SZÍNHÁZ

Szántó Judit: Deviáns korszakok • Földes Anna: Kardok, kalodák – közhelyek és kulisszák • Tarján Tamás: Navigare necesse est • Pályi András: Hová tűntek a primadonnák? Csáki Judit: Spät • Nánay István: Shakespeare a szabadban • Bécsy Tamás: Az avantgarde dráma két változatáról I. H. Barta Lajos: Másodíziglen (dráma)

1985
November

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI
ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

XVIII. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1985. NOVEMBER
FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TOROK 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 hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR) Budapest, V., József nádor tér 1. 1900,
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162
pénzforgalmi jelzőszámára
Előfizetési díj:
egy évre 360 - Ft, fél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat
H - 1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

85 2046 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

borítón:

Básti Juli és Gáspár Sándor A kalóz című előadásban (Városmajori Színpad) (Sárközi Mariann felv.)

A hátsó borítón:
Jelenet Bizet: Carmen című operájának előadásából (Margitszigeti Színpad) (Keleti Éva felv.)

TARTALOM

játékszín

Nyári játékok 1985-ben **(1)**
SZÁNTÓ JUDIT

Deviáns korszakok **(2)**
FÖLDES ANNA

Kardok, kalodák - közhelyek és kulisszák (7)
KŐHÁTI ZSOLT

Ősbemutató - lepedőben **(11)**
MOLNÁR ANDREA

Múlt századi vígjátékok (12)
TARJÁN TAMÁS

Navigare necesse est **(17)**
BALOGH TIBOR

A kétfejű Agria (19)
KOVÁCS DEZSŐ

Törékeny szíveken ne kalózkodj! **(22)**
PÁLYI ANDRÁS

Hová tűntek a primadonnák? **(25)**
KOLTAI TAMÁS

Carmen - répanadrágban (28)
CSÁKI JUDIT

Spat **(29)**
SZÜCS KATALIN

Illusztrációk egy remekműre **(32)**
NÁNAY ISTVÁN

Shakespeare a szabadban (34)
P. MÜLLER PÉTER

Búcsú (37)
RÓNA KATALIN

Örömjáték (40)
CSISZNER ILDIKÓ

Emberi színjáték (42)

színháztudomány

BÉCSY TAMÁS

Az avantgarde dráma két változatáról I. (44)

arcok és maszkok

CS. I.

Egy másfajta balek **(48)**

drámamelléklet

H. BARTA LAJOS **Másodíziglen**

Nyári játékok 1985-ben

Már rég elmúlt a nyár, de lapunk kriminálisan bosszú átfutási ideje miatt csak most olvashatók a nyári színházi előadásokról szóló beszámolók. A kritikai reflexiókból - remélhetőleg - nem-csak az egyes produkciókra érvényes megállapítások hámozhatók ki, hanem az egész nyári színházi szezon művészi, műsorpolitikai orientációjáról, az előadásokban megfogalmazott jelenségek általános tendenciáiról, a nyári színházi élet tartalmi és formai változásairól is képet kap az olvasó.

Mindenekelőtt arról, hogy gyökeresen megváltozott a főváros színházi kínálata. Hosszú éveken át Budapesten alig akadt nyári produkció, s ami volt, az is többnyire csak kikapcsolódást nyújtani akaró szórakoztató előadás volt. Most viszont sokrétű, minden közönségréteg igényét számításba vevő, gazdag műsort kínált a Szabadtéri Szín-padok Igazgatósága. Folytatódtak a Dominikánus-udvarbeli operaelőadások, de bővült a repertoár. Módosult a Városmajori Színpad műsora; a hab-könnyű zenés vígjátékok helyett fajsúlyosabb - bár változatlanul szórakoztató
– művek kerültek színre (mindenekelőtt *A kaló)*. (A Városmajorban eddig megszokott program ezúttal Székesfehérvárra költözött.) A Budai Parkszínpad megtartotta eddigi profilját, de olyan
– sokak által régen várt - musicalnek is otthont adott, mint a híres-hírhedt *Hair*. (Az már más kérdés, hogy az eredmény igencsak elmaradt a várakozástól!) A Margitszigeti Szabadtéri Színpad reprezentatív, nagy produkcióknak adott helyet *(A csárdáskirálynő, Carmen* stb.). A Körszínház képviselte az állandóságot
– programjának irányultsága, stílusa, eszmeisége már-már a megmerevedés veszélyét hordozva változatlan. Több helyen, több műfajban színesebb választékot talált tehát a néző, s ráadásul a programok nem csupán egy hónapra korlátozódtak, gyakorlatilag egész nyáron mindig volt valami színházi jellegű program a fővárosban.

De nemcsak Budapesten gazdagodott a nyári játékok repertoárja. Pesten és vidéken a műsor gerincét a magyar szerzők darabjai alkották. A külföldi szerzőket Euripidész, Shakespeare, Aphra Behn, Brecht, Krleza képviselte, s a névsor önmagában is mutatja, hogy a megzenésített nem túl igényes francia vagy angol bohóságok helyét a klasszikusok avagy a ma már annak számító szerzők foglalták el. A múlt századi vagy az e század első évtizedéből való darabok *(Tisztújítás, Pártülők, Annuska)* mellett feltűnően sok volt a kortárs szerző történelmi tárgyú darabja. Mindkét típusú művek létjogosultságát a nyári előadások helyszíneinek történelmi múltja, levegője vagy a helyszín természeti adottságai, építészeti együttesének stílusa is magyarázza, de alighanem lényegesebb indítéka is van a történelmi témák népszerűségének: a nemzeti múlt iránti fokozódó érdeklődés. Míg a tényirodalom hallatlan népszerűsége azt mutatja, hogy az érdeklődés egyik kitüntetett időszaka a közelmúlt, a drámairodalom inkább a régmúltban keresi témáit. Az utolsó előtti Árpád-házi királytól, Kun Lászlótól a török időkig terjed *az az* időszak, amelyet végigpásztáztak a bemutatott darabok szerzői. Érdekesség, hogy két író is (Szakonyi Károly és Nyerges András) olyan történelmi esemény drámai feldolgozására vállalkozott, amelyre az elmúlt években viszonylag kevés figyelem fordítódott: a Rákóczi-féle szabadságharcéra. A drámák és az előadások egy része áttételesen, a történelmi kor kapcsán általános társadalmi-politikai kérdéseket is igyekezett megfogalmazni *(Kun László szerelmei, A festett király, A ördög győz mindent szégyenleni),* míg mások elsősorban a történelmi témában rejlő látványosságra koncentráltak. Jó pár előadásban *(Kardok, kalodák; János, a vitéz)* kaptak főszerepet a nemzeti múltat, a nemzeti érzést megtestesítő rekvizitumok, mindenekelőtt a nemzeti zászló, ám csupán a látványosság, a hatáskeltés kedvéért. Pedig az írói anyag esetlegességeit, *az* előadások hevenyészettségét nem ellensúlyozhatja a fölös számban használt nemzeti színű pántlika vagy hatalmas lobogó.

Új vonása volt az idei színházi nyár-nak az is, hogy nemcsak a felnőttek színházi igényeinek kielégítésére gondoltak a szervezők, hanem a gyerekekére is. Gyulán folytatódott az évek óta sikeres strandszínház (Benedek Elek-mesét játszott a Grópius Társulat), de Egerben és a Városmajorban is láthattak előadást a kicsinyek *(a Hamupipőke* finn változatát, illetve *a Micimackót),* sőt a Margitszigeten nálunk újszerű, egész napos komplex program várta a családokat.

S nemcsak a műsorszerkezetben következtek be érezhető változások, hanem az előadások egy részének művészi színvonalában is. Ennek egyik oka nyilván az volt, hogy a korábbiaknál több olyan rendező (Ács János, Ascher Tamás, Babarczy László, Csizmadia Tibor, Darvas Iván, Garas Dezső, Sándor Pál, Szinetár Miklós, Zsámbéki Gábor) vállalkozott szabadtéri produkciók rendezésére, aki ezt a feladatot ugyanolyan komolyan veszi, mint a „téli" szezonbeli előadásokat.

Annak ellenére, hogy a megyék, a városok gazdasági lehetőségei egyre szűkösebbek, s a nyári kulturális események finanszírozására is mind kevesebb pénz jut, az 1985-ös nyári szezon összképét mégsem a nehézségek jellemezték, sokkal inkább az az igényességre való törekvés, amely a darabválasztásban és a művészi megvalósításban egyaránt többnyire tetten érhető volt. Ahol viszont vagy a mű-sor kialakításában, vagy az előadások kimunkálásában vagy mindkettőben elmaradt a körültekintő munka, ott - még telt házak esetében is - megkérdőjeleződik a nyári színház létjogosultsága.

SZÁNTÓ JUDIT

Deviáns korszakok

Szabó György és Gosztonyi János drámáiról

Három évtized óta a világ legizmosabb drámairodalma, az angol - amely közvetlenül Osborne-ék 1956-OS fordulata után a történelmi drámát csak szórakoztató, már-már bulvárosan hagyományos mellékhajtásként művelte - újabban előszeretettel fordul történelmi témák-hoz, ízig-vérig mai kicsengésű politikai gondolatok kifejtésére. Az egyik jelen-tős politikus drámaíró, Howard Barker *Győzelem* című újabb műve a restauráció idején zajlik. Alcíme *Choices in Reaction* - többszörös jelentésű. Jelent „reakcióválaszték"-ot, a reakció szó mindkét értelmében, de a második, át-vitt értelem így is fordítható: Választási lehetőségek reakció idején. A drámában hasonló csapdahelyzet nyeli el a főszereplőket, mint az idei gyulai bemutatókban, s a mondanivaló, mely eszerint a levegőben van, közös: reakció idején a választási lehetőség fiktív, és legföljebb csak ironikusan értelmezhető. A különféle emberi magatartások - a reakció reakciói - csak ideig-óráig tarthatják magukat; deviáns korszakok deviáns hősöket szülnek.

A két bemutató a nyári játékok közül - Boglárlelle mellett - legkövetkezetesebben igényes gyulai rendezvény jeles produkciói közé tartozik; csak a *Caligula helytartója* és *a Protestánsok* múlja felül őket. Mindkettő a Magyarországon oly népszerű műfaj új, korszerű útjait keresi, modern problémák és életérzések terepévé kívánja tenni a történelmet, továbbá mindkettőről elmondható, hogy szerencséjük volt mind rendezőjükkel, mind főszereplőjükkel; valójában a két színházi est legemlékezetesebb mozzanata Máté Gábor, illetve Bubik István alakítása, ami persze ugyancsak a szöveg becsületére valik. Érdekes azonban a két dráma közötti legfőbb különbség is: a rokonszenvesebb, a jelesebb írói kvalitásokat mutató a kevésbé sikerült, ugyanis nem tudja megvalósítani a maga elé tűzött célt, ezért művészileg megbicsaklik, elveszti saját feszültségét, és hevenyészve bekapcsolt pótáramforrásokból kénytelen táplálkozni.

Szabó György színvonalasan elgondolt és kivitelezett művében benne lappang egy elsőrangú dráma lehetősége. Csak hát az ő drámaírói pályája az általános hazai gyakorlaton belül is a leghézagosabbak közé tartozik; s az évtizedes kihagyások miatt Szabó érett fejjel sem szerzett lényegesen több színpadi tapasztalatot, mint debütánsként. Amellett nyári színházaink egyik rejtelmes sajátossága, hogy a dramaturgot fölösleges téli luxuscikknek tartják, a próbaidőszak rövidsége miatt pedig a még oly jó érzékű rendező erejéből is legföljebb húzásokra futja, koncepcionális beavatkozásokra sem idő, sem energia; az ilyenek, ha utolsó percben kerül sor rájuk, amúgy is könnyen felboríthatják a művek dramaturgiai egyensúlyát. Így hát, annyi társához hasonlóan, a *Kun László szerelmei is* félig készen került közönség elé, s csak remélni lehet, hogy ez a tény, a hazai gyakorlathoz híven, nem jelöli ki egyszersmind jövőjét is: a gyors feledést, írója számára pedig egy újabb, esetleg már meghatározó csalódást.

Szabó György több helyen is elmondta, mit nem akart írni. Nem érdekelte sem a „romantikus történelmi kérdés-feltevés", sem a „nagy nemzeti probléma", továbbá, a Pesti Műsor cikkírója szerint, „tanmesét sem akart írni", s nem kívánt „politikai jelrendszert" beépíteni művébe, amelyben így „nincs üzenet, nincs semmiféle sanda áthallás". (A finom, noha immár közhellyé kopott publicisztikai csúsztatás szerint ahogy az őszi napsütés bágyadt s a tűzijáték színpompás, az áthallás csak sanda lehet.) Hogy mit akart írni? Ot „csupán az emberi oldal" érdekli, „a hányatott életű királyi kamasz, akit elnyom a sorsa", „a lét harmóniája és diszharmóniája", „a személyiség és a viszonyok drámája". Ez talán túl szépen hangzik, de ettől még nem keresztülvihetetlen. Csak éppen ezt kellett volna megvalósítani.

