóságtartalom csatlakozik, amely még a kiegészítő, hozzátett jelen-téseknél is fontosabb, noha végered-ményben ezekhez tartozik. Ez a jelenség csak azóta tanulmányozható, mióta a film, illetőleg a hangosfilm létezik.

Arról van szó, hogy bizonyos emberi alaphelyzetekhez - mint például a sze-relmi vallomás, a gyász, a lelki összeom-lás stb. - és bizonyos foglalkozások-hoz, jellemekhez, karakterekhez, ma-gatartásokhoz koronként más és más gesztusok, a testi magatartásnak egészen más és más megnyilvánulásai tartoznak hozzá.

Bizonyos emberi alaphelyzetekben megformálódó testi magatartással, ges-tusokkal stb. ki lehet fejezni azt is, hogy az adott időszakban egy adott közösségnek, osztálynak, rétegnek, cso-portnak mi a viszonya különböző tár-sadalmi kérdésekhez vagy adott élet-helyzetekhez, azok lényegéhez. Például a halálhoz. Köztudott, hogy mindennapi életünkből teljesen kiiktattuk a halált mint gondolati vagy ha tetszik filozófiai kérdést; ma az élet problémái között

nincs helye a halálának. Ez legfeljebb akkor jelenik meg az egyén számára, de neki is mint partikuláris, privát probléma, amikor a sajátját érzi közeledni. Mindennapi életünkben csak egyetlen viszonyunk van a halálhoz: legyen gyors és fájdalommentes. A mostani időszak színpadi haláljaiban ez a viszony formálódik meg: az esetek túlnyomó többségében gyors összecsuklás. A mai szín-padi halálokban viszont sohasem vagy egészen ritkán jelenik meg a halálhoz való bármely gondolati probléma. Az pedig sohasem, hogy a halál előtti idő-szak a halálra való felkészülés vagy az arra való megérés, megérlelődés; például *a Lear király* előadásaikor sem, ahol pedig ott van ez a mondat: „Ripeness is all"; vagyis - nyersen - a halálra való „Megérettség a minden". (Vörösmarty fordításában ez így hangzik: „A fő dolog, hogy elszántak legyünk", ti. a halálra. V. felvonás 2. szín.) Az adott élethelyzetben megjelenített testi megnyilvánulásokkal ki lehet fejezni az adott ember kritikáját is. Például Laurence Olivier *a III. Richárd* t95 5-ös filmváltozatában az alak kritikáját formálta meg azzal, hogy halála-kor igen sokáig vonaglott, „rúgkapált" a földön.

A húszas években a teljes lelki összeomlást a következő testtartással és gesztusokkal fejezték ki: a test kissé előrehajolt, az egyik kéz, közvetlenül a csukló feletti részével a homlokhoz tapadt, ugyanez a kézfej lecsüngött, a másik kéz pedig rézsútosan, hátrafelé kinyúlt. Az összeomlásnak ezek a testi megnyilvánulásai ma éppoly kacagtatóak, mint azok a testtartások és mimikai megnyilvánulások, amelyek a harmincas években a szerelmi vallomásokhoz tartoztak. Azonban ma leginkább azok a kacagtatóak, amelyek az akkori magyar filmekben jelentek meg. A szerelmi vallomás testtartása, gesztusrendszere és mimikája az akkori magyar közép-osztály és a dzsentri köreiben dívó élethelyzetekből vette a maga példáit, és azokat formálta ideálképpé. A harmincas években Kabos Gyula egy bizonyos fajta kisember általános magatartását dolgozta ki; azét, aki együgyűnek, ostobának látszik, mindig nevettető, de ön-magát is kinevettető szövegeket mond, de ugyanakkor aranyszívű is, és ő az, aki az életet, az élet mikrohelyzeteit mindenkinél jobban - ismeri és tudja. Nyilvánvaló, hogy az ehhez hasonló mai kisembert nem lehetne megformálni ugyanazzal a motyogó, maga elé néző, félszavakat mondó, „spétreakciókkal" teli módon, ezekkel a testi megnyilvánulásokkal. Uray Tivadar a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején alakításainak sorában kidolgozta az akkori vezető értelmiségiek olyan maga-tartását, amely ma már egyáltalán nem jellemző. Marlene Dietrich egy bizonyos fajta kokott, a „vamp", a „félvilági", kalandor hajlamú nő magatartását és gesztusait formálta meg, azokat, amelyek a harmincas években járultak ehhez a belső világhoz. Megfigyelhető volt, hogy a II. világháború utáni filmekben a zsarnokok vagy diktátorok, a mű benső korától függetlenül, mind a hitleri vagy a mussolinii gesztusokkal és magatartásjegyekkel formálódtak meg. Míg ennek például a nyomát sem lehetett látni *a Mephisto* című film Göring-figurájában.

Mindezekből nyilvánvaló lehet, hogy az egyes emberi alaphelyzetekhez, foglalkozásokhoz, karakterekhez, magatartásokhoz stb. koronként, sőt, társadalmi rétegenként más és más testi megnyilvánulások tartoznak hozzá; vagyis, hogy ezek is a történelmi-társadalmi körülmények termékei; illetőleg, hogy egy-egy korszakban a különböző alakok színészi megformálásának a jellege is alapvetően változik. Azt pedig, hogy például Claudius *vagy* Zuboly, illetőleg Ferdinánd vagy akár Nóra stb. nevével jelölhető magatartásokhoz és jellemekhez a művek megírásának korában milyen testi magatartásjegyek és -jellemzők tartoztak, senki nem tudhatja. A megírt drámában semmiképpen nem is lehet benne, hogy a verbális megnyilvánulásokkal megjelenő alakokhoz milyen nem ver-bális megnyilvánulások tartoztak hozzá az adott korban. Az pedig gondolatilag is képtelenség, hogy a régi drámákban benne legyenek azok a nem verbális megnyilvánulások, amelyek a színjáték adott jelen idejében tartoznak az adott magatartásokhoz, foglalkozásokhoz stb. De ha tudható lenne, hogy milyen nem verbális megnyilvánulások járultak például Shakespeare korában Jagóhoz vagy Othellóhoz, egyszerűen képtelenség lenne őket azokkal érthetően és hitelt érdemlően megformálni. Márpedig ez alapvetően fontos kérdés: a magatartások-hoz, karakterekhez, foglalkozásokhoz tartozó, ezekkel szükségszerűen együtt járó, testtel kifejezett magatartások, gesztusok, hanghordozások, egyéb nem verbális megnyilvánulások a színjátékmű világában *mindig jelentéseket hordoz-nak.*, jelentéseket építenek be; olyanokat, amelyeket az írott drámának a világába ontológiailag lehetetlen beépíteni.

Mindezeket azért kellett egy kissé konkrétabban bizonyítanunk, mert ez a problémakör egyfelől kevésbé ismert, másfelől, mert ezek mind bizonyítékok arra vonatkozóan, hogy a színház a testművészet önálló művészeti ágának az egyik műneme, és arra, hogy ez az önállóság épp a színjátékmű alakjainak színészi megformálásában jelenik meg.

Azzal az „egyszerű" ténnyel, hogy a név helyébe test lép és az írott nyelv átalakul beszélt nyelvvé, a szöveg is, a benne-általa felépült világ, világszerűség *teljesen más Jelrendszerbe, s az ezáltal és az ebben felépült világba világszerűségbe lép át.* A színjáték jelrendszerének alapvető, ontológiai sajátossága, hogy olyan jelentéscsatornák lépnek érvénybe, amelyek nem létezhetnek az írott drámában; és amelyek a szöveg tartalmait ellentétes jelentésükké is változtathatják, kiegészíthetik és módosíthatják, elláthatják véleménnyel, minősítéssel, ítélettel, és amelyek a jellemek, foglalkozások stb. általános magatartását, gesztusait éppúgy, mint a véleményt, ítéleteket stb. kifejező metakommunikációs megnyilvánulásokat kizárólag a saját történelmi-társadalmi korszakukból merített megnyilvánulásformákkal jeleníthetik meg. Mindez pedig azért teszi a dráma világához viszonyítva a színjáték világát alapvetően mássá vagy módosulttá, mert ez a jelrendszer nem a maga alapjában, hanem csak a jelentések szintjén képes megvalósítani a bármiféle műalkotásvilágból ontológiailag hiányozhatatlan homogenizációt.

(A II. rész a következő számban.)

színháztörténet

NÉMETH ÉVA

Az Amerikai Elektra a magyar sajtóban, 1937-1980

Budapest, Nemzeti Színház, 1937

Az Amerikai Elektrát 1937-ben adta elő a Nemzeti Színház Budapesten Németh Antal színházigazgató rendezésében. (Bemutató: 1937. febr. 28.) A szöveget Harsányi Zsolt fordította, aki a Színház és Mozi című lapban írt kritikájában úgy nyilatkozott, hogy pontosságra törekedett. Ezt ugyan a Pesti Napló kritikusa kétségbe vonta, sőt a szöveget magyartalannak tartotta. (Amerikai Elektra. = Pesti Napló, 1937. márc. 2.) A Nemzeti Színház egy estén játszotta a dara-bot csakúgy, mint a Guild Theatre 1931-ben New Yorkban. A New York-i elő-adásban egy vacsoraszünetet tartottak, Budapesten kettőt.