Az ekképp körvonalazott történelmi drámatípus ugyanis létezik; példa rá Füst Milán *Negyedik Henrikje,* Camus *Caligulája* vagy Peter Hacks *Senecája:* azok a drámahősök, akik irracionális viselkedéssel, szerepjátszással, filozófiai experimentumok hajszolásával válaszolnak „személyiség és viszonyok" megbomlott harmóniájára. Ehhez azonban sajátos dramaturgia szükséges: olyan, amely a drámát a történelmi konkrétumoktól többé-kevésbé elemelve a filozófiai dimenzióiban megragadott hős belső konfliktusára koncentrál, továbbá magát a hőst olyan plasztikusan ábrázolja, hogy ne csak őrülete, de annak „rendszere" is világossá váljék. Szabó György kísérletének paradoxona viszont az, hogy éppenséggel olyan dramaturgiát választ, mely az általa elutasított vállalásokhoz illik: az a részletező alaposság, mellyel az egykorú magyar belviszonyokat, a világpolitikai összefüggéseket, az egyes szereplők politikai profilját s a hatalmi küzdelemben betöltött helyét bemutatja, épp úgy a „nagy nemzeti problémákkal" foglalkozó, hogy ne mondjam, „áthallásos" drámákhoz illik, mint a könnyed, csevegő, mai fordulatokkal megtűzdelt s helyenként a kabaré felé csúszó nyelvezet, amely határozottan hasonlít ahhoz a nyelvhez, melyet Szabó Magda alkalmaz bevallottan aktuálpolitikai célzatú történelmi drámáiban, de kevéssé alkalmas az egyetlen hős állapot- és fejlődésrajzához szükséges filozófiai-pszichológiai dimenziók hordozására.

Így aztán a dráma hatásában furcsa kettősség mutatkozik. Egyfelől adva van egy nagyon is konkrét, hitelesnek tűnő részletekben bővelkedő ábrázolás a XIII. század végi magyar társadalomról, a feudális anarchiáról, a kunok szerepéről, a pápaság és a nápolyi királyság hatalmi törekvéseiről, valamint a fenyegetőn bontakozó Habsburg-hatalomról - ez a széles freskó valósággal megkövetelné, hogy a szerző igenis máig visszhangzó következtetéseket vonjon le ebből a tragikus, dúlt, ellentmondásos szituációból. Csakhogy Szabó ez alól felmentve érzi magát, hiszen ő nem kívánt nemzeti problémákkal foglalkozni - vagyis a rengeteg adat, részlet, jellem, szituáció végső soron dekoratívan öncélú, miközben ugyanakkor számos apróbb-nagyobb logikátlanságával fölösleges fejtörésre kényszeríti a nézőt. (Magam például csak csatlakozni tudok az öreg paphoz, aki csak azt nem érti, „mit is nyertek a kunok ezzel a gyilkossággal", de hasonlóan kusza Habsburg Rudolf szerepe a merényletben, s a pápai legátus végső megnyugvása sem látszik indokoltnak.)

Másfelől itt van a hős, IV. vagy Kun László, akinek kétségkívül izgalmasan felépített filozófiai skizofréniáját túl sűrűn keresztezi a pszichopatológiai skizofrénia, a drámai funkciót kompromittáló szimpla elmebetegség. Az író itt egy veszedelmes melléktémát is meg-pendít: többször is utal rá, hogy Lászlóból, „ha megéri, *nagy* király válhatott

volna". *Győz* Morvamezőnél, egy brutális kivégzéssel próbálja megfékezni a feudális anarchiát, Rudolffal való jelenetében pedig, a szerzői utasítás szerint, „rátermett és méltóságos uralkodónak" bizonyul. De hát miképp lehetne rátermett uralkodó az, aki nem is gyanítja, hogy miközben ő megalázza a Habsburgot, az közben lepaktál a kunokkal (mellesleg Rudolf ezt nyíltan meg is mondja neki). S hogyan hivatkozhat érdemként a magyar határok biztosítására akkor, amikor nem hajlandó biztosítani a határokat ugyanígy garantáló jogfolytonosságot? A dráma fő vonalát alkotó motívum ugyanis, hogy tudniillik László nem hajlandó gyermeket nemzeni feleségével, a ráoktrojált nápolyi Izabellával, helyénvaló lenne egy filozófiai magatartásdrámában, mint az integer, szuverén személyiség védekezése minden kényszer ellen; de ha a dráma ugyanakkor arra is utal, hogy az utolsó előtti Árpád-házi királyból kedvezőbb helyzetben nagy uralkodó is lehetett volna, akkor e privát vonakodás csupán adalékká válik a klinikai pszichiátria köréből, és a hős magatartását értékel-hetetlenné teszi. (Füst Milán IV. Henrikje is rühelli Bertáját, mégis megnemzi vele az ország békéjét, a dinasztia jog-folytonosságát garantáló utódokat.) Petőfi ezt tömörebben fejezte ki: biz bolond egy kópé volt ez a Laci pajtás!

(Nem tartozik írásom tárgyához, s ezért csak érintőlegesen említem Az *ördög győz mindent szégyenleni* című, ugyancsak az idei nyáron bemutatott Nyerges András-drámát, amely nézetem szerint hasonló diszkrepanciát tükröz, vagyis, ahogy mondani szokás, új bort tölt régi palackba. Nyerges amúgy igencsak „át-hallásos" drámájában a forradalmi célki-tűzések változékonysága, a kisebb, nagyobb és még nagyobb igazságok tragikus összeütközése izgalmas konfliktusa lehetne egy politikai-filozófiai drámának, amelyben a konkrét feltételektől elemelt s elsősorban magatartásformákat-érvrendszereket reprezentáló figurák vegytisztább feltételek között mérhetik össze erejüket. De Nyergest is meg-bénítja a hagyományos történelmi dráma konvenciórendszere és az intellektuális-filozófiai dráma hazai hagyományainak szegénysége: realisztikusan, sőt már-már romantikusan ábrázolt történelmi helyzetek és külsőségek gátolják meg abban, hogy az adott - és persze másképpen igaz - konkrét, egyszeri esettől valóban érvényesen el-vonatkoztathasson.)

Kováts Adél és **Máté Gábor Szabó** György: Kun **László szerelmei című** drámájában (Gyulai **Várszínház)**

Szabó György drámájában ugyan-akkor igen sok érték rejlik, de ezek a koncepcionális problémák miatt csak felemásul érvényesülnek. Kitűnő ötlet lenne például a két pap: a királyi lelki-atya és az öreg krónikás szerzetes dialógusával nyitni és zárni a drámát, de ez a keret végül nem funkcionál, hiszen itt kellene bujkálnia annak az „üzenetnek", melytől a szerző megtartóztatta magát. Helyenként roppant szellemes és színvonalas Fülöp érsek és László dialógusa, mellesleg bizony olyan-kor, mikor politikáról, magyarságról, „nemzeti kérdésekről" van szó, de aztán az írói tartózkodás miatt e dialógusok-nak nincs kifutása, belevesznek egy-egy közepes poénba vagy üres teatralitásba. És virtuóz lehetne - elgondolásában az is - a megszakított, felvonást záró, majd felvonást nyitó nagyjelenet az ágyas-házba összezárt királyi párral - ha a remekül felépített kölcsönös taktikázás végeredménye, akár épp eredménytelen sége is fordítana valamit a szituáción. De hát épp a fordulatok fölöslegessége utal a koncepció fő problémájára. Sem az, hogy Izabella végül terhességet hazudik, sem az, hogy László erre zárdába akarja csukatni, sem az, hogy az érsek boldogan utazik tovább a nagy hírrel tarsolyában (vagy bőröndjében), nem visz sehová; a felkavart hullámok bele-simulnak László kiszámíthatatlan elme-állapotának drámailag igencsak statikus alapképletébe.

Ezt az igényes, de felemás szöveget a gyulai fesztivál vezetése Ács Jánosra bízta, maroknyi igazán jelentős rendezőnk egyikére, s mindenképp arra, aki jelenleg csúcsformában van. Ez maga is megér talán egy kis kitérőt. Ács az idén három darabot rendezett, s mindegyiket valami vagy valaki helyett; ezt a negyediket se maga választotta. Felkérték - elfogadta. Helyes, elvégre felnőtt ember, meg aztán teher alatt nő a pálma. Mégis: feltétlen szükség van mindig gátló körülményekre? A Kritikában megjelent vitaindítójában Mi-

hályi Gábor szomorúan szögezi le: legjava rendezőink sem versenyképesek a szakma világnagyságaival, s példaképpen épp Ácsot hozza fel. Ács János harminchat éves. Ebben az életkorban versenytársainak - akiknek bölcsőjébe a párkák, úgy lehet, az övével egyforma nagyságú tehetségcsomagot helyeztek - saját színházuk volt, de legalábbis meg-határozó szavuk egy színház vezetésében, s többé-kevésbé, de inkább többé, azt rendezhettek, amit akartak. (Nem mindig remekműveket, de ez rajtuk állott.) Ki hozza helyzetbe Ács Jánost? Három-hat hét között mozog az ő próbaideje is, színészeit - Kaposváron kívül - nem maga válogathatja össze, anyagi lehetőségei a színpadon s a szín-padon kívül senkiénél nem jobbak, sokaknál - érdemtelenebbeknél - pedig jelentősen rosszabbak. Ács János még fiatal, de az ő korában Chéreau már rég Chéreau volt, Peter Stein már rég Peter Stein, Brook már rég Brook. Aligha illusztrálhatnánk nála alkalmasabb példával az értékcentrikus, a minőség-nek igenis kiváltságokat biztosító kulturális politika szükségességét.

Nos: ahogy a három, nem saját választáson alapuló kőszínházi rendezés esetében, Ács most is igyekezett a teátrális alkotás lehetőségeivel megemelni az adott szöveget. Az eredmény nem méltatlan hozzá, bár a *Sötét galambnak, az Amphitryonnak* és *A vágy villa*mosának alatta marad, nyilvánvalóan nem az ambíció hiánya, hanem a mostohább körülmények, a még rövidebb próbaidő miatt, meg azért, mert kiugróan egyenetlen színvonalú társulattal kényszerült dolgozni. Színes, változatos, jól ellenpontozott és jó ritmusú történelmi látványosságot szervezett a lényeg: a címszerep alant még méltánylandó kiemelése köré, néhány szellemes, a szöveget továbbfejlesztő leleménye is említést érdemel: az például, hogy Izabellát az ágyban tolják be a színre (a szövegben később jön be, saját lábán), hogy nyilvánvalóvá teszi: a lázadó Gergő úr önkritikája betanult szöveg, hogy feltördeli, közös játékká teszi a két pap udvari ki mit tudját - de arra, hogy a szöveg heterogeneitását, László és környezete ábrázolási stílusának elütő voltát egy közös, ironikusabb, groteszkebb, filozofikusabb hangvételben feloldja, már nem telt se idejéből, se energiájából.

Az ünnepi pillanatokat így Ács és a címszerepet játszó Máté Gábor együttműködésének köszönhetjük; láthatóan a rendező számára is Máté alakítása volt a legfontosabb, s ennek révén az előadásnak kétségkívül van feszültsége, helyenként vibráló atmoszférája. Máté kaposvári Hamletjéből származtatja a figurát, ez ereje s egyben persze gyengesége is, mert nem igazán eredeti ez az alakítás; a színész enyhe modorosságai (elsősorban a gúnyt, fölényt és iróniát kifejező mimikai és mozgáseszközök) itt felerősödnek (persze aki először látja e megoldásokat, annak számára revelatívak). De egészében mégis az történik, hogy a rendező és a színész megpróbálják megvalósítani azt a drámát melyet az író álmodott: az éles eszű született nonkonformista fiatalembert, akit belső meghasonlásba s végül pusztulásba sodor a felismerés: nem képes helyretolni a kizökkent időt. Az alakítás egyben magában hordozza egyéb, hasonló típusú posszibilis Máté-szerepek ígéretét: II. Richárdét, Lorenzacciióét, a *Szent Johanna* Dauphinjáét, a *Cillei és a Hunyadiak V.* Lászlójáét. (Bár kérdés, e karizmatikus adottságú fiatal színész-nek nem épp az tenne-e legjobbat, ha éppenséggel ellentétes típusú szerepekkel terhelnék.)

Máté még azt is el tudja fogadtatni, hogy ez a fiatalember kéthetes ágybéli összezártságban sem hajlandó magáévá tenni a kívánatos küllemű s talpra-esett nyíltságában valósággal rokonszenves Izabellát. Ács, ha ragaszkodik hozzá, bizonyára kaphatott volna e szerep-re előnytelenebb külsejű színésznőt is a nagyon csinos Kováts Adélnál (aki eddigi pályája legjobb alakítását nyújt-ja), s őt is instruálhatta volna ellenszenvesre. Ha ezt nem tette, erre csak az az óhaj indíthatta, hogy Máté a maga színészi eszközeivel fogadtassa el: a világ legszebb és legvonzóbb fehérszemélyét sem lehet erőszakkal a karjaiba lökni (vagyis ismét a mű filozófiai vonulatának erősítéséről van szó). Á művelet majdnem sikerült; hatását csak az csorbítja, hogy a másik póluson az Éduát játszó Fazekas Zsuzsanna szenvedélyes kun szeretőként olyan passzív és színtelen, hogy kapcsolatukat még Máté sem képes egymagában hitelesíteni. Á másik két kun ágyast, Mandulát és Kupcsecset (akinek neve hasztalan beszél) dilettánsok alakítják; így a merésznek szánt középkori gruppensexjelenet inkább suta iskolai talajgyakorlat-nak tűnik.