A három estét betöltő darab egy estébe tömörítése a dramaturgot nehéz fel-adat elé állította, s egyes kritikusok úgy vélekedtek, hogy a húzások szerkezeti zsúfoltságot, motívum- és hangsúlyeltolódást eredményeztek. A Pesti Napló szigorú kritikusa szerint az így létrejött és előadott darab közelebb állt a rémdrámához; bár a történet fővonalát megtartotta, s a fordulópontokat élesen exponálta, az eredmény mégis csak „csontváz" lett. Az így kapott *Amerikai Elektra* „inkább brutális, mint monumentális". Az első rész megtévesztő volt nagyvonalúságával, mert a későbbi borzalomhalmozás fásultságot eredményezett. A klasszikus tragédiát leszállította a polgári élet hétköznapjaira.

H. Haraszti Jolán ellenkező álláspontot képviselt: a klasszikus tragédia „nyárspolgári" környezetbe helyezését nem tartotta visszásnak, de nehéz feladat-nak bizonyult az *Elektrának* csupán a bosszúra szorítkozó átültetése amerikai környezetbe. (H. Haraszti Jolán: Amerikai Elektra. = Krónika. A Nemzeti Színház Műsorkísérő Füzetei. Bp. 1937, Nemzeti Színház.) Igaz, Aiszkhülosz *Elektrája a* szenvedélyes gyűlöletet emeli ki, Euripidészé pedig ezt még jobban hangsúlyozza azzal, hogy a történést paraszti környezetbe helyezi.

A bosszú és az igazság könyörtelen érvényesítését emeli ki Harsányi Zsolt is. Azzal, hogy Lavinia rettenetes bosszút áll házasságtörő anyján, újabb bűnsorozatot indít el: az igazságszolgáltatással vétkezik a másik sorsa ellen, s saját élete is áldozatul esik: boldog sohasem lehet. Harsányi Szophoklész változatát hallja visszacsengeni O'Neill darabjában: akinek nincs ereje a megbocsátáshoz, bűnhődnie kell. Szerinte a Szophoklész-műben felmerülő gondolat a „krisztusi megbocsátás" előfutára.

Bajor Gizi (Lavinia), Makay Margit (Christine) alakítását a kritikusok egyhangúan dicsérik. Bajor Gizinél kiemelik játéka széles érzelmi skáláját, azt a folyamatot, hogyan alakul át a kegyetlen, rideg, kemény, puritán Lavinia anyját önmagában felismerő, rémült szerelmessé. Makay Margitnak klasszikus alakmegformálását, nemes dikcióját említik. Csortos Gyula tökéletesen jelenítette meg az öregedő, kemény katona figuráját; Uray Tivadar a romantikus szerelmes Brantot; Timár József Orinja igyekezett „enyhíteni borzalmas" szerepét; Szörényi Éva és Lehotay Árpád a két tiszta embert - Hazelt és Peter Nilest - finoman formálta meg. Varga Mátyás görög elemekkel díszítette az amerikai polgárházat, ezzel is utalván a klasszikus tragédiára. Az egyszerű jelmezeket Nagyajtay Teréz készítette.

Budapest, Vígszínház, 1963

Az Amerikai Elektra első magyar előadását hosszú szünet követte: 1963-ban került sor a háború utáni első előadásra a Vígszínházban (bemutató: 1963. okt. 31.), mely talán az összes magyar előadás között a legmegrendítőbb volt, s a legkülönfélébb érzelmeket váltotta ki. A kritikusok egy - mondhatni kisebbik - része azért kárhoztatta O'Neillt, hogy az antik végzetet a pszichológiai determináltsággal helyettesítette, a modern ember sorsát a freudi lélektannal magyarázta. (Csapó György: Az Amerikai Elcktra a Vígszínházban. = Ország-Világ, 1963. nov. 20.) Bár nagyra tartották a lélek-rajz árnyaltságát, idegenkedtek O'Neill pesszimizmusától, „komor reménytelenségétől". Dersi Tamás elismerte O'Neill drámairói nagyságát, de nem tudott egyetérteni világképével, az emberről és lehetőségeiről vallott felfogásával. (Dersi Tamás: Amerikai Elektra. O'Neill trilógiája a Vígszínházban. = Esti Hírlap, 1963. nov. 1.) Szerinte a drámaköltő a bizarr, a beteges, a hátborzongató, a rendkívüli vonzásába került, s bezárult mögötte a valóság. Ugyanúgy járt, mint hősnője, Lavinia, aki beszögeltette a Mannon-ház ablakait, s magára zárta a kaput. A görög klasszikusoknál a bűn bűnhődést von maga után, de ettől a bűnös és a nézőközönség is megtisztul; O'Neillnél is megtalálható a bűnhődést motívuma, de nincs feloldozás, csak reménytelen szenvedés. Nem tud kitörni a természetellenes vonzódások egyeduralmából, az Ödipusz-komplexus légköréből. (Modern végzetdráma a Vígszín-házban. O'Neill: Amerikai Elektra. = ÉS, 1963. nov. 9.)

Mások több oldalról közelítik meg a drámát. Elismerik ugyan a freudi pszichológia nagy erejű hatását - azon belül is az Ödipusz-komplexus uralkodó voltát -, de ezt csak a dráma egyik szálának tekintik, s sokkal inkább a társadalomkritikai szál kibontásával vélik egésznek a drámáról alkotott képet. (Mihályi Gábor: Az Amerikai Elektra. = Nagyvilág, 1964. z. sz.) O'Neill követi a zolai hagyományokat: *az Amerikai Elektra a* Rougon-Macquart család történetéhez hasonlóan megkísérli az észak-amerikai demokratikus szellem válságának bemutatását. O'Neill az okok feltárására törekedvén visszanyúlik az amerikai polgárháborúig. A Délt legyőző protestáns puritanizmus megnyitotta a kapitalizmus felé vezető utat, de nem oldotta fel a meglévő ellentmondásokat. A protestáns puritanizmus a maga kíméletlenségével, könyörtelenségével, zord életfelfogásával, anyagiasságával, az érdek, a tekintély és a kötelesség parancsszavainak hangoztatásával megöli az életet, magányra és boldogtalanságra kárhoztat. A Mannonok gőgös, kíméletlen kereskedők, lelkük érzéketlen és halott, jellemüket eltorzítja a beléjük nevelt kapzsiság. Kíméletlenek és könyörtelenek, nemcsak önmaguk, hanem mások iránt is. Így pusztítják el az eleven, életvidám Christine-t is. Utódaik szörnyetegek, akik az élet- és halálvágyból születtek. (Mátrai-Betegh Béla: Amerikai Elektra. O'Neill drámai trilógiája a Vígszínházban. = Magyar Nemzet, 1963. nov. 2.)

Mihályi párhuzamot lát a nagy családregények - *A Buddenhrook ház, a Forsyte saga* és *A Thihault család* - között. Ezek O'Neillel együtt a régi patrícius-családok elmúlását ábrázolják, azzal a különbséggel, hogy a regényírók bizonyos nosztalgiával mutatják be a nagy kultúrájú, szilárd erkölcsi alapokon nyugvó, de túlhaladott életforma időszerűtlenségét és eltűnését. O'Neill azonban - hasonlóan Dreiser *Amerikai tragédiájá*hoz - csak tehetetlen dühvel tud e réteg-ről írni, bár nem is az embereket, hanem

a szellemet kárhoztatja, mely mindenkit összeroppant: bűnöst és bűntelent egyaránt.

Várkonyi Zoltán rendezéséről a kritikusok egybehangzóan kijelentették, úgy sikerült csökkentenie az anyagot, hogy megőrizte a darab tartalmi gazdagságát, az egyes cselekménynszálakat világosan bontotta ki, és kimaradtak a pszichológiai túlzások, miközben a lélektani indítékokat kidomborította. Eltérőek viszont a vélemények a társadalomkritikai gondolat megjelenítését illetően; egyesek kielégítőnek, mások nem eléggé hangsúlyozottnak találták.

Sulyok Mária játéka szuggesztív volt: remekelt a szerelméért és fia szeretetéért harcoló szerepben, valamint bűntudatában és összeomlásában. Tökéletesen formálta meg a „gyűlölet házából" kitörni kívánó, sóvárgó, érett asszonyt.

Ruttkai Éva Lavinája árnyalt volt, az érzelmek mélysége jellemezte: az apjáért rajongó és féltékeny lány anyjával és annak szeretőjével kíméletlen tud lenni. Bár e szerepet sok kritikus nem alkatához illőnek tartotta, feladatát kiválóan oldotta meg, különösen ott remekelt, ahol partnerei játékával össze tudott forrni.

Latinovits Zoltán Orinja „hátborzongató eredetiséggel" ragadta meg a beteg lelkű fiatalember figuráját: hiteles rajzát adta bűnhődni vágyásának és bűnös kötődéseinek. Hűen sikerült tükröznie Orin neurotikus lényét: egzaltáltságát, infantilitását, természetességét és természetellenességét; a háború ember-ben végzett pusztítását és az őseitől öröklött természetét.

Ezra Mannont többen játszották. Eredetileg Kiss Ferenc kapta meg a szerepet, aki inkább az emberibb vonásokat hangsúlyozta, azon emberét, aki a háborút megjárván, az élet és szerelem szépségét későn ismerve fel melegségre és megbékélésre vágyik. Igy nem tudta megfogalmazni azt a kegyetlenséget, ridegséget, ami Christine-t tőle eltávolította.

Ezra szerepét 1964. jan. 10-től Deák Sándor alakította, mert Kiss Ferencet a szegedi Nemzeti Színház a *Hamletbe* Claudius szerepére hazahívta; március 12-től pedig Bessenyei Ferenc vette át a megbetegedett Deák Sándortól. Bessenyeinek, a kritikusok szerint, sikerült a drámaíró elképzelése szerint kidolgoznia az alakot: valóban olyan volt, mint a kőszobor, ki csak a háborús élmények hatására válik emberré - de már késő!n! (O'Neill: Ezra Mannon Bessenyei Ferenc. = Film Színház Muzsika, 1964. márc. 20.)

Adam Brantot Szakács Miklós játszotta. Játékát hol a „póztalan", hol a „korrekt" jelzővel illették. Jelentős figyelmet kapott Molnár Tibor Seth alakjában. Rejtett narrátorként szinte főszereplővé vált. Jó érzékkel, mértékkel sikerült elérnie, hogy súlyos - de nem túl súlyos - legyen. (Dalos László [Hir.] Film Színház Muzsika, 1963. nov. 25.) Seth talán megsejt valamit a Mannonok végzetéből. Nem így az egészséges lelkületű Peter (Fonyó József) és Hazel (Nádasi Myrtill), akik nem tudnak segíteni, mert nem értik, mi folyik a Mannon-házban. Az antik kórust helyettesítő másik alak, az énekes matróz, Csákányi László volt.

Láng Rudolf jelmezeit nemes egyszerűség jellemezte. Christine zöld és Lavinia fekete bársonyruhája a két karakter közötti kontrasztot jól kiemelte; a szigetekről visszatérő Laviniának zöld bársonyruhája szimbolikus: életre vágyó kacérsága Christine-t hozta emlékezetünkbe. Láng jelmezei a klasszikus tragédiára is utaltak: a modern hullámok antik redőkké rendeződtek (például Orin polgárháborús katonaköpenye Oresztész ógörög viseletét idézte).

Fábri Zoltán díszletei az erőt, a végzetet, a polgári fülledtséget, pöffeszkedést és dölyföt vetítették a néző elé. Eötvös Péter zenéjének felvonáskötő elképzelését a kritikusok jónak találták, de funkcionális szerepe kevés volt: nem tudta aláfesteni a dráma sötét képeit. Ottlik Géza fordítását egyhangúlag dicsérték.

Nemzeti Színház, Pécs, 1964

A budapesti vígszínházi előadást hamar követték a vidéki bemutatók. 1964-ben a pécsi Nemzeti Színház tűzte műsorára *az Amerikai Elektrát.* Rendezője Nógrádi Róbert színházigazgató volt. Nógrádi felfogása nem a görög tragédiával való párhuzamokat domborította ki, hanem a modern társadalmi-lélektani drámát, ugyanakkor azonban voltak bizonyos görög analógiák is, főleg technikai téren, így a tömörség, a díszletek oszlopos kiképzése, a kórus alkalmazása stb. Az egyszerű térformálásban nagy szerepe volt Lux Adorján szép díszIeteinek.

O'Neill drámájában jelen van a végzet is, de ez több, mint a görög drámák végzete, hiszen lélektani elemekkel súlyosbodott. (Bertha Bulcsu: Amerikai Elektra. - Dunántúli Napló, 1964. ápr. 12.) A görög végzet képlete le-egyszerűsítve a következő: emberi bűn - isteni reakció--véletlen; O'Neillnál a végzet: Ödipusz-komplexus-modern szorongás freudista pszichopatológia. Az egész drámát átszövi a félelem és bizonytalanság. A Mannonokat nem a szeretet, hanem a rettegés tartja össze. (Kiss Károly: Amerikai Elektra. Magyar Nemzet, 1964. máj. 22.)

Lavinia szerepét Pécsi Ildikó játszotta, jól alakítva a fojtott, titkos vágyaktól és gyűlölettől terhes egyéniséget. Laviniát nemcsak az apjáért való bosszú vezérelte tettében, mint Elektrát, hanem Brant iránti szerelme is. O nem elégszik meg az igazságszolgáltatással, hanem tönkreteszi a Mannonok életét. Ez utóbbi azonban már az akaratán túli erők műve: a fel- és elszabadított pusztító erőknek és szenvedélyeknek nem ura, hanem eszköze lesz.

Christine alakját Labancz Borbála formálta meg. (Az Amerikai Elektra - Pécsett. = Film Színház Muzsika, 1964, ápr. 24.) Elsősorban a szerelmes és gyűlölködő asszony vonásait emelte ki, a fia iránti vonzódása nem olyan erotikus, mint O'Neillnál.

Iványi József Ezrája - mint ahogyan a vígszínházi előadásban is megállapították - kissé rokonszenvesebb volt O'Neill koncepciójánál. A háborúból megtért Ezrában inkább a szenvedő, szerelmében megalázott férfit emelte ki, nem a Christine-t tönkretevő, kíméletlen, rideg puritánt. Végvári Tamás Orin-alakításában játékának sokoldalúságát és mértéktartását dicsérték. Brant szerepében Bánffy György inkább a szerep külsőséges vonásait hangsúlyozta. Bár Brant sem mentes a Mannonok bosszúszomjától és szenvedélyességétől, mégis más világból jön, s árasztja magából a napfényt, a szabadság életérzetét. (Hazel szerepét Győry Franciska, Peterét Dobák Lajos alakította.)

Csokonai Színház, Debrecen, 1967

Debrecenben 1967-ben került színre az *Amerikai Elektra* a Csokonai Színház-ban. (Bemutató: 1967. szept. 22.) Ezzel először játszottak O'Neill-drámát az alföldi városban. Rendezője Ruszt József volt. A kritikák szerint Ruszt felfogása nyomatékosan hangsúlyozta az emberi cselekedetek társadalmi determináltságát. Az ember sorsát cselekedetei és döntései határozzák meg, a végzet az ember cselekvéseiben rejlik. O'Neill tra-

gédiájában az elhibázott életekből, elmulasztott pillanatokból, az őszinteség hiányából vad indulatok születnek, az ösztönök kerülnek felszínre, azonban ezeket végzetessé a társadalmi meghatározottság teszi: a jenki világ merev, értelmetlen konvenciói, társadalmivá sűrűsödött reflexei (prüdéria, féktelenség, önbíráskodás, kíméletlenség) irányítják O'Neill alakjait. (O'Neill: Amerikai Elektra. = Hajdú-Bihar megyei Nép-újság, 1967. szept. 22.)

Bakó Endre hurrikánhoz hasonlítja a drámát: tombol, áldozatokat szed, megszelídül, elcsitul, nyomában azonban gyász és pusztulás marad. (Bakó Endre: Amerikai Elektra. Bemutató a Csokonai Színházban. = Hajdú-Bihar megyei Népújság, 1967. okt. 1.) A pusztulás után azonban valamiféle harmónia keletkezik: *az Amerikai Elektra* pesszimizmusa az élet szépségét hirdeti, ami talán csak a szereplők vágyaiban követhető nyomon.

Olsavszky Eva Christine szerepét belső indíttatással dolgozta ki: a szenvedélyes szerelem, a gyűlölet és a vakmerőség, illetve a rettegés érzéseit váltakoztatva. Sárosdy Rezső Adam Brantja szuggesztív, határozott, de talaját veszti, s szinte gyáva lesz, amikor Christine saját céljaira akarja felhasználni.

Ezra Mannont Gerbár Tibor alakította, erős emocionális tartalommal. Bűrös Gyöngyi - a kritikusok szerint - nem tudott felérni O'Neill figurájának szenvedélyesen sodró erejéig: nem érzékel-tette eléggé, hogy anyja és Brant iránti bosszúszomját nemcsak az apja becsületén esett csorba, hanem Brant iránti szerelme is táplálta. Kiváló volt viszont, amikor Lavinia újjászületését mutatta be.

Dózsa László Orinja visszafogott és szenvedélyes volt. Különösen az utolsó felvonásban remekelt Orin lelkiállapotának tükrözésében: Orin aktivitása hirtelen depresszióba csap át, retteg Lavinától, bűntudat gyötri anyja halála miatt; mindenkit elidegenítve magától a pusztulás felé rohan. (Orin: Dózsa László. = Hajdú-Bihar megyei Népújság, 1968. ápr. 7.)

Hazel (Szakács Eszter) és Peter (Harkányi János) játékát lágy líraiság jellemezte. Csányi Árpád díszletei megteremtették a drámai hangulatot. Jelmeztervező Greguss Ildikó volt.