A népes szereplőgárdából kevesen töltik ki szerepüket. Köztük van Verebes István, aki Fülöp érsekként kitűnő helyzetmegítélési képességgel idézi fel egyik legjobb színészi alakítását, a *Caligula helytartója* császári küldöttét; nyilván maga is sajnálja, hogy a megírt szerep lehetőségeihez képest túl sokat van színpadon, túl sok az olcsó szövege, laza szituációja, s így, bármily tömören, okosan, nagyvonalúan fogalmaz is, csak két választása van: vagy alább adja, vagy ismétli magát. Egyetlen nagy váltásra épített rövid szerepében igen jó Tóth Tamás, mint a váratlanul kivégzett renitens ifjú nemes. Amikor szöveg és szituáció engedi, kellemesen fanyar Jordán Tamás mint királyi lelkiatya; több-

Fazekas Zsuzsa (Édua) Szabó György drámájában

re már csak azért sem képes, mert játékstílusa frontálisan ütközik legfőbb partnere, az öreg papot alakító Pataky László szolid naturalizmusával. Ugyancsak az elidegenítő irónia a - jól ismert - erőssége az írnokot játszó Kiss Jenő-nek, és pompás, telivér kabaréalakítást nyújt Habsburg Rudolfként Eperjes Károly. Itt már érezhetően Ács is fel-adta: amikor az írott szöveghez képest sokkal több poént engedélyezett a kiváló fiatal színésznek, nyilvánvalóan az a cél vezette, hogy a logikátlanság káoszába fulladó s egyre fárasztóbb befejezést valamiképp felélénkítse.

A többiekről kevés jó mondható. Zolnay Zsuzsa alkati ellentmondással küzd: megjelenéséhez, játékstílusához a fájdalmas nagyasszony szerepe sokkal inkább illenék, mint a vérbő, temperamentumos és közönséges érett szépasszonyé. Szélyes Imrének (tárnokmester) szövegmondása dicsérhető; Fazekas István (Miklós, a kun testőr) érdekes jelenség, de játéka nem elégíti ki a külseje által keltett várakozást. Árok Ferenc nádora szürkén korrekt, a két kun vezért alakító Lukács József és Kátó Sándor azonban már-már komikusan külsőséges, Mezei Lajos esztergomi érseke lehangolóan provinciális, a Mizsét alakító rokonszenves Kamel Eid Mohamed pedig szemmel láthatóan civil. (Megjegyzem, egyetlen mondatnyi indokolást azért elbírt volna, hogy kerül a XIII. század végi magyar udvarba *egy* fekete bőrű szolga. Egy füst alatt pedig azt is meg-kérdezném, miért címezi László András bácsinak - a tulajdon dédapját.)

Gosztonyi János *A festett* királyban egy másik vérzivataros korszakot választott kiindulópontul: a mohácsi vész és az 1529-es második török betörés közötti éveket, s a hős ismét történelmünk egy jellegzetes, többféleképp meg-ítélhető, vitatott figurája: Zápolya János. Kétértelmű már maga a cím is. Zápolya állítólag valóban festette magát, hogy felségesnek és félelmetesnek tűn-jön, de a jelző persze arra is utal, hogy hatalma is csak pingált, irreális, megalapozatlan volt. És ilyen kétértelmű egész szerepe is: egyfelől utolsó nemzeti királyunk, aki tisztességgel próbált lavírozni a két pogány között, a magyarság megmaradása érdekében - másfelől könyörtelen feudális úr, Dózsa hóhéra és, önös érdekből, II. Lajos

Bubik István és Esztergályos Cecília Gosztonyi János: A festett király című **drámájában (Gyulai Várszínház)**

tudatos elárulója. Vagyis az ő figurája is csábíthatna a jellemdrámára, de Gosztonyi, bár bőséggel kiaknázza hőse szélsőségeit, más utat választ: a már a verses forma révén is elidegenített, epével átitatott szélsőséges szatíráét, amely mindvégig tudatosan hárítja el az azonosulást - itt még az áldozatok sem keltenek együttérzést, vagy mert maguk is bűnösök, vagy mert arc nélküli statiszták, egy kollektív haláltánc névtelen szereplői. Es Gosztonyi a maga elé tűzött célt maradéktalanul, az eszközök pontos megválasztásával el is éri, s ez igaz akkor is, ha a darabnak igazából nincs lelke, úgy tűnik, szenvtelenül íródott, és a nézőtől is szenvtelenséget vár (hogy ez, nézetem szerint üdvösen, mégsem így történik, az az előadás érdeme).

A dráma alapképlete egy ördögi kör, ahol nem tudható, mi volt előbb, a tyúk vagy a tojás: a reménytelen-ki-úttalan történelmi helyzet vagy a szörnyű emberi torzulások. Hajmeresztő, szadista rémtettek, eszelős szexuális tombolások, az ártatlanok és tehetetlenek elleni ördögi merényletek, a nyers és leplezetlen önzés megannyi megnyilvánulása követi egymást, mindenki mindenkit bármikor eladni kész, élen János királlyal, aki úgy kezdi, hogy kép-mutató siránkozás közepette lekési a mohácsi vészt, úgy folytatja, hogy meg-szegi az özvegy királynéval kötött alku-ját, megöleti szeretőjét, s egymással mészároltatja le az ilyen-olyan okból kényelmetlenné vált urakat, majd úgy végzi, hogy a függetlenség látszatát is feladva hódol meg a szultánnak. De vajon az iszonyatos történelmi csapdahelyzetben tehetne-e mást bárki, aki a helyében áll, s nála tisztább, feddhetetlenebb jellem, akár egy potenciális Mátyás király? Gosztonyi, bár forrásai között hivatkozik Nemeskürty Istvánra is, elutasítja magától a Nemeskürty-féle oknyomozást. Ot ebben a jeges szatírában csak a tétel érdekli: szörnyű idők szörnyű embereket szülnek, akik a szörnyű időket még szörnyűbbé teszik. (A folyamat, körkörös lévén, a végtelenségig tágítható, és soha nem zárható le sem az idők, sem az emberek egyértelmű hibáztatásával.)

Vall a műsorfüzetben Gosztonyi is, de ezúttal szándék és teljesítmény fedi egymást. „Az emberi természetből s kapcsolatokból fakadó tragikum kifogyhatatlanul sorjázik a történen át. A körülmények - kellék, jelmez - változnak, de az anyag, amely őket alkotja, olyannyira egynemű, akár az egysejtűtől a legmagasabb rendű elméig vezető láncolat." Így joggal háríthatja el a feltételezést, miszerint aktualizálna vagy parabolát írna, hiszen a drámának két rétege van: a történelmileg nagyon is konkrét, s Szerémi György - a darabban is megjelenő György káplán - által szinte mindenben hitelesített XVI. századi krónika, és a legszélsőségesebb absztrakció, melynek értelmében mind-ez az egyetemes történelem standard folyamatainak párlata. S e két pólus között elvész, irrelevánssá válik a parabolák céltábláját képező napi aktualitás; az „áthallások" semmivel sem érvényesebbek a mára, mint bármely más, tetszés szerinti történelmi korszakra. Egyébként ez az oka, hogy a mű vég-eredményben steril marad, katartikus hatás nélküli, másfelől viszont kétség-kívül Gosztonyi eddigi legjobb munkája. Itt rátalált arra a szemléletre és dramaturgiára, amely írói alkatának a leginkább megfelel, s azt a legelőnyösebben érvényesíti. A választott koncepción belül hidegen játékos nyelvművészete is kiteljesülhet; a történeti konkrétság s az abszolút elvonatkoztatottság kettőssége egyaránt hitelesíti a historizmusig meghatározottat, a legvadabb anakronizmusokat s a csak szimbolikus értékűt; s ha valakinek sértené fülét a sok obszcenitás és trivialitás, ez is csak ízlés kérdése, mint művészi megoldás, adott esetben teljesen adekvát.

Ennek a dramaturgiának egy veszélye van: bármennyire cselekményes is, nemcsak ízig-vérig epikus, hanem végső

Jelenet A festett király című előadásból (MTI-Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

soron tét nélküli. A figurák bármily változatos pályát járjanak be, a haladás teljességgel virtuális, legföljebb szűkül *vagy* tágul a kör; önálló epizódok sorjáznak egymás után, amelyek nem eszkalálnak, hanem óhatatlanul hasonlítanak egymásra. Ha nem szabályozza kellő írói ökonómia, ez a forma előbb-utóbb kiveti magából a feszültséget. Gosztonyi nem is kerülte el ezt a veszélyt: a kemény három és fél nézőtéri óra még többnek érződik, mert a jelenetek egy idő múltán már nem erősítik egymás hatását, és a néző, ha nem a második, hát a harmadik árulás, szeretkezés vagy gyilkosság után már csak így reagál: ezt már hallottam, ezt már tudom, ezt már az első félórában megértettem. Mindez nem cáfolja a forma jogosultságát, csak több műgondot indikál: további bemutatók előtt indokolt lenne a szigorú koncentrálás, az ismétlések és túldimenzionálások könyörtelen ki-gyomlálása.

A rendezést Darvas Iván személyében színészre bízni ez esetben igencsak veszedelmes elgondolás volt, lévén a színész-rendezőknek általában nem az úgynevezett koncepció az erősségük, hanem inkább a játékmozzanatok, a részletek érzékletes kimunkálása. Ilyesmi történik most is. Darvas bizonyos értelem-ben felerősíti a darab szervi hibáját, mert minden jelenet maximális és láthatóan örömére szolgáló kijátszásával még elnyújtottabbá teszi, fokozván az önismétlés és az egymásmellettiség benyomását. Másfelől viszont rendezőként is kamatoztatja színészi lénye intellektuális iróniáját, s ezzel megemeli a darabot: elegánsabbá, kecsesebbé, játékosabbá teszi Gosztonyi sokszor nehézkesen vagy épp görcsösen sulykoló szatíráját. Ugyancsak a változatosság benyomását kelti az ügyes térkihasználás (díszlet: Bakó József): János királyé a földszint mint fő játéktér, a bal oldali első emelet, a közlekedőfolyosóval, a Habsburgoké, a másodikon, vagyis a bástyafokon zajlik a két, szellemesen azonos koronázás, Jánosé és Ferdinándé, miközben a legfölső szinten ott a mindent legalizáló ravatal: az előző királyé, bár a közszemlére tett vízihulla személyazonossága korántsem bizonyos. A találó színpadi képek jó néhánya magától a rendezőként is ismert írótól ered, de Darvas ezeket is szinte poétikus eleganciával valósítja meg: rögtön a játék sodrába rántja a nézőt az expozíció pompás bábjátéka, a brutális szeretkezések is művészien koreografáltak, és a tömeggyilkosságok ritualizáltságának hatását is csak a statisztéria színpadainkon krónikus dilettantizmusa csorbítja. Darvas is elidegenít, akárcsak szerzője, de ez az elidegenítés a művészinek egy magasabb szintjén megy végbe.

Es ami ugyancsak remélhető volt: játékmesterként a színész-rendező nagyon eredményesen instruálta színészkollégáit, akiknek összeválogatásában több szerencséje is volt, mint Szabó György drámája esetében Ács Jánosnak. Á sivár kisszerűség, a piti gazemberség valamennyi figura közös vonása, s ezen belül Gosztonyi nem is nagyon iparkodik variációkat teremteni, miáltal a dráma portrégalériája inkább egyazon rovar-faj különböző nagyságú és nemű példányainak tankönyvi gyűjteményére hasonlít, ami az előadást riasztóan monotonná tehetné; helyzeti előnye csak a „titokzatos töröknek" van, ő lévén az egyetlen olyan „rovar", aki nem összevissza szaladgál, hanem pontosan tudja, mit akar (és Darvas, mint a szerep alakítója, finoman jelzi is ezt az alapvető különbséget). De Darvas, a rendező módot ad rá, hogy a színészek is megalkossák a maguk egyedi variációját a közös témára, méghozzá anélkül, hogy a másik végletbe, a hagyományos pszichológiai realizmusba vagy épp „történelmi" stíl-be csúsznának : stilizáltan, ironikusan, koreografáltan és elidegenítően, de fel-ismerhető és egymástól különböző embereket ábrázolnak, és így, bármily ellenszenvesek legyenek is - közünk támad hozzájuk. Rossz alakítás voltaképp nincs, akkor se, ha a Tybaltként oly kitűnő Rubold Ödön Ferdinándként habozóan halvány, s a lehetőnél kevésbé kontúros Ferenczy Csongor Báthori nádora, Téri Sándor Jeromos külképviselője, Radó Denise Anna királynéja vagy Medve Sándor Petényi (nem inkább Petényi?) Pétere (engedtessék meg, hogy Gosztonyi kissé különcködő modorosságát mellőzve a tulajdonneveket nagybetűvel írjam); a Gosztonyi János püspököt amúgy pontosan játszó Gosztonyi János színészt pedig a ritka mókás hármas koincidencia, a Gosztonyi János darabjában Gosztonyi Jánost alakító Gosztonyi Jánosé, mintha elfogódottá tenné. Némiképp a realizmus felé csúszik el Esztergályos Cecília Babó, a régi, hamar megunt szerető szerepében; szerencsére a rendezői koreográfia avatott kivitelezése a küszöbön mindig visszarántja az átéléstől, netán a drámázástól. Az epizódszereplők közül borzongatóan érdekes a lábatlan nemes rezonőr-szerepét játszó Csák György, fanyarul, okosan aljas, Nagy Zoltán alakításában, az ismét csak keresetten Prókátor Pityu-nak átkeresztelt Werbőczy, és egészen kitűnő az ördögi nemesurak triója, első-sorban a budapesti korszakának első igazán nagyszabású alakítását nyújtó Fonyó István Dóci (de miért nem Dóczy?) Jánosa; impozáns teljesítmény, ahogy ezt a tökéletes lélektani hitellel rekonstruált gazembert egyszersmind kívülről is átvilágítja, s pszichológiát ad mindennemű naturalizmus nélkül. Társai közül Pöstyéni Gergely szerepét sötét, táncos bájjal lejti Funtek Frigyes, és Pekri Lajosként Csurka László is egy más stílusszinten költi újjá megszokott drabális-duhaj figuráját.