Kisfaludy Színház, Győr, 1968

Az Amerikai Elektra előadására a győri Kisfaludy Színházban 1968-ban került sor. (Bemutató: 1968. jan. 18.) Szilágyi Albert vitte színpadra. A dramaturgot és rendezőt általában nehéz feladat elé állítja, hogy az Oreszteia-analógiát - *a* sorstragédiát -, a pszichológiai drámát vagy a játék keretéül szolgáló társadalmi konfliktust (az újvilági feudalizmus bukását, a puritánok legendájának szertefoszlását) -- emelje-e ki. Szilágyi a sorstragédia egyik alapmotívumát, a bűnt és a bűnhődést helyezte a középpontba. (Lukácsy András : Amerikai Elektrák. = ÉS, 1968. febr. 3.) A színpad Barát András munkája volt. A díszlet kriptának ábrázolta a régi kúriát, mely a Mannon családot elnyeli. A színészi játékok visszafogottak és stilizáltak voltak (Lavinia: Balogh Emese; Christine: Szende Bessy; Ezra Mannon: Solti Bertalan; Orin: S. Tóth József, Dózsa László).

A rendező koncepcióját következetesen vitte végig, azonban időtlen sors-tragédiát alkotott; mivel a konkrét társadalmi és történeti vonatkozásokat ki-iktatta, gyengítette a játék történeti és drámatörténeti jelentőségét. (Amerikai Elektra. = Film Színház Muzsika, 1968. febr. 10.)

Nemzeti Színház, Miskolc, 1970

Az Amerikai Elektra Miskolcon is - mint Debrecenben - az első O'Neill-mű volt. (Bemutató: 1970. jan. 24.) Rendezője Nyilassy Judit. Valamennyi kritika kiemeli, hogy a darab tömörítése sikerült, az ismétlődéseket elhagyták, de a lényeges gondolatok érintetlenül maradtak. Jelenetértékű tagolásban játszották a tizenhárom felvonást (tulajdonképpen három felvonásra redukálták a három részt: *A hazatérés; A hajsza; Hazajáró lelkek).* A modern kórus Seth figurájára korlátozódott. (A pszichológiai realizmusért. Színpadon O'Neill Amerikai Elektrája. Déli Hírlap, 1970. jan. 9.)

A Nyilassy-koncepció a darab társadalmi és morális kérdéseire épített. Nem emelte ki annyira az Ödipusz-komplexus szálait, a vérfertőzést, inkább a termé szetes szerelem gondolatára, a szebb élethez való jogra koncentrált. A test-vér- és szülőszerelem motívumként tűnt fel, s erőteljesebb súlyt kapott a bűn és bűnhődés gondolata. (Amerikai Elektra. Déli Hírlap, 1970. jan. 24.)

Wegenast Róbert díszletei a rendezői felfogáshoz igazodtak, a klasszikust és a polgárit ötvözték, kiemelve a hamis monumentalitást és a bezártságot. Herédy Éva zenéje és Hruby Mária jelmezei is a rendezői mondanivalót támasztották alá.

Gyöngyössy Katalin Laviniájáról megjegyzik, hogy feketeleples alakítása volt sikerültebb: a kemény és kegyetlen lányból sokszor kibukott a megrettent, szeretetre vágyó kislány. (Csík István: Amerikai Elektra. = Film Színház Muzsika, 1970. febr. 7.)

Kovács Mária Christine-je jól ábrázolta a folyamatot, mely a gyilkos gondolat megszületésétől az elhatározások érlelődésén keresztül a döntés felé halad.

Füzessy Ottó Ezra Mannon-alakítását a kritikusok nem tartották meggyőző-nek. (Egyébként valamennyi Ezra-alakításnál szinte visszatérő kritika - amint az előbbiekben már erre említés történt -, hogy nem emelték ki a rideg, puritán vonásokat, s így Christine gyűlölete sem annyira indokolt a néző számára.)

Adam Brant (Upor Péter) megformálásáról eltérőek voltak a vélemények. Egyesek szerint valóban azt példázta, hogy a gőgös Mannonok fattya, mások úgy vélték, meggyőzően alakította, hogy Brant mennyire idegen a Mannonok világában, s mennyire eszköz Christine kezében. (Papp Lajos: Amerikai Elektra. O'Neill drámájának miskolci bemutatójáról. = Észak-Magyarország, 1970. jan. *25.)*

Markaly Gábor viszont képtelen volt hitelesen visszaadni Orin „elbetegülő" lényét; Kulcsár Imre (Peter) és Virág Ilona (Hazel), a tiszta szerelem képviselői, halkan és polgárian szelídek voltak.

Szigligeti Színház, Szolnok, 1980

Tíz év elteltével megint egy vidéki színház - a szolnoki Szigligeti Színház - mutatja be *az Amerikai Elektrát.* (Bemutató: 198o. nov. 21.) Elektra sorsát O'Neill társadalmi és lélektani motivációjával modern történetté alakította. Hősei amerikai emberek. Ezt a tényezőt emeli ki Bérczes László is a Szolnok Megyei Néplap híradásában. (Bérczes László: Amerikai Elektra. Bemutató a Szigligeti Színházban. = Szolnok Megyei Néplap, 198o. dec. 7.) A darab O'Neill korábbi kísérleteinek összefoglalója és a későbbi nagy művek elő-futára. Egy amerikai családon keresztül mutatja be az „amerikai álom" összetört illúzióját. O'Neill egy értékrend nélküli, széthullott világban kora nagy hatású pszichológiai felfedezéseit teszi tragédiájának mozgatóerejévé. Ahogy Bérczes László mondja, „a pszichológia erinni-

szeire van szükség", hogy szereplői eljuthassanak a gyilkosságsorozatig.

Szurdi Miklós rendezése nem a monumentalitásra törekedett (Ablonczy László: Trilógia egy este. - Film Színház Muzsika, 1981. jan. 10.), mint vígszín-házi elődje, de nem is fülledtségre, mint Ruszt József debreceni előadás-interpretációja; felfogása nem is a görög tragédiák fátumát követte: alakjai amerikai talajból kinövő, amerikai emberek. A dramaturg Magyar Fruzsina segítségével a felesleges pszichológiai elemeket elhagyta, *s így* sikerült a lélek rejtelmeit feltárni, a tragikus folyamat lendültét fenntartani, valamint erős hang-súlyokkal reális közeget teremteni. A húzásokat a szolnoki színház egyik vendég-játékánál rosszallólag rótták fel, de ez talán az előadás indiszponáltságának tud-ható be. (Kemény Dezső: A szolnokiak vendégjátékáról. Nem O'Neill-ben csalódtam. Dunaújvárosi Hírlap, 1980.

Döme Zsolt zenéje a tragikus légkör fenntartását célozta, a folytonosságot biztosította. Szakács Györgyi jelmezei kemény színeivel a Mannonok lelkületét festette alá; Szlávik István színpadképe ötletes volt: az egymásból nyíló szobák és termek labirintusa a lelkek labirintusát jelképezte.

Pákozdy János Ezrája egyes kritikák szerint nem volt kidolgozott. (Sulyok László: Amerikai Elektra. = Nógrád, 1980. dec. 20.) Ugyanígy vélekedtek Nagy Zoltán Brant kapitányáról. Udvaros' Dorottya következetesen valósította meg az apját imádó, anyját megbüntetni kívánó Laviniát, aki vállal-ja tetteiért a bűnhődést. Christine-t Margittay Ági alakította. Cselekedeteinek mozgatórugója, hogy nem szereti férjét. A kielégületlenség, a szeretet hiánya sodorja végzete felé. Bár ki akar törni a Mannonok siralomházából, az általa választott út azokhoz hasonlóvá teszi. Ivánka Csaba Orinja kettősséget tükrözött: a Mannon-házhoz való kötődését s elszakadási vágyát. Orinnak van egyedül lehetősége arra, hogy a dolgokat kívülről nézze: a háború mást jelentett neki, mint apjának, egy bizonyos távlatból szemlélhette a család csődjét. A Mannonok lelkülete azonban benne is mélyen gyökerezik, s ettől a tiszta hazel (Szoboszlay Éva) sem tudja elszakítani; ugyanígy a más világban élő Petei-(Jakab Csaba alakította, akinek játékát az „elegáns" jelzővel illették, s szép szövegmondását dicsérték) sem segíthet Lavinán.