Kubik Annát mint Mária királynét mindenekelőtt az minősíti, hogy tökéletes partnere a címszereplő Bubik István-nak. E nagyon tehetséges fiatal színész-nő eddigi alakításait furcsa kettősség

ellemezte: színésznőink között oly sajnálatosan ritka céltudatos, intellektuális keménységét és hajlékony stílus-érzékét időnként keresztezi színésznőink kötelezőnek vélt egyenmagatartása, a negéd, az édeskés „hercigség", a fitogtatott báj. Ezúttal mintha beérné azzal, hogy akármit csinál, úgyis szép, vonzó és fiatal, s lemond arról, hogy erre rá is játsszon; a szerep monolitikus voltát jól kihasználva, minden ízében átgondolt, egységességében sokszínű alakítást nyújt, minden partneréhez megtalálva az indokolt és kifejező viszonyulási-kapcsolódási módot.

A halványabb kezdetek után ez évben ragyogó formával az élvonalba szökkenő Bubik István ugyanolyan abszolút centruma ennek az előadásnak, mint Szabó György darabjában Máté Gábor, sőt még szuverénebb módon tartja kezében a szerepet is, az egész színházi estét is. Úgy tűnik: Máté tehetsége egy irányban mélyebb és vibrálóbb, Bubik skálája viszont szélesebb, változatosabb és szenvedélyesebb. Bubik szinte mindent el tud játszani, ő az a művész, aki később felváltva alakíthatná Othellót és Jágót, vagy, aktuálisabb példával, Ruy Blast, Don Salluste-öt és Don Cesart; Máté szerepköre behatároltabb, de azon belül izgalmasabb. Bubik tehetsége általánosabb érvényű, kortalanabb, a színház minden korszakában nagy színész lehetne; Máté inkább a miénk, jellegzetesen a XX. század végének embere és mű-vésze. Az összehasonlítást nem azért érzem indokoltnak, mert történetesen mindketten 1985 nyarán Gyulán játszottak főszerepet, hanem mert jelentős egyéniségekből álló fiatal férfiszínész-gárdánk két vezető s meghatározó tehetségét érzem bennük. Annak idején a fiatal Olivier-t s a fiatal Gielgudot hasonlítgatták össze némiképp hasonló jelzők-kel, és nagy öröm, hogy most nálunk is nyílik alkalom effajta összehasonlításra,

Gosztonyi szövege szerint „rovar" Zápolya is, méghozzá elég gusztustalan: megtudjuk, hogy büdös, hogy még a lélegzete is rossz szagú, hogy ritkul a szőrzete, és szorulásban szenved. E passzusokat nem húzták ki, és mégis, Bubik megtoldja az alakot egy hősi, reneszánsz dimenzióval, amin belül még shakespeare-izálni is mer: ha Máté II. Richárdot vázol, ő, nem véletlenül, majdani III. Richárdját vetíti előre a Máriával való ágyjelenetében, amely a koporsó melletti asszonykérés egyszerre ironikus és hiteles variánsa. Máskülönben sem fél attól, hogy Zápolyájának drámai, sőt helyenként már szinte tragikus súlyt adjon, miközben villámló váltásokkal, a figura szerepjátszását egyszerre élvezve és leleplezve, groteszk is, taszító is: nem feszítve szét a szöveg igazán precízen kijelölt határait, abszolút szuverén módon tölti ki a maga drámai terét, némi derűt lopva az ábrázolt sötét világba: talán-talán mégis múlik valami az emberen is .. .

A kifogások, a fenntartások ellenére úgy vélem: jó nyár volt ez a gyulai (egyre ritkábban tapasztalható tömeges jelenléttel szavazott mellette a közönség is). Érdekes, vállalkozó kedvű, a programot hosszabb szünet után ismét igazolni képes darabokban a szokásosnál alkotóbb, színesebb formát mutatott a színház is, az alkalmi társulásokban né-hány valóban élvonalbeli tehetséget koncentrálva.

Szabó György: Kun László szerelmei (Gyulai Várszínház)
Díszlet: Ács János. *Szcenikus:* Bakó József. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Rendező:* Ács János.
Szereplők: Pataky László, Jordán Tamás, Máté Gábor, Fazekas István, Szélyes Imre, Kiss Jenő, Kamel Eid Mohamed, Árok Ferenc, Lukács József, Kátó Sándor, Zolnay Zsuzsa, Kováts Adél, Tóth Tamás, Fazekas Zsuzsa, Verebes István, Eperjes Károly, Mezei Lajos.

Gosztonyi János: A festett király (Gyulai Várszínház)
Díszlet: Bakó József. *Jelmez:* Schaffer Judit. *Rendező:* Darvas Iván.
Szereplők: Bubik István, Esztergályos Cecília, Kubik Anna, Radó Denise f. h., Fonyó István, Funtek Frigyes, Csurka László, Nagy Zoltán, Téri Sándor, Kolos István, Csák György, Czibulás Péter, Medve Sándor, Rubold Ödön, Ferenczi Csongor, Tyll Attila, Gosztonyi János, Bősze György, Tarsoly Elemér, Darvas Iván.

FÖLDES ANNA

Kardok, kalodák - közhelyek és kulisszák

Szakonyi Károly kalandozása a kuruc korban

Létezik-e kőszegi -- szegedi, gyulai, kisvárdai - dráma? Dunántúli avagy dél-alföldi irodalom? Téli és *nyári* színmű?

A szónoki kérdésre színházi gyakorlatunk feleletül meghazudtolja az esztétikai evidenciát. Az elmúlt évek tapasztalata azt bizonyítja, hogy egyre jobban virágzik - burjánzik - a helyi kezdeményezésre, megrendelésre írott alkalmi színpadi játékok műfaja. Kőszeg például most már esztendők óta „önellátó'". A város bőkezű mecénásként maga kezdeményez és rendel Várszínháza számára olyan új magyar történelmi játékokat, amelyek valamilyen valós szálon a városhoz kötődnek. Páskándi Géza és Nemeskürty István a kőszegi felkérést megelőzően is történelemben gondolkozott. Az idei szerző, Szakonyi Károly számára maga a vállalkozás is a múltba tett kivételes kirándulás, egynyári kaland lehetett.

Megállapításunkat nem tényekre, nem is az író nyilatkozatára, inkább csak a látott *Kardok, kalodák* című színjátékra alapozzuk. A szerző, tapasztalt drámaíró és dramaturg lévén, óvakodik attól, hogy művét drámának nevezze. A „Jelenetek a kuruc korból" szerényebb és pontosabb műfaji meghatározás. Jobban meg-felel a Szakonyi szerkesztette történelmi tablónak : eleve elhárítja, kivédi a bírálók esetleges szerkezeti, dramaturgiai aggályait. Írói tisztesség dolga, hogy Szakonyi minden lehetséges fórumon hangsúlyozza: darabját (a Rákóczi-korszak történelmét feldolgozó forrásmunkákon kívül) Fábián Gyula *„Hej, Rákóczi..."* című művére alapozta.

E forrásmunka megnevezése, bevallom, zavarba ejtett. Olvasmányélményeimben nem szerepelt ilyen klasszikus vagy modern regény. Ila viszont történelmi szakmunkára utalna a szerző, akkor mi szükség lett volna külön történész szakértőre - dr. Bariska István személyében? Az Irodalmi Lexikonból informálódtam Fábiánnak a harmincas években írott ifjúsági-történelmi regé-nyeiről. *A „Hej, Rákóczi ..."* 1937-ben íródott, és alighanem egy Szakonyinál idősebb évjáratú dunántúli diák-

nemzedék olvasmánya (mint utóbb megtudtam: a kőszegi kamaszok hajdani kedvence) volt.

A Kardok, kalodákkal kapcsolatban *az Adáshiba* írója maga használta az „alkalmazott grafika" megjelölést. A kuruc korban játszódó jelenetsor II. Rákóczi Ferenc zászlóbontásától a szabadságküzdelem kríziséig több esztendő eseménytörténetét *érinti, kíséri.* Az óvatosan választott igékkel Szakonyi krónikájának természetét, a témakezelés módját kívánom érzékeltetni. Hogy az író meg sem kísérli a lehetetlent, nem törekszik történelmi teljességre, nem ígér sem hősköltemény, sem dokumentumot. *Jeleneteket* választ ki és dramatizál a történelemből, elsősorban a Kőszegen és Kő-szeg környékén játszódó események sodrából, és azokat fűzi néhány korabeli szereplő életútjának, hadi pályafutásának szálára.

Szakonyi választása azonban - drámaíróra vall. És ezzel teljesíti mégiscsak túl a maga vállalta szerény feladatot. Talán nem pontosan azzal, amire Rom-hányi László, az előadás rendezője utal a műsorfüzetben, hogy a *Kardok, kalodák* voltaképpen „Jelenetek a politikából" - hanem, mert Bezerédi Imre hős kuruc brigadéros és megbélyegzett áruló tragikus sorsában Szakonyi ráérez a valódi drámára. (Engedtessék meg nekünk, hogy a színlaptól eltérően továbbra is i-vel írjuk, nem pedig Bezerédj-nek a hős nevét. Meglehet, az újabb kutatások ezt az írásmódot indokolják, de színházban talán elfogadható a régebbi szokás szentesítette alak.)

Hős volt avagy áruló a Kőszegről Rákóczi sárospataki udvarába hurcolt és ott halálra ítélt kuruc vezér? Önös érdekből eladta a fejedelem, a magyarság és a nép végveszélybe került ügyét, a szabadságot? Elhagyta II. Rákóczi Ferenc korábban hittel lobogtatott és szolgált zászlaját, vagy ártatlanul esett vezértársai ellene szőtt hálójába, és a védekezés jogától is megfosztva, egy XVIII. századi koncepciós per áldozata lett - mint ahogy Romhányi sejteti?

Dr. Bariska István szerint a kuruc kor nagy alakjának perújrafelvételétől a történész is óvakodik. Óvatos, ám nyugtalankodni kezd, amikor az elfogadott történelmi ítélettel szemben kétségeket támasztó, a Bezerédi elleni vádak hitelét megingató, leleplező összefüggések birtokába jut. Szakonyi Károlytól nyilvánvalóan nem várható el, hogy felderítse, végérvényesen eldöntse a szaktudomány tisztázására váró perét. Az állásfoglalást azonban, ha a korról ír, nem kerülheti meg.

Mert ha igen, könnyen úgy jár, mint tehetséges fiatal pályatársa, Nagy András, aki nemrég - a történelmi igazság megismerhetetlenségét példázva - olyan többismeretlenes egyenletként ábrázolta Báthory Erzsébet történelmi perét, amelyben az utókor sem igazodik el, az író pedig nem vállalja fel sem a vád, sem a védelem erkölcsi jogosultságát. Az elmúlt évadban látott darabnak ez a „nyitottsága" a jellemrajzokat ambivalenssé, a cselekményt ködössé, a drámát magát meglehetősen érdektelenné tette. Szakonyi Károly nem kívánta megismételni ezt a hibát - az ellenkezőjébe esett.

Míg Nagy András sem a váddal, sem a védelemmel nem azonosult igazán, Szakonyi mindkettőt elegendő - a néző érzelmi azonosulását is alátámasztó - logikai és érzelmi munícióval látta el. Bezerédi Imre az ábrázolt eseménysor (és a színpadi idő) túlnyomó részében rokonszenvünkre és tiszteletünkre méltó, merész és következetes harcos, aki-nek még túlkapásai is vitézi erényéből, virtusából fakadnak. Ugyan ki vetne követ rá - különösen a nyugati határ-szélen, ilyen szép, csillagos estén, ünneplőbe öltözve és elegáns hölgyek oldalán -, amiért a drámák kedvét keresendő Bécsbe vagy Bécsújhelybe vágtat - a legdivatosabb szoknyákért? S hogy mégse higgyük hebehurgya, meggondolatlan fráternek, Szakonyi még azt is bemutatja, hogyan mond le a kuruc brigadéros a véletlen által útjába sodródó Nagy Lehetőségről, a kínálkozó partizán bravúrról, az útjába kerülő császár elfogásáról, amikor számba veszi *az elképzelt* hőstett beláthatatlan politikai következményeit.

Ez a frappáns epizód egyben a drámai konfliktus fordulópontja is. Ettől kezdve már tapinthatóan érzékeljük a hős vezér terhére írható mulasztások súlyát. Az ezután következőkben Szakonyi egyre nagyobb gondot fordít arra, hogy tudomásunkra hozza: hőse fokozatosan ráébred a szabadságharc reménytelen voltára, és hajlik a kompromisszumra. Nem titkolja, hogy a harcot, ha esélytelen, vérontásnak tartja, és a végveszélyben bölcsebb az értelmetlen halálnál, a mások feláldozásánál az egyezkedés. Az észszerű kompromisszum.

Különvéleményének hangsúlyozásával Szakonyi nem szakítja el a történelmi hőst a mai nézőhöz fűző érzelmi szálakat - éppen ellenkezőleg. A reálpolitika korában nem kell különösebb empátia az ésszerű kompromisszummal való azonosuláshoz. Am ezzel az érveléssel a jellemrajz egyrészt ellentétbe kerül a darab nagy részének hazapufogtatóan romantikus hősábrázolásával és történelemszemléletével, másrészt (és ez a fontosabb) megkérdőjelezi a sejtetett koncepciós per jellegét is.