VÉGEL LÁSZLÓ

A változó hisztrió

A 17. **BITEF**
és az új színészi stílus

A 17. BITEF a „hisztrionica", azaz a hivatásos színészet jegyében zajlott le (abban az értelemben, ahogy az ókorban használták a *hisztrió* fogalmát), és az újabban fellobbanó szakmai viták fényében jobban nem is választhatott volna a BITEF művészeti vezetősége, hisz az ókori hivatásos színészre, a középkori komédiásra, napjainkban pedig elsősorban a szabad, *a színészet öntörvényeire* alapozó színészi játékmód gondolata mind többször bukkan fel polémikus vonatkozásban. Itthon is, akárcsak világviszonylatban többször beszélnek a „színészet lázadásáról", és eközben a rendezőközpontú színházat nehezményezik, szükségszerű agóniáját emlegetve. Az egy-egy előadás értékét és jellegét meghatározó egykori nagy színészegyéniségek újraálmodásában van egy adag avítt színházi romantika is. A modern színpad ugyanis demisztifikálta a régi előadások *emersoni pontját,* a drámai cselekvés jelképét, a színészt, és ebben a modern szín-ház szószólói nem öncélú rendezői törekvést láttak, hanem a színpadi forma-nyelv átalakulásának egyik fontos szakaszát. Az új színpad emberképe ugyanis elvesztette azt a koherenciát, azt a bensőséges individualitást, amin a régi típusú színész mítosza kialakulhatott, s helyette elvontabb és dekomponáltabb jelenléttel, a szerves individuum eszméjével vitatkozó elliptikus hősök kerültek előtérbe, még a klasszikus drámák bemutatásakor is. Azzal a hittel, hogy a mai világ bonyolultságát ki lehet fejezni az autonóm színészi szimbólumok hipnotikus erejével, hogy vannak egyéniségek, akik a bonyolult és fragmentális viszonyrendszerek felett, szinte önmagukból bontva ki egy új egységet, kifejezhetik a modern világ problémáit, s így a régi, színész-központú színház iránti nosztalgia ma az újkonzervatív törekvések jelképe is lehet.

Milyen a színész helyzete a színpadon ma, amikor a világban a plasztikus, eleven egyéniségek helyett mind nagyobb szerepet kapnak az anonim mechanizmusok, az áttételes rendszerek egymásra hatása, vagy amikor az emberi értékek megőrzése és továbbfejlesztése sem pusztán plasztikus, individuális közvetlenségben jelentkezik. Ennek a kérdésnek a prizmáján lehet a legsikeresebben megközelíteni (vagy esetleg felülmúlni) a színészközpontú és a rendezőközpontú színház vitáját, és az idei BITEF éppen ebből a szempontból nyújtott némi tanulságot. Bár a repertoár nem volt következetes, nem volt átgondolt, nagy volt ben-ne a minőségi ingadozás, olyan előadások is műsorra kerültek, amelyeknek jelen-létét egy nemzetközi színházfesztiválon semmiképp sem lehet megindokolni, a legszínvonalasabb előadások hisztrióelve eligazított abban, hogy merre is tart a ma színésze.

A legszínvonalasabb előadások konkrét példát szolgáltattak arra, hogy milyen az új hisztrió, milyen az új játékstílus, miben tér el az új színész ars poeticája a régitől. Kiderült, nemcsak stílusbeli különbség mutatkozik, hanem átformálódott a színész színpadi státusa, csök-kent extenzív, érzelmi jelenléte, de növekedett intenzív, elemzői eszköztára, kevésbé szintetikus, inkább analitikus mű-vész, inkább hajlik a kollektivitás, mint az individualizmus felé - mind olyan jegyek ezek, amiket eddig a rendezők számlájára írtak.' A különbség tehát olyannyira szembetűnő, hogy terméketlen len-ne arról vitatkozni, esztétikailag melyik az értékesebb, inkább azt érdemes leszögezni, hogy a színész a rendező szellemi társává, polémikus entellektüellé lett.

A BITEF műsorán levő előadások, mint például a bécsi Serapions Theateré, az Erwin Piplits által rendezett *Hasonmás és mennyország,* a poznań i Teatr Nowy előadása, Janusz Wiśniewski *Európa* rége című darabja a szerző rendezésében, a ljubljanai Szlovén Ifjúsági Színpad produkciója, Emil Filipčić A *szabadság foglyai* című műve Janez Pipan rendezésében, továbbá Shakespeare Szentj*ánéji álom* Roberto Ciulli rendezésében a mülheimi Theater an der Ruhr előadásában más-más módon helyezték közép-pontba a színészt, és kiderült, hogy még-is vannak közös ismertetőjegyek, első-sorban a hatványozott , az előadás domináló strukturáló elvévé emelt kollektív játék, amelynek keretében az egyéni teljesítmény alárendeltebb volt, az egyes színész játékmódja ambivalensebb, nyitottabb, anarchikusabb; a tiszta műfaji ismertetőjegy elmosódott, s egy-egy színész erőteljesen, agresszívan, néha már eklektikusan hódított meg más-más műfajú stigmákat. Ehhez pedig az együtte-

sek - mint ahogy ez a kerekasztal-beszélgetések során ki is derült - homogén világnézeti beállítottságára is szükség van. A kollektív és intenzív jelenlét rendkívül éles ritmusú hangváltásokkal párosult, a farceszerű elemeket a mély drámai jelentések váltogatták, a lírai hangot a groteszk fordulat, és bármelyik szereplő is játszotta az alaptónust, a többi gazdagítva, módosítva, ellenpontozva követte őt. A hangulati, tónusbeli, műfajra utaló változások gyorsak, ökonomikusak. Még a Ciulli által rendezett *Szentivánéji álom* Puckja is sokszor fordulatszerűen hasonult a többi színész játékához, bár az ő jellemében, játékmesteri mivoltában az ellenpontozás volt a fő feladat. Az előadás végéhez közeledve azonban a játékmester, a csodateremtő is a csoda és a játék áldozata lett, ő is hasonult.

Az említett stílusjegyeket a legkisebb akadályok árán a bécsi Serapions Theater színészei valósították meg. *A Hason-más és mennyország* látványos, játékos, asszociációkban gazdag előadás. Tizenkét színész a fény és a színek tobzódásában Edgar Allan Poe fantasztikus és Buster Keaton groteszk világára utalva elevenítette meg az opera, a balett, a film, a tánc, az utca banális jeleneteinek és a kisemberi színjátékszituációk világát. A modern médium ebben az előadásban fontos tárgy, a hétköznapi klisék az esztétikai persziflázs lehetőségei. Az állandó műfajbeli és szituációbeli átminősülés fokozott alkalmazkodási készséget követelt a színészektől, ezt már nem a jellemváltozás vagy a műfaj törvényeinek változásai diktálták, hanem a változásokkal való játék. Játék, amelynek nincs törvénye. Hasonló technikát, de egészen más tónust láttunk megfogalmazni a poznańi Teatr Nowy együttesétől. A középkori misztériumjáték, a haláltánc, a modern bábjáték, a kabaré, az oratóriumi dráma hangjait váltogatva fogalmaztak meg egy apokaliptikus világot, amely a XX. század végére tekint. A BITEF díját kiérdemelt előadás színészei ugyancsak éles ritmusban váltogatták a stílusjegyeket, és ezzel elérték a játék és a színész „szétszerelését", dekomponálását. A Janez Pipan által rendezett *A szabadság foglyai* Kronosz és Gaia történetéből indul ki, s a titántörténettől a bohócvilágig jut el. Eb-ben az „apokalipszisben" már sokkal több a groteszk elem, a csúfolódó, játé-kos hangvétel. A színészek ezt a politikai antimítoszt a commedia dell'arte parafrázisaként elevenítik meg, ők sem a hősök homogén jellemét fogalmazták meg, hanem a szerep belső ellentmondásaira helyezték a hangsúlyt, a színészek a műfajok hálójában bontják összetevőire a szerepet. Roberto Ciulli filozofikus-metafizikus színházfelfogása is átértelmezte a *Szentivánéji álmot, ő is* „műfajtorlódást" teremtett. Az előadás mai környezetben játszódik, egy rezignált társaság éli át Puck varázslatait. A varázslat helyett inkább átmeneti mámorról beszél-hetünk, és a fokozatos kijózanodás, mely sohasem éri el a tiszta ébrenlét állapotát, csak mélyebbre taszítja őket kiábrándultságukban; erre a sorsra jut Puck is, aki belátja, hogy varázslat helyett a kétségbeesettek igazsága marad hátra. Ciulli színészvezetése is erősen intellektualizált képletet mutat, a színészek mintegy vitatkoznak saját érzelmeikkel, menekül-nek tőlük, vagy pedig kiüresedve, gépiesen, a lassított koreográfia eszköztárából merítve értelmezik újjá Shakespeare világát.