Ha Bezerédi, a fejedelem akaratától függetlenül, külön utakon jár, ha békét akar kötni, amikor még zajlik a háború - nem egészen alaptalanul vetődik rá a gyanú árnyéka. A szövegben sok szó esik a kuruc tábort megbontó vitákról, villongásokról, széthúzásokról, amelyek nyilvánvalóan indokolhatják az események tragikus fordulatát. Mindez azonban inkább csak a közlés szintjén marad, megjelenítéséhez az író, úgy tűnik, nem talál sem teret, sem cselekményt. Ha Bezerédi valóban a vezérek egymás elleni intrikájának esik áldozatul, akkor ezt nem elég jelezni, közölni, hanem ábrázolni is érdemes. Kivel keresztezték egymást az útjaik? Ha Rákóczival magával került szembe a brigadéros, a rá mért büntetés lehet aránytalan és igaztalan, lehet elfogult *vagy* túlzott, de koholtnak a vádak mégsem nevezhetők. Szakonyi krónikájában viszont Bezerédi különvéleményével azonos hangsúlyt kapnak az ellene szőtt intrikák, a neki állított csapdák és a valóságos nézetkülönbségek.

Az előadás láttán még abban bíztam, hogy talán a dráma szövege jobban eligazít. Valójában, ha rövidítették is Szakonyi szövegét, az előadás eldöntetlen, nyitott kérdéseire a szöveg sem ad félreérthetetlen választ. Nem csak a rendezői értelmezésen múlik, hogy Bezerédi hősi alakjára az utolsó részben többféle árnyék is vetődik. A koholt ürügyekkel elveszejtett hősnek, a mártír-nak azonban rosszul áll a glória meg-tépázása, az utolsó, nekikeseredett dáridó. A közös ügy elárulója pedig nem érdemelné meg az író kínálta történelmi elégtételt. A jellemábrázolás bizonytalansága nyilván abból ered, hogy Szakonyi a történelemtudomány egyik lehetséges álláspontja mellett sem kívánta elkötelezni magát; a jelen idejű kérdésekben illetékes szépírót jobban érdekelte, vonzotta a koncepciós perek mechanizmusának, az áldozatok tragédiájának hálás (és divatos) témája, mint a kurucok egymás közötti polémiája.

Ugyanakkor a politikus és publicista számára mégiscsak fontosabb volt a józan önmérséklet és a megengedhető kompromisszum művészi igazolása.

Újabb történelmi modell drámáinkban gyakran - Szakonyinál szerencsére ritkán fordul elő, hogy az író publicisztikus-didaktikus megnyilatkozásokkal kívánja alátámasztani műve időszerű politikai üzenetét. A *Kardok, kalodák szö*vegéből viszont kisebbfajta kollekciót, citátumgyűjteményt állíthatnánk össze az ilyen „kiszólásokból". Azután *a néző* lelke rajta, hogyan érti a kőszegi lokálpatrióták. szívbéli óhajtását, hogy se kuruc, se labanc ne szállja meg a várost; hogyan magyarázza a kisebbségi jogok sérelmére-védelmére utaló kijelentéseket vagy az örökkön-örökké gúzsba, kalodába kényszerített magyarok panaszát ... Az áthallások és aktualizált reflexiók azonban, ha megborzongatják is a nézőt, egyetlen történelmi darabot sem tesznek igazán maivá. Szakonyiét sem.

Az igazság az, hogy az író maga sem bízik eléggé sem Bezerédi kiaknázatlan tragédiájában, sem az efféle, tehetségéhez nem igazán méltó, ámbár hatásos eszközökben, és ezért a jelenetsor tág kereteit kitöltve, óriási erőfeszítésekkel fel-dúsítja a drámai cselekményt.

Így kerül a történelmi képsor forgatagában előtérbe Szerdahelyi László személves, szerelmi drámája, erkölcsi, érzelmi dilemmája. Szerdahelyi, a darab második legfontosabb hőse, nem kard-forgatásra, hanem tollal végzendő tevékenységre, hivatalra született. De ami-kor meghallja a haza hívó szavát, nem tetten meg, hanem vállalja a katonaélet próbatételeit. Szerdahelyi szabályos kettős kötöttségű hős: erénye, szíve a magyar ügyhöz, a kurucokhoz köti, hivatali tisztsége és labanc lány szerelmese viszont a másik oldalra húzzák. De mivel ez az érzelmi konfliktus önmagában talán még mindig nem elég a drámai robbanáshoz, a szerző, a jól bevált irodalmi mintákat követve, a végletekig élezi. Szerdahelyi László ugyanis a harc hevében tévedésből megsebesíti szerel-mese legkedvesebb unokabátyját, esküvőjük leendő vőfélyét, aki hivatásos katonaként (természetesen) a barikád *másik* oldalán a császárért harcol. Romeo bűnének ez a kőszegi változata felkavar-ja, porig sújtja az elkövetőt, aki teljes joggal retteg attól, hogy emiatt elveszíti szerelmesét. Szerencsére azonban Ágnes szerelmesebb és hálásabb is annál, sem-

Szakonyi Károly: Kardok, kalodák (Kőszegi Várszínház). Oszter Sándor

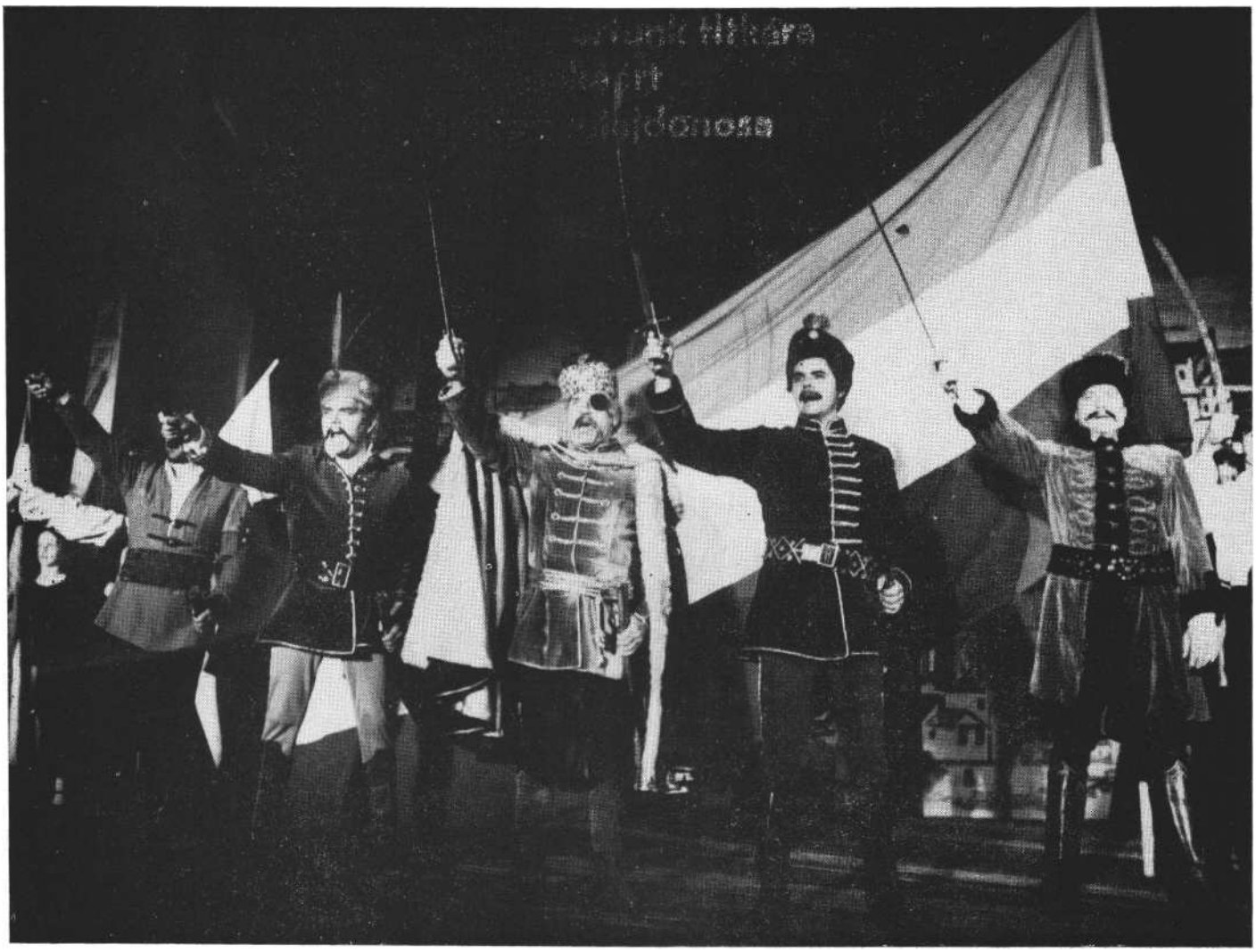
minthogy ez bekövetkezzék. (Háláról szólhatunk, mert Szerdabelyi László, még a cselekmény kezdete előtt, égő várból mentette ki élete kockáztatásával Pammer János, a kőszegi tanácsnok hajadon lányát.) A romantikus előzményekkel rendelkező szerelem még akkor is virágzik, amikor Ágnes Romeója, unokabátyja gyilkosa, Bezerédinél is következetesebb, elkötelezett harcosa lesz a kuruc seregnek.

Nem készítettem statisztikát, de manapság a legdivatosabb, időszerű témák listavezetője lehet a túszszedés motívuma. Á. hírlapi szenzációk színpadi változataival a közelmúltban többek között Hubay Miklósnál, Hernádi Gyulánál is találkoztunk. Szakonyinál a túszszedés momentuma nem annyira a terrorizmus elleni általános tiltakozást jelenti, inkább csak romantikus alkalom arra, hogy a templomból a labancok börtönébe hurcolt Bezerédiné, született Bottka Mária is aktívabban bekapcsolódhasson férje oldalán a cselekménybe.

Szakonyi Károly megtanulta a mesterséget: a kuruc kor szélesen áradó, epikus krónikája változatos és épkézláb jelenetekre tagolódik, epizódjai - ha zenés-táncos betétek nem szakítják. szét őket - jól peregnek, és megfelelően illeszkednek egymáshoz. Meglepő viszont, hogy az író kiváló dialógusteremtő érzékenysége helyenként. csődöt mondott; nem hallotta meg -- legalább a dramaturg Szakonyi -, hogy milyen élet-idegen, bükkfanyelven szólalnak meg néha a *Kardok, kalodák* szereplői. Nem-egyszer mintha valami középfokú szeminárium hallgatóiként elemeznék saját helyzetüket! A fogalmazás alkalmi történelmietlenségével még megbékélnénk -- Szabó Magda történelmi darabjainak éppen a kirívó nyelvi anakronizmusok adták savát-borsát, és Dürrenmatton iskolázott nézőink még hálásak is a frappáns, modern fordulatokért -, ám ehhez ezúttal hiányzott a megnyilatkozások iróniája. Éppen ellenkezőleg, a kőszegi szereplők többnyire „koturnust öltve", illetve koturnusra állva fejezik ki és kommentálják érzelmeiket. Patetikus megnyilatkozásaik epikus, krónikus modorban talán még elfogadhatók lennének, ámde egyes szám első személyben kínosan hiteltelenek.

Mindezt el kellett mondanunk ahhoz, hogy összegezésül kijelenthessük: az *Adáshiba* írójának tehetségébe vetett hitünket ez az egynyári színpadi termék nem ingatja meg. Inkább csak sajnáljuk, hogy a magándrámákkal és érdekes drámakezdeményekkel feldúsított történelmi tablóban lappangó valódi dráma nem került kiaknázásra, hogy a jelenetek néhol túlburjánzó, patetikus szövege rá-telepedett a hősök személyes mondanivalójára. De még ha csak egy lehetőség sikkadt volna el Kőszegen ... A nagyobb baj az, hogy Romhányi László rendező nem a darab komoly dramaturgiai munkával felszínre hozható értékeire, ha-nem következetesen annak gyengeségeire épít. Á cselekmény és a megjelenített emberi kapcsolatok közhelyeire, a jelenetsor szerkezeti lazaságára, a monológok hazapufogtató stílusára.

\ Magyar Színkör felelős gazdája nem először rendez Kőszegen, Rom-hányi tapasztalatból tudja, hogy a Jurisics-vár gyönyörű, tágas udvara remekül „bejátszható". Ki is használja a falakkal körülzárt, arányos tér lehetőségeit, a színpadra vezető különleges felvonulási útvonalat, a mozgalmas előadásokhoz különösen jól tágítható színpadot, az



Jelenet a kőszegi előadásból (Sincs Géza felvételei)

emeleti ablaksort, de talán még a szép csillagos égboltot is. És ez mindenképpen javára írandó. De nem elégszik meg a színhely varázsával: a prózai darab zenéstáncos prezentálása során valósággal végigzongorázza a hatáskeltés szín-padi eszközeit. Így kerül sor a cselekményhez illő toborzón kívül más, maszkos és maszk nélküli népi táncra, nosztalgiát és honfibút ébresztő kuruc nóták-ra. Á látványszínházból nem marad el a görögtűz és a fáklyafény.

Szabadtéri előadás újabban ritkán látható „igazi" állatok nélkül. Ezúttal a rendezőnek még erőszakot sem kell elkövetnie a cselekményen ahhoz, hogy szereplői lóra pattanjanak, délcegen benyargaljanak a színpadra, és emlékeztessék a nézőket: Oszter Sándor, Bezerédi Imre alakítója, Rózsa Sándor óta sem felejtett el lovagolni. Kirívó vi szont a császár agarának bevonulása. Ez a derék, elegáns eb, „akit" mellékesen XIV. Lajosnak hívnak, teljességgel funkciótlan, olcsó gag marad. Igaz, nem ez az egyetlen . . . Talán a példák is jelzik: kevesebb - több lett volna! Legfeljebb jó ízlésből, mértéktartásból kelt volna el egy kis ráadás .. .