A BITEF hisztriói tehát visszahódították a színpadot, de más világot fedeztek fel benne. Így szükségképpen ők is megváltoztak.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

ÉZSIÁS ERZSÉBET újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

FORRAY KATALIN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tanársegédje

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ író

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

NÉMETH ÉVA főkönyvtáros

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SOMLYAI JÁNOS
a Munkásmozgalmi Múzeum könyvtárosa

TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Irodalom Tanszék adjunktusa

VASS ZSUZSA egyetemi hallgató

VÉGEL LÁSZLÓ író

PÁLYI ANDRÁS

„Sértett ő is"

Hegyi Béla Latinovits-könyvéről

Úgy tűnik, hét esztendővel azután, hogy Latinovits Zoltán tragikus elszántsággal véget vetett életének - ami így vagy úgy mindnyájunkra sokkírozóan hatott -, végre eljött az ideje, hogy meg-íródjon az első teljes Latinovits-pályakép. Lehet, hogy sikereinek csúcsán „valósággal elkényeztették" őt a kritikusok, mint Karcsai Kulcsár István állít-ja e mostani kötet lapjain, ám ugyan-ezen kritikusok későbbi összeomlásához is asszisztáltak, s főként máig adósak Latinovits pályájának, művészi és emberi egyéniségének, jelentőségének, színház- és filmtörténeti szerepének méltatásával, feldolgozásával. Egyetlen ki-vételként Kelecsényi Lászlónak Latinovits filmszerepeiről készített pontos és korrekt, bár mélyebb elemzésekbe nem bocsátkozó dolgozatát említhetjük, mely 198 -ben a Filmbarátok Kis könyvtára önálló füzeteként jelent meg. Mellette máig Molnár Gál Péter Latinovits-tanulmánya a legalaposabb munka - az *Olvasó-napló* című kötetben -, de ez, a megírás időpontjából következően, csak a pálya első felével foglalkozik. Latinovitsról, a rendezőről Koltai Tamás írt behatóan *a Színház* faggatóban, s a MOKÉP *A színész arca* című sorozatában megjelent egy Latinovits-emlékfüzet (Ablonczy László szerkesztésében), melyről elmond-ható, hogy méltó tisztelgés volt a nagy művész emléke előtt. De a színészi-rendezői-emberi teljes portré, az elemző áttekintés még várat magára.

Néhány hete a könyvesboltokba került s nagy példányszámban szinte napok alatt el is fogyott egy impozáns ki-állítású könyv, mely látszólag épp ezt a hiányt van hivatva pótolni. A könyv szerzője: Hegyi Béla. A címe: *Latinovits,* alcím: *Legenda, valóság, emlékezet,* a terjedelem közel négyszáz oldal, gazdag fény-képmelléklettel (a felvételek közt először publikált, bűbájos gyermekkori fotók, Latinovits saját kezű „kommentárjaival", amiket már felnőttként jegyzett be a családi fényképalbumba); egyszóval a gyanútlan érdeklődő, belelapozva a kötetbe, azt hiheti, ez az, amire évek óta vár. A szerző meg is erősíti ebben, ami-

kor a kiadvány utószavában így ír: „Ez a könyv Latinovits Zoltánnak, a művészembernek kíván eleven emléket állítani. Első ízben tesz kísérletet arra, hogy felvázolja a pálya egész ívét, értékelje Latinovits színpadi és filmalakításait, előadóművészetét, kijelölje helyét a magyar színház- és filmtörténetben és felmérje művészetének esztétikai minősítését a hazai kritikákban." De hát végül is mi ez a kiadvány? Ha elmélyedünk benne, hamarosan kiderül, hogy nem Latinovits-monográfia, nem pálya-kép, nem művészi életrajz. Hegyi Béla, mintha előre sejtené recenzensi bizonytalanságunkat, sietve minősíti is munkáját, megállapítva, hogy a „szokatlan keret", azaz a végtelenbe kígyózó interjúk lánca valójában „beszélgetésekben kifejtett tanulmányok" vagy „esszék beszélgetésekben feldolgozva". Sőt, Hegyi Béla nemcsak abban érzi biztosnak magát, hogy laza szövetű, fegyelmezetlenül szerkesztett interjúit készítve, voltaképpen tanulmányokat-esszéket ír, hanem abban is, hogy mindenki, aki nem állt kötélnek s nem segítette őt e kötet létre-hozásában, az vagy „zászlónk Latinovits" jelszóval ki kívánja sajátítani magának „az ország elismert színészét", vagy *a* botrányhőst akarta volna leleplezni. A szerző hangja e ponton, miközben jobbra-balra osztályzatokat, megbélyegző minősítéseket osztogat, ugyan-csak indulatossá válik; az olvasó - utólag immár rezignáltan - felsóhajt: vajha a Latinovits-pálya *elemző leírásában is* ennyi szenvedély vezette volna!

Az eddigiekből, azt hiszem, nyilvánvaló, hogy a magam részéről nem vagyok úgy elragadtatva Hegyi Béla munkájától, mint ő a sajátjától. De mindjárt hozzáfűzöm, hogy ez az irdatlan betűtenger korántsem nevezhető az első sorától az utolsóig érdektelennek és haszontalannak, már csak azért sem, mert igen különböző szellemi-művészi beállítottságú személyiségek szólalnak meg ben-ne (íme a teljes névsor: Cenner Mihály, Frenreisz Istvánné, Hernádi Gyula, Horvai István, Huszárik Zoltán, Jancsó Miklós, Karcsai Kulcsár István, Kazimir Károly, Király István, Nemeskürty István), s jószerivel mindenkinek van több-kevesebb érdemi mondandója vagy magával Latinovitscsal, vagy az élet egyéb dolgával, mondjuk, saját pályájával, hivatásával kapcsolatban (más kérdés, hogy ezt miért itt és most kell prezentálni), csak olvasói türelem és kitartás szükséges hozzá, hogy ezeket a mazsolákat kiszemezgessük a többnyire ízetlen masszából.

Miről szól ez a könyv? Horvai István Latinovits és Várkonyi konfliktusáról szólva, úgy érzi, „mint túlélőnek" kötelessége leszögezni, hogy „mindig Latinovits ütött először". Kazimir Károly: „O ugyan mindig csapatjátékról beszélt, de azt hiszem, kevés alkalmatlanabb ember volt a csapatjátékra nálánál." Hernádi Gyula viszont felpanaszol-ja, hogy Latinovits már akkor sem köszönt neki, amikor Jancsóval még beszélő viszonyban volt. És így tovább. Mi ez? Valamiféle ügyefogyott szere-csenmosdatás? „Sértett ő is" - ez a fordulat Hegyi kérdéseiben (kérdésként fogalmazott állításaiban) és a válaszokban egyaránt visszatér, s ennek bizonygatása árulkodó stiláris jegy. Az az érzésünk támad, mintha e könyv valamiféle árnyékbokszolást folytatna a Latinovits nevezetű fantommal, egyfolytában olyasmit bizonygatva, amit rég nem kellene bizonygatnunk; persze hogy sértett ő is, tudjuk, ezt még ő maga se tagadta, de hét esztendő múltán eljuthatnánk vég-re oda, hogy valóban arról beszéljünk, Latinovits mitől és miért volt Latinovits, ne pedig arról, hogy mi mért nem vagyunk Latinovitsok: ez elemi feltétele lenne, hogy végre számot vessünk-saját utókor-létünk jól felfogott érdekében is

Latinovits Zoltán örökségével.

Ebben látom *az egyik* alapvető okot, amiért Hegyi Béla könyve nem válthat-ja be a hozzá fűzött reményeket. Vagyis elsősorban nem a megszólaltatott interjúalanyokat hibáztatom, hanem az interjúk készítőjét. Mert az iméntiekre számos ellenpéldát lehet kiemelni a kötetből, s pozitívumokról lévén szó, érdemes ezekről valamivel bővebben is szól-ni. Amit például Horvai a V*ánya bácsiról,* közös munkájukról mond, az - minden szubjektivitása ellenére is - olyan adalék, amely föltétlen hozzátartozik Latinovits művészi portréjához: „Itt olyan jelenséget mutatott fel, amilyet eddig sen-kitől sem láttam : *a biológiai színjátszást.* Az átélés művészetét sok kiváló színészünk a tökélyig fejlesztette. De a szín-padi életre-halálra küzdés, a játéknélküliség tényleges fizikai-biológiai hatását ilyen végletes fokon csak ebben az »alakításban« tapasztaltam. Egy ember, aki a fiatalkorában önként vállalt önfeláldozását férfifejjel megtámadja, elkésetten fellázad, és az önemésztő szerelem tüzében bombát vet addigi életútjára, ám az nem robbant fel másokat, csak a saját lázadását semmisíti meg- ez a pillanat a fizikai rosszullét olyan megnyilvánulásával járt nála, hogy az ember nem tudta, nevessen, sírjon vagy orvosért szaladjon, mert köhögési rohamában megfullad a színész (vagy a szerep, Ványa bácsi - ahogy tetszik). Az elkésett tett komikumát, a hiábavaló élet tragikumát, a férfiszégyen emésztő voltát és a túlélés, a továbbszenvedés keresztviselését ötvözte csodálatos harmóniába a *Ványa bácsi* előadásának varázslatos estéin. Ez volt az ő karakter-színészete." S e pár mondatban számunkra most nem az elismerés, a dicsérő szó a lényeges, hanem a Latinovits-színészet minőségének, milyenségének meghatározására tett kísérlet. Vajon nem épp erről kellett volna Horvai Istvánt jobban megfaggatni? Mint ahogy a Király Istvánnal készített interjút olvasva is felsóhajtunk: milyen értékes és érdemleges tanulmány születhetett volna Király tollából, ha Hegyi nem tolmácsolja a maga „kötetlenségében", túlságosan is terjengősen mindazt, amit a kiváló Ady-kutató Latinovits Ady-képé-ről, a Latinovits-féle versmondás teljességetikájáról, a vers „születésében" való megragadásáról mint a Latinovits-féle interpretáció lényegéről mond. Nem kevésbé érdekes Nemeskürty István kis eszmefuttatása Jávor Pál és Latinovits alkati rokonságáról (noha ezt már Molnár Gál is pedzi említett tanulmányában). S főként elismeréssel kell szólni a könyv első két fejezetéről, melyekben Frenreisz Istvánné, Latinovits édesanyja értékes adalékokat közöl a színész gyermek- és ifjúkoráról, családi kapcsolatairól; valamint a „rekviemként" közzétett Huszárik-interjúról, ami mint interjú is meg-állja a helyét: egy nagy művész vall benne önmagáról, kettejük barátságáról, munkakapcsolatukról, Nagy László és a „színészkirály" lelki rokonságáról s nem utolsósorban - végre Latinovits művészi rangjához méltó hangnemben.

De ha már a hangnemnél tartunk, azt hiszem, nem arról van szó, hogy Hegyi Béla - pestiesen szólva - „nem szereti", „fúrni" akarná Latinovits Zoltánt. Épp ellenkezőleg, úgy tetszik, bizonyos (alkalmi?) személyes ismeretség kapcsán a „színészkirály" őt is hatás-körébe vonta, talán nem mint színész (mellesleg az sem derül ki a kötetből, hogy Hegyi *egyáltalán* látta-e színpadon-filmen Latinovitsot, de miért is ne látta volna?!), inkább mint szuggesztív emberi jelenség. Erre utal a kiadvány leg-

furcsább (legindokolatlanabb) fejezete, melyben Hegyi közreadja - bevallottan nem szó szerinti változatban - Latinovitscsal folytatott beszélgetését a világ különféle dolgairól; ám ez az apokrif Latinovits-evangélium lapos és érdektelen szentenciázás, s filológiailag enyhén szólva is megkérdőjelezhető közzététele méltatlan mindkettőjükhöz. Annál inkább, mert a kötet eredeti Latinovits-szövegeket is publikál, elsősorban a Ködszurkálóból véve át, s ezekben a gondolat és a stílus igenis magán viseli a személyiség stigmáit. A Hegyi-féle Latinovits-beszéd és az eredeti Latinovits közt ég és föld a különbség: ezért érezzük, hogy a szerzőt nemcsak hatás-körébe vonta, de irritálta - irritálja - is választott „hőse", alighanem épp e stigmatizációval, artaud-i attitűdjével, azzal, hogy „Theatrum ex machina" várja a gyógyírt a világ bűneire, várja a jobb és emberibb jövő eljövetelét. „A színház az emberről szól: következésképp azt nevezem *modern* színháznak, mely a születés, élet, halál hármasságáról és a közösségről új és újabb adatokat közöl egyre egyszerűbben és komplexebben, vagyis korszerűen" - írja Latinovits. És Hegyi Béla: „De miközben eszmények és példák érdekében szállt síkra, mindent túl-növesztett valódi mértékén, embereket és eszményeket jelentőségüket messze meghaladva értékelt." Innen ered hát szerzőnk igyekezete, hogy ezt az artaud-i habitusú színészt saját ízléséhez szürkít-se? Vagyis „kipipálásszerűen" valóban szó esik e könyvben Latinovits Zoltán minden fontosabb szerepéről - de hogy akár egyik vagy másik szerepben, akár általánosságban *milyen színész* volt, arról minden elemzés híján jószerivel csak lapos közhelyeket kapunk. (Jellemzőnek vélem, hogy a Koltai Tamás *Színház faggatójából* átvett részletből, mely a rendező Latinovitsot lenne hivatva be-mutatni, kimaradt az analitikus leírás.)

S így már-már felesleges a kérdés, miért nem jut szóhoz ebben az interjúfüzérben Ruttkai Éva, Latinovits élet- és pályatársa? Vagy miért nem szólalnak meg azok a pályatársak, akik vele „egy-ívásúnak" mondhatók? Például Dayka Margit, aki egy interjúban így válaszolt az őt kérdező Mészáros Tamásnak *(Kulisszák nélkül,* 1978), a filmrendezők-kel kapcsolatos tapasztalatairól:

„- Kivel tud a legjobban együtt dolgozni?

- Latinovits Zoltánnal. Csodálatos rendező. Amit *a* ***Szindbádban*** csinált .. . *A Szindbádot* nem ő rendezte ... - De ott volt."

Miért nem mondta el Dayka Margit, mit jelentett számára, ha Latinovits „ott volt" egy forgatáson? Miért nem kaptak szót azok, akiknek akarva-akaratlanul mestere lett? Miért nem beszél róla, mondjuk, Cserhalmi György? Vagy éppen Jeles András, akinek emlékezetes *Margita élni akar* című Latinovits-Ady kisfilmjére épp csak utalás történik? Talán ők és a hozzájuk hasonlók mind előítéletből, rosszindulatból tagadták meg a közreműködést? S ha netán meg-tagadták (Hegyi e tekintetben nem árul el neveket), nem tették-e okkal, nem akarván *ebben a* kötetben szerepelni? Akár így, akár úgy: az ő Latinovits-képük aligha egyezik meg Hegyi Béla Latinovits-képével. Mint ahogy Huszáriké sem: e „rekviemben" eléggé disszonáns módon egyszerre kötekedő lesz a korábban oly joviális riporter hangja.

De hát Hegyi Bélának van-e egyáltalán saját Latinovits-képe? Hegyi nem állít-ja magáról, hogy értene a színházhoz, még azt se állítja, hogy látta volna a színészt játszani, noha szerepeit így-úgy minősíti, de e minősítésekből mind az élményszerű, mind az elemző-leíró meg-alapozás hiányzik. Személyes benyomásaiból vagy olvasmányaiból veszi szűk-szavú minősítéseit? E sorok írója Latinovitsról írt hajdani játékelemzésének (SZÍNHÁZ, 1972/5.) bizonyos, nem is a legérdemlegesebb megállapításait lát-ja tükröződni a szövegben **(125.** oldal), s eltűnődik azon, vajon hány meg nem jelölt forrásmunkát használt még fel Hegyi Béla e filológiailag egyébként is oly pontatlan kiadványban? (Az idézett kritikákat hol a kritikusok nevével jelzi, hol a lap nevével, hol megadja a megjelenés helyét és idejét, hol nem, hol csupán idézőjel található, s nem tudjuk, kitől az idézet; ez utóbbi gyakorlat a Latinovits-citátumok esetében a leggyakoribb.) Gondolom, Hegyi Béla végül is azért választotta az interjúformát, mert tisztában volt azzal, hogy jobb, ha nem ő rajzolja meg Latinovits pályáját, ha-nem azok, akik értenek is ehhez. Dicséretre méltó szerénység. Vagy inkább álszerénység? Hisz némi szakértelem és felkészültség a kérdezéshez és a szelektáláshoz is szükségeltetett volna: ez az a *másik* alapvető ok, amiért Hegyi Béla könyve nem válthatta be a hozzá fűzött reményeket. Sőt, éppen abban vétkezik, amivel fennhangon másokat vádol: [kisajátítja a színészt - mint témát? inkább mint áruvédjegyet -, holott neki magának egyetlen sornyi érdemi mondanivalója sincs róla. Bizonyos vagyok benne, ha Király István, Nemeskürty István, Cenner Mihály *vagy* mások eredeti tanulmányait olvassuk, kevesebb lenne bennünk a dobogás.

A Gondolat Kiadó természetesen nem számított rosszul - ahogy a szerző sem ha bekalkulálta a bestsellersikert. De a fehér folt - a Latinovits-pályakép értő, objektív, elemző feldolgozásának hiánya - megmaradt továbbra is. Reménykedjünk benne, hogy egyszer ez is meg= születik.

Következő számaink tartalmából:

Mészáros Tamás:
Beszélgetés Markó Ivánnal

Földes Anna:
Lapok a Fáklyaláng történetéből

Ézsiás *Erzsébet:*
Groteszk kakofónia

Vinkó József:
Elkésett példázatok a hatalomról

György Péter:
A realitás igézetében

Szántó Judit:
A budoárok Galy Gay-e

Nánay István:
Egy eszményi rab lázadása

Csáki Judit :
„Hajhól Zengj, te szabad szél!"

Tarján Tamás:
Találkozás Székely Jánossal

Bécsi Tamás:
A dráma és a színjáték viszonya II.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE
DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Inauguration d'un théâtre à Zalaegerszeg

Un article signé par la rédaction salue le nouveau théâtre de Zalaegerszeg qui a assumé le nom de Sándor Hevesi. Après la saison de préfiguration de 1982/83 on a maintenant pu assister aux premiers spectacles créés déjà dans le nouveau batiment.

István Nánay:

Le drame de Lucifer

József Ruszt, directeur artistique du théâtre de Zalaegerszeg a monté notre chef-d'oeuvre classique, *La Tragédie de l'Homme* d'Imre Madách selon une lecture personnelle et fort intéressante qui, fondée sur les interprétations précédentes, leur donne quand-même un sens nouveau.

Judit Csáki:

Les conditions sont changées

La pièce *Qui va régler les comptes?* d'István Csurka a suscité, lors de sa création, des discussions passionnées. La reprise à Zalaegerszeg révèle maintenant un visage nouveau de l'oeuvre dont l'actualité sociale s'est modifiée au cours des quinze ans passés.