A rendező mentségére csak azt hozhatjuk fel, hogy voltaképpen a szabad-téri előadások közönségének megítélésén is múlik, hogy ki, mekkora csinnadrattával véli lekötni a nézőknek nyári estéken könnyen elkalandozó figyelmét. Az előadásban lengetett-lobogtatott nemzeti zászlók méretéről és számáról azonban külön is szólni kell. Mert való igaz, hogy a történelmi csatajelenetekben indokolt is, hatásos is némi szívet dobogtató zászlólengetés. Csakhogy a trikolórok dömpingjében - hiába lengetik-lobogtatják - a nemzeti jelképből sem marad más, mint bot és vászon.

A kellékek e harsány parádéja, a népszerű kurucnóta-motívumokra szerkesztett zene és a helyenként már-már érthetetlenre felerősített mikrofonhang következetesen háttérbe szorítja a színészeket. Éppen ezért érthető, hogy a Magyar Színkör népes gárdájának szerződtetett tagjai mindent elkövetnek azért, hogy legyőzzék a méltatlan konkurrenciát. Pszichológiailag hiteles, részletesebb jellemábrázolásra, valljuk be, sem a darab, sem a tér nem ad módot. A színészek ezúttal inkább jelmezhordozó, mint jellemábrázoló funkciót töltenek be; s mivel a rendező nem rájuk, hanem az előadás látványos külsőségeire épít, különösebb játékötletekre sem inspirálja őket semmi. Igy azután a szereplők - mint egy nyári piknikben -

szépen összeadják saját receptre készült, sokszor kipróbált és bevált fogásaikat. Bánffy György Vak Bottyán szerepében változatlanul szép orgánumát, Oszter Sándor (Bezerédi Imre) tüzes tekintetét, Tallós Rita (Ágnes) villogóan szép mosolyát, fogsorát veti be a siker érdeké-ben; és aki ezzel beéri nem panaszkodhat. A többiek - Saárossy Kinga (Bottka Mária), Sáfár Anikó (Csáky Krisztina), Kránitz Lajos (Bottka Ádám), Blaskó Balázs (Szerdahelyi László) - még személyiségük erejével, színével sem pótolhatták azt, ami szerepükből és az együttes játék koncepciójából, stílusából hiányzott. Az előadás legkínosabb pillanatáért Turgonyi Pált (Pálffy János) és Borbáth Ottiliát (Mecséry Katalin) tehetnénk felelőssé, ha nem tudnánk: játékuk vadhajtásait a rendezőnek kellett volna lenyesegetni.

Az előadás három főszereplőjét, Bánffy Györgyöt, Osztert és a fiatal Tallós Ritát azért emeltem ki, mert róluk el-képzelhető, hogy elmélyültebb munkával - esetleg hosszabb próbaidővel - többet és mást is nyújthattak volna. Hiszen mind a hárman jellemábrázolás-ra is hivatott, avatott színészek. És nem véletlen, hogy a kezdő Tallós Ritát a tapasztalt Bánffy Györggyel együtt idézem: tehetségének egy-egy forgácsa így is, itt is megmutatkozott.

A megvalósult kőszegi előadásban egyedül Hasszán szolga alakítója, Ben-eze Ferenc kereste meg a rábízott szerep mögött az embert, ő érzékeltette a nézőkkel a figura sorsát és titkát.

Kőszeg ma az ország egyik legszebb, legápoltabb, mondhatnám azt is, legelegánsabb városa: műemlékei is, kirakatai is jó ízlésről, hagyománytisztelet-ről és a jelenkori életmód kultúrájáról tanúskodnak. Méltán várhatnánk el ugyanezt nagyvonalúan pártfogolt, a kőszegiek és a turisták körében egyaránt népszerű színházától is.

Szakonyi Károly: Kardok, kalodák (Kőszegi Várszínház)

Szcenika: Kocsik Géza. *Jelmez:* Olasz László, Ekker László. *Koreográfia:* Horváth János. *Rendező:* Romhányi László.

Szereplők: Bánffy György, Oszter Sándor, Saárossy Kinga, Kránitz Lajos, Sáfár Anikó, Bencze Ferenc, Dávid Sándor, Borbáth Ottilia, Lavota Károly, Budai István, Blaskó Balázs, Rosta Sándor, Major Zsolt, Pethes Csaba, Csorba Sándor, Geréb Attila, Velenczey István, Tallós Rita, karsai István, Szatmári György, Dózsa László, Turgonyi Pál, Ragó Iván, Domanovics Zsuzsa, Fehér István, Vokó János, ifj. Dózsa László.

KŐHÁTI ZSOLT

Ősbemutató - lepedőben

Nyerges András:
Az ördög győz mindent szégyenleni

Fontos és gondolatgazdag drámát jelentetett meg 1983-as verseskönyvében Nyerges András, s kötetcímmé is emelte a színdarabét: *Az ördög győz mindent szégyenleni.* (*Az* első közlése a SZÍNHÁZ 1980/8. számában volt olvasható.)

Tárgyát a Rákóczi-szabadságharcból veszi ez a mű - mint Szakonyi Kőszegen -, de az újkori forradalmak általános tanulságaival foglalkozik valójában. Szól először is arról, hogy a helyi viszonyok pontos ismerete nélkül, emigrációs ábrándok kergetésével nehéz sikerre vinni a legnemesebb ügyet is. Változó - s egyre kevésbé megnyerő - ígéretek sora származhatik egy ilyen eredetű vállalkozásból, s a társadalmi célkitűzés tömegbázisa meggyengül, sokasodnak a kiábrándulás, cinizmus, köpönyegforgatás - a morális bomlás - jegyei. Öncéllá válhatik s a tényleges, következetes harcot fogja vissza, ha egyre inkább a forradalom vezetőjére hivatkoznak az eredeti szándékok megvalósulásának szüntelen elemzése helyett, taktikai, sőt stratégiai mozzanattá növesztik személyiségének ilyen vagy olyan fogyatékosságát, az iránta való hűséget mint el-vont eszményt tekintik meghatározó-nak.

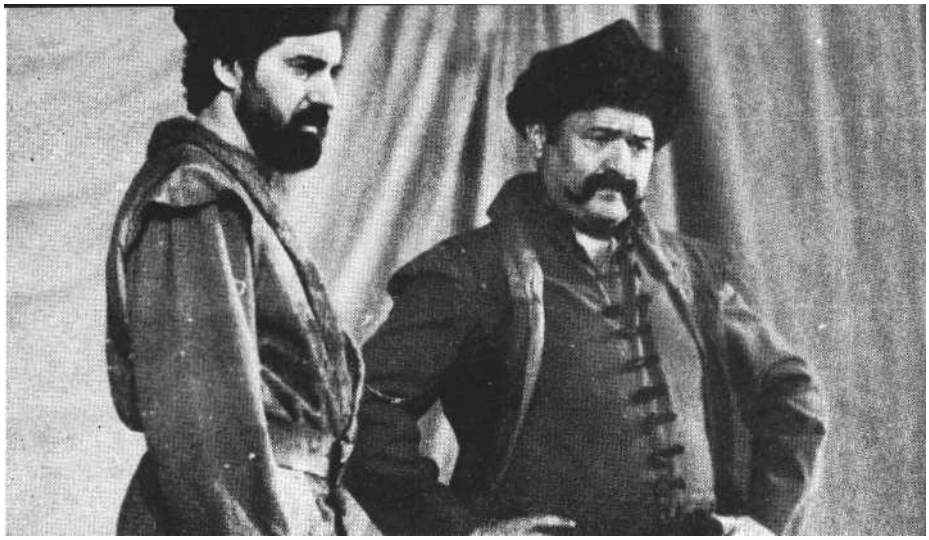
Vajon indokolt-e mindezt a XVIII. század kezdetének viszonyai között, s Rákóczira vonatkoztatva vizsgálni? Erre a történészek hivatottak választ adni - s nyilván a válasz nem teljesen egyértelmű. A történelem iránt szenvedélyesen érdeklődő s mozgását gyakorta iróniával szemlélő Nyerges András (tanú rá *história* című költeménye) azonban kitűnő dramaturgiai megoldással hárítja el magától a közvetlen érvényesség követelményét: színpadán ugyanis végig *beszélnek* csupán Rákócziról; hírül adják, magyarázzák, értelmezik lépéseit, gondolatait, döntéseit; ő maga személyesen nem jelenik meg.

Figyelmet érdemelt tehát az elhatározás, hogy a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház társulata Léner Péter rendezésében Kisvárdán, szabadtéri nyári játékok keretében mutatja be Nyerges drámáját. A megvalósulás azonban már kevésbé igazolta a szándék helyességét, s ennek a - legfeljebb - nyilvános főpróba színvonalú ősbemutatónak nem a hideg s a bágyadt szúnyogcsapatok voltak a fő kellemetlenségei. A színészek nem tudták biztonságosan a jócskán meghúzott verses (jambikus) szöveget; kihagytak, egymásra beszéltek, össze-zavarodtak, s a színpadot kerítő-borító lepedőrendszer oltalmában működő súgó - akinek sziluettje az ügyetlen világítás folytán elő-előbukkant - fő-szereplővé vált. Igy aztán a teljesítmények valódi nagyságrendjét a kritikus nehezen állapíthatja meg.

Kezdjük Csányi Árpád színpadképével. A játékhelyet, a vörös téglából épült szép vár romjait fehér vászonnal „puhítva" tette alkalmassá; ezek a textíliák föl-le emelkedve, széltől dagasztva, a változások leplezésére is szolgáltak. Kár: a nyíltszíni átrendezés jobb lett volna. A háttér téglafalán korabeli címerek kőfaragvány-utánzatai hatalmas méretben; jobboldalt óriási Rákóczi-címer, vászonalapra festve. Történelmiség és idők feletti aktualitás gondolatát sugallhatta volna ez a környezet, ha Mialkovszky Erzsébet jelmezei nem tettek volna egyértelmű hangsúlyt a mű *történelmi* illetékességére. Ez persze nyilván a rendezői fölfogásból adódott így; Léner a szöveg kiszólásszerű aktualitásait is mindvégig csillapította. Mint ahogyan a végén Kis Albert s Esze Tamás - Nyerges szerint ellentétes - magatartásformáit is „összebékítette", azt érzékeltetve, hogy Kis és Esze bizonyos értelemben egyformán becsapottak és áldozatok.

Ehhez tudnunk kell, hogy Nyerges András Kis Albert ben az eszméhez mindvégig hű, puritán, társaitól soha el nem távolodó forradalmár típusát ábrázolta, míg Esze Tamásban a lehetőségeit alaposan kihasználó, a korral „lépést tartani" képes, fölfelé törő szabadságharcosét. Ismerős az ellentét -- Andrzej Wajda (Przybyszewska drámája nyomán) Robespierre és Danton alkat- és szemléletbeli különbségeit rajzolta hasonlóképp; így látta Muskát Mária és Angi Vera viszonyát az ötvenes évek elejének társadalmában Vészi Endre s a filmrendező Gábor Pál stb.

Vitatható, ahogyan Léner Szigeti Andrásra osztotta Kis Albert, s Csikos Sándorra Esze Tamás szerepét. Tehette volna akár fordítva is; *így az* alkati különbségek is játékelemmé válhattak volna. Ugyanis rendezői „csavarként" nem



Csikos Sándor és Szigeti András Nyerges András: Az ördög **győz** mindent **szégyenleni** című **drámájának előadásában**

értelmezhettük, hogy a testesebb, életerősebb jelenség, Szigeti András itt a puritán, s Csikos Sándor az aszténiás, fekete szakállú habzsoló, harácsoló. Ők ketten így is dicséretesen helytálltak, noha Szigetinél - kényszerűségből tán - túl sok „bessenyeis" megoldás mutatkozott. Alapvető hiba - térjünk vissza az előadás befejezésére -, hogy Léner szerint Esze Tamás a Kis Álbert ellen indított „koncepciós" vádaskodás nyomán - melynek ő maga is fontos eszköze - rádöbben saját hasonló eshetőségeire, és menne már a fejedelemhez segítségért a halálra ítélt Kis Albert ügyében, csakhogy az utat elzárják előtte a fegyveres ajtónállók, így csupán a döbbent arcára szegeződő fényszóró tárja elénk a benne végbement változást. Túl gyors és túl közvetlen jelzés ez! Igaz, a dráma eredeti szövegében is megjelenik végül az elmenekült Kis Albert által imént még túszul ejtett Esze Tamás, igaz, utóhangot írt Nyerges András „egy drámához", melyet nyilván épp ehhez az előadáshoz is föl lehetett volna használni: ebben Esze Tamás kerül már a vádlott, a megrágalmazott helyzetébe, s ő próbál magyarázkodni, mentegetőzni, bizonykodni. Ezt az utószót valóban el lehetett volna mondatni Esze Tamás alakítójával - de csak némi késedelemmel a látszólagos befejezés után, így Léner Péter tárgyalt megoldása nem kielégítő.

A rendezés legmeggyőzőbb leleménye ezen az előadáson az volt, hogy Léner a fejedelem, Rákóczi nevében ítélkező - halált vagy kegyet osztó - titkárt, Pápai Jánost (Vitai András játszotta, jól) emelvényen pöffeszkedő karszékbe ültette. Igen: a forradalmat az efféle áttételemberek, magukat „nélkülözhetetlenné" tevő talpnyalók is veszélyeztetik.