J. Cs.:

Goldoni – en noir

Les Amoureux, cette comédie de Goldoni, présentée à Zalaegerszeg dans une mise en scène de Béla Merő, ne peut pas être qualifiée de réussite, surtout à cause de la direction pesante et sans humour des acteurs.

Tamás Tarján:

La « sensation mondiale » de Kecskemét

La direction artistique du Théâtre Katona József de Kecskemét est assurée, à partir de la saison courante, par le cinéaste de renom Miklós Jancsó et son scénariste permanent, l'auteur Gyula Hernádi. Malgré les célèbres artistes de la capitale qui prêtent leur concours aux quatre premiers spectacles, ceux-ci n'offrent qu'un amas contradictoire de dilettantisme et de médiocrité.

Péter György:

« Un comédien »

Avec la pièce *L'Imposteur* qui puise son sujet dans l'histoire du théâtre polonais, l'auteur György Spiró a offert un véritable bénéfice au grand comédien qu'est Tamás Major. Au Théâtre Katona József de Budapest il s'agit d'un théâtre au théâtre – d'un jeu pénétré d'idées de valeur contemporaine sur la véritable fonction sociale du théâtre.

Erzsébet Ézsiás:

Une tragédie américaine

Au Théâtre de Comédie on peut voir *Le Deuil sied à Électre* d'O'Neill, dans une mise en scène d'István Horvai. Bien que le théâtre ait disposé de toutes les conditions techniques et artistiques pour faire réussir l'entreprise, le jeu des acteurs manque de véritable sincérité.

Katalin Forray:

Bruits et erreurs

A Debrecen et à Nyíregyháza on a joué au début de la saison deux comédies shakespeariennes: *La Comédie des erreurs* et *Beaucoup de bruit pour rien*. Malheureusement c'est justement l'esprit, l'humour déchaîné et le goût de l'invention qui font défaut aux deux spectacles.

Zsuzsa Vass:

Un théâtre total taillé en morceaux

A partir du texte du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, le metteur en scène János Szikora et le scénographe El Kazovski ont créé un univers spectaculaire fort suggestif et frappant qui, cependant, s'abstient de faire sortir les connexions plus profondes de la pièce.

János Somlyai:

Ni Piscator, ni Tolstoi

A Veszprém on a mis à l'affiche l'adaptation par Erwin Piscator de *La Guerre et la paix* de Tolstoi, sans avoir pu rapprocher du public d'aujourd'hui soit le crédo théâtral de l'un, soit l'univers personnel de l'autre. En pesant les possibilités manquées, notre critique s'engage dans des considérations d'ordre général au sujet du théâtre politique.

Tamás Bécsy:

Le rapport entre le drame et le spectacle

Nous publions le dernier chapître d'un livre théorique en préparation, *Le drame et ses genres*. Le professeur Bécsy y expose d'une manière plus détaillée et differenciée ses idées esquissées au numéro de janvier 1979 de notre revue, sous le titre *Les textes écrits et le spectacle*.

Éva Németh:

« Le Deuil sied à Électre » à travers la presse hongroise 1937–1980

La tragédie d'Eugene O'Neill a été créée la première fois en Hongrie en 1937 au Théâtre National. Depuis – et jusqu'à la reprise actuelle du Théâtre de Comédie – on l'a joucédans sept théâtres différents du pays. Notre article fait le bilan de ces représentations à travers les échos de presse.

László Végel:

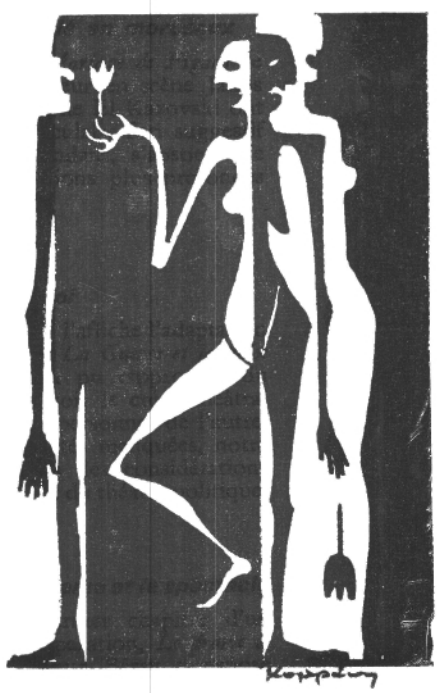
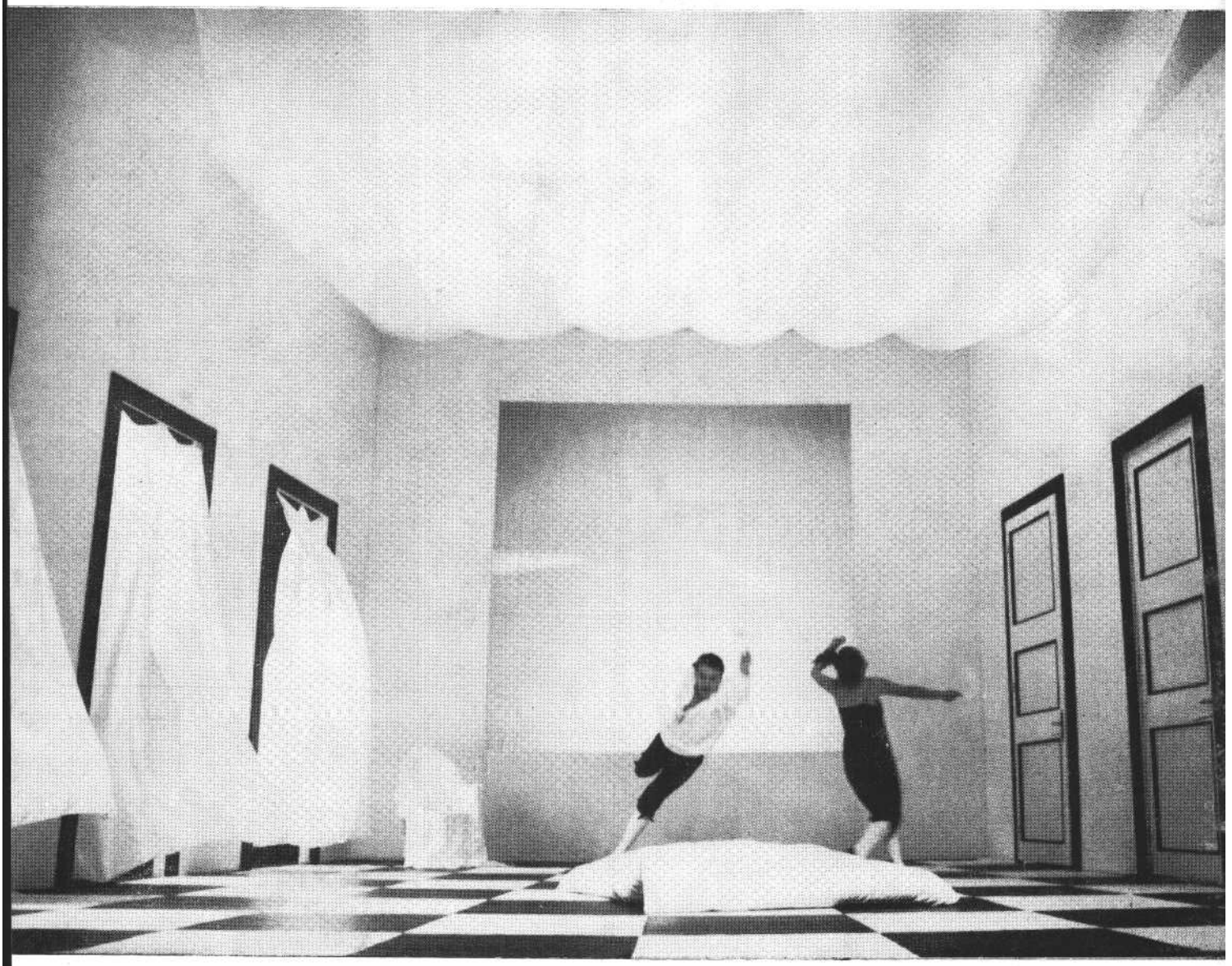
L'historion en changement

Comment le rôle de l'histrion de l'antiquité se modifie-t-il dans le contexte des tendances nouvelles du théâtre contemporain, exées sur l'acteur? Voici le fil conducteur de notre collaborateur qui, dans son article, résume ses expériences au XVIIème BITEF de Belgrade.

András Pályi:

« Il est blessé, lui aussi . . . »

Il y a sept ans que Zoltán Latinovits, l'acteur peut-être le plus important du théâtre hongrois des décennies passées a mis fin à ses jours. La monographie que vient de lui consacrer Béla Hegyi manque cependant justement le trait le plus important de sa carrière: on n'y trouve point l'analyse de son art, et son importance historique dans notre théâtre et notre cinéma est seulement posée mais non pas démontrée.



Ára: 25,– Ft