Kellett volna még az előadás feszültségéhez, hogy a darab úri szereplői - akik Károlyi Sándor indítványára elhatározzák: színleg Rákóczihoz csatlakoznak - valódi ellenfélként hassanak a népi figurákkal kontrasztban. Ám Ká rolyi - nem rossz - szerepében Bárány Frigyes unottan mozgott; vicsorgásai, lábátvetései, fáradtan elegáns gesztusai bármikor fölhasználható elemek a művész eszköztárából. Simor. Ottó az árulótörleszkedő fővezér, Sennyei figuráját csupán a komikum felől közelítette meg; a vendég Juhász Jácint mint Sztojka - jellegtelen volt.

Még a kisebb szerepek gazdái érdemelnek figyelmet: elsősorban Stettner Ottó, aki Karácsony Péter szolgából emberré, forradalmárrá való fölmagasodását szépen játszotta el. Gados Béla mint Papp Mihály, Rákóczi követe, mulatságosan érzékeltette a történelem olykori abszurditását: igen, Verecke ott van mindig, ahol a zászlót küldők éppen sejdítik.

Léner megpróbált látványos előadást teremteni. Fúvósötös játszott kezdés előtt korhű zenéket, fáklyák és fegyveresek mozogtak az 1985-ös költségvetések szerény szintjén; igyekezett a rendező bejátszatni a széltében és magasságábanmélységében viszonylag nagy teret, amely azonban - éppen kiterjedései folytán - az intimebb-gondolatibb részleteket is olykor „szét-húzott", operai-statikus játékmodorba kényszerítette. Elmondhatjuk, a darabbeli Károlyi Sándor címadó, cinikus-„reálpolitikus" szólását toldva meg: nem kell „mindent szégyenleni" ebből az előadásból, de - kőszínházban akár - egy méltóbb újraolvasást, színpadra állítást okvetlenül megérdemelne Nyerges András drámája.

Nyerges András: Az ördög győz mindent szégyenleni (Kisvárdai Színház)

Díszlet: Csányi Árpád. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Szigeti András, Csikos Sándor, Bárány Frigyes, Simor Otto, Juhász Jácint m. v., Horváth István, Máthé Eta, Juhász György, Stettner Ottó, Vajda János, Vitai András, Schlanger András, Gados Béla, Hetey László, Geday Mária, Fábián József, Katona Zoltán, Tóth Károly.

MOLNÁR ANDREA

Múlt századi vígjátékok

A Tisztújítás Szentendrén

A Szentendrei Teátrum ezen a nyáron Nagy Ignác *Tisztújításának* zenés átdolgozását tűzte műsorára. Ez a szerző műfaji megjelölése szerint „eredeti vígjáték" most, megírása után majd másfél évszázaddal *eredeti* formájában már nem hathatna úgy a színpadon, mint hajdan, a legendássá vált bemutató idején, ami-kor a mindenkit foglalkoztató közéleti téma - a tisztújítás - politikai üzenetként robbant a reformküzdelmektől felkorbácsolt hangulatban. „A nemzeti életből vett képek varázserővel hatnak a hallgatóságra. Megért már a nemzet arra, hogy gyarlóságait felfedezzék!" - lelkendezett 1 843-ban a Honderű.

Hangzatos beszélő nevekkel félreérthetetlenné tett szatirikus jellemrajzai a korabeli politikai élet jellegzetes típusaimutatják be. Farkasfalvy alispán, a konzervatív nemesi ideológia képviselője, egyszerre félelmetes és nevetséges figura. heves, a pesti ügyvéd a haladás jelt szavait hangoztatja, de számára a polgári liberális eszmék csak üres szólamok, kapaszkodók a politikai karrier útján.

Hajlósy aljegyző a mindenkori talpnyaló prototípusa. A nemesi előjogaikért reszkető, hamis önérzettől dagadozó provinciális urak, Virágos György és Aranyos Mihály, valóságos bohóckettőst alkotnak.

A Tisztújítás drámairodalmunk első politikai vígjátéka, mindenekelőtt korabeli aktualitásának köszönheti, hogy - Mikszáthot idézve - „egész Szigligeti Edéig a legjobb magyar vígjáték nimbuszával jelenik meg a magyar színpadon". Nagy Ignác a publicisztikai érvényesség mellett legalább annyira törekedett vígjátéka „fogyaszthatóságára" is. „Az úgynevezett »okos írók« közé tartozott" - jellemzi Mikszáth Nagy Ignácot -, „akik nem indulnak eszmények után, nem kergetik tüskön-bokron a halhatatlanságot, megelégszenek, ha, amíg élnek, jól élnek, s minden igyekezetük oda irányul, eltalálni a közönség ízlését." Ezért akar a *Tisztújítás* egyszerre találó politikai pamflet is lenni, meg szórakoztató szerelmi bohózat is.

A gazdagon megözvegyült pesti szép® asszony, Aranka, azért jött a kisvárosba, hogy egybekelhessen régi imádójával, Tornyaival. Ám a szép hozomány reményében váratlanul Earkasfalvy és Heves is megkéri a kezét. hogy időt nyerjen, és közben Tornyai malmára hajtsa a vizet, a szép özvegy k jelenti, hogy csakis a leendő első alispán nejévé szándékozik lenni.

y. vármegyében ugyanis küszöbön áll a tisztújítás. Farkasfalvy már fel-ajánlotta Tornyai szolgabírónak, hagy másodalispánt csinál. belőle, ha lemond Arankáról. Csakhogy most *már* Heves, a pesti ügyvéd is az alispánságra pályázik, holott eredetileg a szolgabírói hivatallal is megelégedett volna.

A szép özvegy húgának. férjénél, Langyos orvos házában lakik, itt szövődnek a politíkai és szerelmi intrika szálai. Aranka *rávesz i a* közéleti szereplestől húzódozó orvost, hogy ő is korteskedjék, ,méghozzá Tornyai érdekében. Tornyai ugyanis a szerelmi boldogság-nál. is többre tartja a becsületét, és nem vesz részt a tisztességtelen választási üzelmekben. Aranka számításai azért válhatnak he, mert Heves és Farkasfalvy úgy próbálják megosztani egymás táborát, hogy Tornyai érdekében is agitál-nak. Mondani sem kell: végül Tornyai.` lesz a legtöbb szavazat, az alispáni hivatal és ráadásul Aranka keze is.

Ebből fakad a mű sok következetlensége, s végül sem szatírának, sem bohózatnak nem tökéletes. Ahogy az idő múlása szárnyát szegi a politikai aktualitásnak, mind súlyosabban esnek latba a vígjátéki „fogyaszthatóság" hibái is.

Az egyik legsúlyosabb: Tornyai, aki központi figura mind a politikai, mind a szerelmi szálon, tulajdonképpen egyik cselekménynek sem aktív tényezője. A politikai szatírában a negatív figuráké lehet csak az aktivitás, hisz Tornyai éppen passzivitása révén különb náluk. De mert a politikai és a szerelmi bonyodalom összefügg, Tornyai a szerelmi bohózatban sem tud cselekedni. Bár minden az ő személye körül forog, ő maga szinte semmit sem tesz. Azt, hogy ölébe hullik a győzelem, nem a saját tetteinek köszönheti, hanem egyrészt annak, hogy az ellenfelek praktikái az ő malmára hajtják a vizet, másrészt pedig annak, hogy hívei helyette is cselekszenek. igy a happy end, mely egy politikai szatírától egyébként is idegen, a szerelmi bohózatban sem hat dramaturgiai szükségszerűséggel: üres vígjátéki fogás csupán. Ráadásul. hiába akart \fagy Ignác pozitív hőst felmutatni az érdek nélkül szerelmes, a politika írtján becsülettel járó Tornyaiban, ha egyszer éppen az elengedhetet- len happy end érdekében következetlen-né tette jellemét, minőkét vonatkozásban, Hiszen Tornyai egyrészt. mégiscsak elfogadja a tisztességtelenség árán ölébe hulló hivatalt, másrészt politikai passzivitása. miatt a szerelemben is hitelét veszti. Tornyai az élénk. színekkel festett szatirikus figurák kört szürke, érdektelen színpadi alak.

Amióta a *Tisztújítás* politikuma rég a múlté, a darab kizárólag a szórakoztatás igényével szokott színpadra. kerülni; ilyenkor aztán a játék. tölti be úgy- ahogy a dramaturgiai hézagokat, hogy eleget tegyen a fogyaszthatóság minden kori követelményeinek.

1957-ben, amikor Várkonyi Zoltán újra. felfedezte a művet, a kritikus hangvételre kiéhezett közönség fogékonysága éles hangú vígjátékká változtatta a darabot, mely nem kegyelmezett Tornyai alakjának sem. Legközelebb, 1973-ban Pethes György veszprémi rendezésében, Simon István és Rónai Pál verses-zenés átdolgozásában a *Tiszt-*

Farkas Zsuzsa és Szersén **Gyula Nagy** Ignác: Tisztújítás című **vígjátékában (Szentendrei Teátrumi**

újítás harsánybohózattá változott. Az előadás ironikusan hangsúlyozta a történelmi távolságot, bár az átdolgozás magában nem szüntette meg a darab hiányosságait, az elidegenítő színpadi külsőségek (a színhely áthelyezése a keszthelyi strandra, a szereplők régi fürdő-ruhába bújtatása stb.) új hangsúlyokat adott, és talán magukat a drámai következetlenségeket is a groteszk hatások körébe vonta. Az Agria Játékszín 1984-es előadásán, mely a vígjátéki hatások mellett a szatirikus jellemábrázolásra is törekedett, Reviczky Gábor alakítása Tornyaiból cinikus, életunt pojácát faragott.

Idén, a Szentendrei Teátrum színpadán megint Pethes György rendezte a *Tisztújítást;* kisebb változtatásoktól eltekintve újra a verses-zenés változatot vette elő.

A veszprémi műsorfüzet idézi Simon Istvánt, aki Rónai Pálra is hivatkozva azt vallja: azért vették a bátorságot, hogy a megértés szempontjából ma már nehezéknek számító történeti korrajz némely túlhaladott motívumát elhagyják, mert cserébe a darabot egyébként is jellemző vígjátéki könnyedséget „feldúsították"(!).

A feldúsítás céljából Nagy Ignác darabjába ily módon többféle költői lelemény is került: operettrigmusokra emlékeztető sorocskákat ismételgető, primitív rímekbe szedett strófák, betétdalként előadva; az eredeti dialógusok helyett versbe ugyan nem szedett, de azért rímekkel lekerekített felelgetős, melyet a szereplők ugyancsak énekelnek. A dalok a *Tisztújítás* egyébként is nehézkes cselekményvezetését nemhogy gördülékenyebbé tennék, inkább még jobban szétforgácsolják. A politikai és szerelmi szálat felvezető, önmagában is hosszadalmas expozíciót a végtelenbe nyújtják az egymást követő szólók, melyekben ki-ki bemutatkozik. Ezek a dalok többnyire olyan információkat közölnek a szereplőkről, melyeket a cselekményből vagy a jellemábrázolásból izgalmasabb volna kihámozni. (Szájba-rágásnak Nagy Ignác beszélő nevei is megtennék.)

A rímes-dalos dialógusokban a vígjátéki könnyedség címén elmosódik a szituációk drámai feszültsége, feloldódnak a gondolati és érzelmi tartalmak. Politikai vitából dalpárbaj lesz, a részeg kortesek paródiájából operett-p[aró]diaszerűség. Teljesen esetleges, hogy a vígjáték szereplői mikor fakad-nak dalra és rímre; ezek a pillanatok sem hangulati tetőpontokhoz, sem egyéb dramaturgiai funkciókhoz nem kötődnek. Az átdolgozásban a költői ihlet zabolátlanul csapong, és valósággal hajszolja a komikusnak vélt hatásokat. Az eredeti mű szatirikus éle indokolatlanul szenved csorbát ebben a verses-zenés „feldúsításban". A politikai és jellemszatírát hordozó jelenetekből a dalos duettek, kvartettek, komikus szövegismételgetések közepette inkább egy önnön eszközeit gúnyoló stílusparódia lesz. Az üres, komikus hatások túlburjánzása, a rímekbe-dalokba fullasztott helyzetek és jellemek egy csöppet sem győznek meg az átdolgozás erényeiről.

Az áhított vígjátéki könnyedség helyett inkább idegborzolóan nehézkesnek tűnik a zenei kíséret is. Rónai Pál a történelmi távolságtartás hangsúlyozása céljából a *Tisztújítás* korára utaló verbunkoselemeket másfajta, huszadik századi zenei hatásokkal ötvözte, melyek már egyértelműen elavultak. Valószínű, hogy a szabadtéri lehetőségek, a szegényes hangszerelés is torzították azokat a hatásokat, amelyeket a tizenkét évvel ez-előtti zárt, nagyszínházi környezetre terveztek. A szentendrei terecske apró házai között csörömpölő musicales-verbunkos stilizáció értelmetlenül visszás hatást keltett. A valódi környezet fel-erősítette a zene talmi teatralitását.

Ugyanezekhez a valódi, ám színesre pingált mézeskalács-jellegükkel stilizált, színházi tér hatását keltő házfalakhoz képest viszont túlságosan fantáziátlanok és realisztikusak voltak a „korhű" jel-mezek. A zene, a díszlet, a jelmezek hangulata nem forrott egybe; a stilizáltság különböző jellege és mértéke miatt a más-más világok találkozásának víziója sem született meg. A benyomások inkább agyoncsapták egymást, ahelyett, hogy kiemelték volna a hatásokat.

Pethes György rendezésében a színészi kifejezés sem kereste meg azokat a formákat, amelyek így vagy úgy a verses-zenés átdolgozás adottságaiból következnének. Az aktualizálás lehetőségéről a rendező nyilván már az átdolgozás kiválasztásánál lemondott, de furcsa, hogy még a szatíra szövegkönyv adta gyér alkalmait is tovább ritkította. Maradt volna tehát a bohózattá csupa-szított vígjáték komikus színpadi hatása. Csakhogy az előadás még ezt is eltékozolta. A bohózati lehetőségek ugyanis teljesen szétforgácsolódtak a stílus, tempó és ritmus nélküli játékban. Szervezetlenség, pontatlanság, téblábolás uralták a színpadot. Illusztratív, de a naturalisztikus-realisztikus jellegtől elszakadni gyáva játékstílus. Stilizálás helyett a legkonvencionálisabb, kiüresedett teátrális gesztusok esetlegessége.

Önálló kifejezési formákat az énekes játékmód sem keresett: ugyanolyan jellegtelenül, üresen modoros volt, mint a prózai részek előadása. A népies és discoelemeket imitáló, igénytelen koreográfiát lustán és ügyetlenül táncolták a színészek és a statisztéria egyaránt. A tömegszereplők, akik egyrészt a kis-város lézengő népét, másrészt a korteskedő csőcseléket voltak hivatva meg-jeleníteni, csakugyan lézengő csőcselék-ként hatottak.

A rendezés ahelyett, hogy helyzeteket munkált volna ki a színészi játék számára - ily módon „hagyván" azt érvényesülni -, valójában magukra hagyta a színészeket. Ezzel a színészi „szabadsággal" aztán ki-ki a saját lehetőségei szerint gazdálkodott; a színpadon teljes volt a káosz a színészi eszközök tekintetében.

Harsányi Gábor, anélkül, hogy Langyos doktor figurájának bármiféle értelmezésével próbálkozott volna, az alak, a szöveg és a szituáció drámai lehetőségeitől teljesen függetlenül, a legolcsóbb, legszokványosabb és legüresebb komikus hatásokra törekedett, magánpoénokat mutatott be. Középfajú vígjátékba illő, de visszafogottságukban is külsőd-leges eszközökkel épp hogy vázolta csak Miklósy Judit Kingát, az ostoba, romantikus lelkű vidéki asszonykát. Far-kas Zsuzsa, sajnos, ugyanígy játszott, talpraesctt, bölcs nagyasszony helyett hideg, ravasz, büszke dámát formálva Arankából.

Farkasfalvy alispán szerepében Fülöp Zsigmond jobbára beszédtechnikai nehézségekkel küszködött, figuráját még csak nem is körvonalazta, szinte jelen sem volt a színpadon. Kalocsay Miklós kellemetlen rutinnal odavetett illusztrációt adott csupán az energikus pozőr Heves ügyvédből. Tornyai szolgabíró-ként Szersén Gyula ahelyett, hogy mai hitelt próbált volna teremteni, enerválttá és cinikussá téve az erkölcslovagot, csak azt a lapos figurát játszotta - ráadásul hit nélkül -, amelyet Nagy Ignác megírt. Izsóf Vilmos és Horkai János megpróbálták helyzetük és szövegük minden bohózati lehetőségét kijátszani.

Megcsináltságával szinte kirítt a lompos előadásból a kettejük páros jelenete. Kár, hogy jellemszatíra helyett paródiát adtak. Mácsai Pál is paródiát csinált Hajlósy szerepéből, beszédjét és mozgását a bántó természetellenességig didaktikusan stilizálva. Götz Anna Nellyje nem nyújtott újat a kikapós fiatal szoba-lány szerepében. Pathó István sem élt Schnaps, a zsidó fogadós igazán hálás karakterszerepének lehetőségeivel.

Szersén Gyula (Tornyai) és Mácsai Pál (Hajlósy) a Tisztújításban **(Sárközi** Mariann felvételei)

A Pártütők Kisvárdán

A Kisvárdai Várszínház ugyancsak múlt századi magyar vígjátékot tűzött nyári műsorára: Halasi Imre rendezésében Kisfaludy Károly 1819-ben írott *Párt-ütők* című darabját.

Ez a vígjáték, akárcsak az író többi hasonló darabja, sikeres volt a saját korában, és jó mulatságot ígér mai szemmel nézve is. Egyrészt azért, mert Kisfaludy ügyesen alkalmazta a vígjátéki cselekménybonyolítás és jellemformálás technikáját. Másrészt - s ez eredeti érdeme -, mert korának jellegzetes típusaiból mulatságos színpadi alakokat terem-tett.

Kisfaludy eszményét, a polgárosuló nemest *a Pártütőkben* egy valóságos polgár: Hajnalfi uram, a gazdag kereskedő képviseli, akit azonban - akárcsak a felvilágosult nemességet - elsősorban szintén a műveltsége tesz polgárivá. A nyelvművelés hazafias híve; racionális gondolkodással párosuló szentimentalizmusa miatt különc, magányos figurája környezetének. Kisfaludy a Párt-ütőkben *az* úri világ jellegzetes vígjátéki hősei - a parlagi gavallér, a latinos ügy-véd, a külföldieskedő mágnás - helyett itt az irodalmi ábrázolás számára még alig felfedezett, új közeget mutat be. Darabját az elmaradott magyar falu provincialitásukban pöffeszkedő elöljárói népesítik be: bíró, kántorné, nótárius és a többiek. Az író olyan vígjátéki cselekményben ütközteti meg a két tábort, amely rengeteg lehetőséget ad a helyzetkomikumra, jó alkalmat teremt sokféle alak felvonultatására és kifigurázására.

Hajnalfit a neve napján gyermekei és barátai színielőadással akarják megörvendeztetni. A titokban szervezkedő fiatalok levele azonban a falu kiskirályainak kezébe kerül, akik félreértelmezve az előadandó darabra, Schiller *ármány és szerelem* című tragédiájára vonatkozó sorokat, országos politikai cselszövés tervét vélik felfedezni. Nagyravágyó nekibuzdulással látnak hozzá *a* „párt-ütők" leleplezéséhez, de csak saját hivalkodó ostobaságukat leplezik le, s köz-ben az igazság is kiderül. Am Hajnalfi atyaian megbocsátja a már-már kegyet-lenségbe forduló zaklatásokat, és mindenki kibékül mindenkivel.

Kár, hogy a pellengérre állított figurák és a leleplező helyzetek hosszú sora után Kisfaludy a happy enddel kissé túllőtt a célon. A feloldó befejezés érdekében drámailag következetlenné vált Hajnalfi amúgy is eszményített jelleme.

A Kisvárdai Várszínház előadásában látott, Halasi Imre rendezte *Pártütők* sem tette jóvá a darabnak ezt a hibáját. Hajnalfi alakjának vígjátéki idegenségét szinte kiáltóvá tette Juhász Jácint játéka; a darab más szereplőivel ellentétben ő nem fűzte harsány elidegenítő gesztusokra, mutatós ötletekre az alakítását. Komikus hatásra törekvés nélkül, mint-ha szigorú erkölcsi tandrámában játszana, úgy állította színpadra az eszményített alakot, de csak illusztrálni tudta, nem teremtett hitelt neki azonosulással, valódi átéléssel. Pedig ha tényleg el-játssza a Kisfaludy-alakot, legalább mi, nézők, kinevethettük és sajnálhattuk volna a magasztos gondolkodású, az élettől elrugaszkodott, jámbor bolondot. Emiatt nemcsak a szerep maradt meg-oldatlan, hanem sokszor a vígjátéki színi hatás is megszűnt.

Szerencsére az eszményített Hajnalfit sok vérbeli komikus alak ellensúlyozza a Pártütőkben, és Halasi Imre rendezése a legtöbb figurának sikerrel ragadta meg a karakterét.

A fontoskodó, tohonya bíró Mikó István játékában az előadás legjobb alakítása volt. A színész sikeresen belecsempészett a figurába néhány olyan, apró gesztust is, ami a provinciális elöljáró mai típusát is jellemzi. A falusi kupaktanács jelenetben görgő, üres körmondatai szinte egy mai tanácsülésen is elhangozhattak volna. Mikó éreztetni tudta, melyik a bíró igazi arca - a házi tűzhely mellett lustán doromboló kan-dúr -, és melyik a másik, az álarca: a köz biztos támasza. Amit csinált, több volt harsány komédiázásnál; Mikó a többiekénél árnyaltabb, változatosabb színészi eszközökkel játszott: jól énekelt, tán-colt, és mindvégig azonos intenzitással volt jelen a színpadon.

A minden lében kanál, hatalomvágyó bíróné szerepe - Vándor Éva alakításában - előnyösen megfiatalodott és gazdagodott.

Az ügyefogyott falubolondja, Palkó, Zsolnay András alakításában, sajnos nem őrizte meg az alak halk, jámbor bárgyúságát, és túlságosan hasonlóvá lett a sok harsány figurához. A szélkelep, sündörgő nótárius igazi karaktere egy kicsit elmosódott az előadásban: a Tahi József szájába erőltetett nyúlfog-protézis idétlenségének semmi köze a helyzetekből és a figurából adódó komikus hatások hoz.

Az ügybuzgó, felfuvalkodott kisbíró szerepe is áthangolódott, örökké dülöngélő, dadogó, borissza félnótás lett belőle. Cseke Péter ügyesen, ötletesen játszott, mégis, az egész alakítás kissé egysíkú, unalmas lett. A helység kovácsának, a helyi hősnek a szerepe nem volt elég karakterisztikus Barbinek Péter alakításában: a színész mintha túlságosan bízott volna fizikai adottságaiban, de azokat sem használta ki igazán. Körmösdy, a minden hájjal megkent, kevélyen hatalmaskodó, ostoba táblabíró

Vándor Éva, Mikó István, Andai Györgyi és Tahi József Kisfaludy Károly: Pártütők **című művének kisvárdai előadásában**

karaktere viszont egyáltalán nem rajzolódott ki az előadásban. A jóvágású, bonvivánszerepekre predesztinált Csikos Sándor nem nagyon törekedett a karakterformálásra. Inkább öntetszelgő színészi pózként hatott, ahogy széles gesztusokkal ágált, öblögetett, ahogy a szemét forgatta. Így Körmösdy tábla-bíró szerepe jelentéktelenné és megfogalmazatlanná vált, pedig ez az a figura, aki a falusi potentátok kisszerű intrikáját veszélyessé fordító, aztán meg kezeit mosó hatalom képviselőjeként az egyetlen igazi ellenfele lehetne Hajnalfinak.

A komikus szerepek közül Jakab figuráját ragadta meg jól az előadás. De amilyen jól kidolgozott volt ez a szerep, annyira elsikkadt a kántornéé. Az eredeti darabban halványabb színekkel festett nemesi figuráknak az elő-adás sem adott határozottabb karaktert; a színészek - Nemcsák Károly, Kovács Nóra, Sára Bernadette, Sipos András - nem tudták egy-egy sajátos vonással személyessé tenni az alakításukat.

De ha sikerült is megragadni egy-egy karakter lényegét, a szerepek kontúrjait, színeit összemosta a játékstílus. A színészek egységesen és erőteljesen torzították a figurákat valamiféle álnépies, harsány bárgyúság irányába. Nemcsak a figurák körvonalai mosódtak össze: a komikus hatások halmozása általános bohóckodássá oldotta a szituációk drámai tartalmát is.

Ezt a stílust vetíti előre az előadást nyitó jelenet: a bolondos Palkó Hajnalfiék kerítésénél ácsingózik, és mintegy szerenádot adva, bárgyún furulyázgat. Apja rajtacsípi, jókorát sózna rá, és kezdődik a kergetőzés. Valóságos kis bohócjelenet, jó felütés. Ehhez a hangulatkeltő bevezetéshez kapcsolható még a kisbíró megjelenése is. A közönség sorai között zsörtölődve tör magának utat. Mire megérkezik a zenekari árok-hoz, a közönség dől a kacagástól. S most jön csak az igazi attrakció, az újabb bohócszám! A butykosból gyakran kortyoló, dülöngélő kisbíró meg-próbál felmenni a színpadra a zenekari árok fölött. Nem sikerül. Nekirugaszkodik hát még egyszer, hiába. És így tovább. Sajnos, egészen odáig, hogy már meg is tört az előadást indító lendület. A bohóckodással felcsiklandozott hangulatot csak újabb és újabb bohócszámok tudnák maradásra bírni. Igen ám, de most kezdődik a vígjáték első jelenete, s az a harsány bolondozásnál csakis halványabbnak tűnhet.

Bele is telik néhány percbe, amíg a színészeknek sikerül magukra terelni a figyelmet. A vígjáték kibontakozása során, amikor a hangulatkeltésnél fontosabb lenne a cselekmény továbbgördülése és a szituációk megjelenítése, az öncélú komédiázás még rombolóbb hatású. A poénok halmozása ráadásul egy bizonyos ponton túl már kioltja magát a komikus hatást is. Mint például abban a jelenetben, amikor a felajzott falusiak a bíróné vezérletével belesnek Hajnal-fiék kertjének kerítésén. Ez már önmagában is izgalmas helyzet lehetne; még az sem baj, hogy a kikapós asszonyság erő-teljesen domborítja tekintélyes hátsó felét is. Am most jönnek csak az igazi poénok: a férfinép izgatottan kerülgeti az asszonyi ülepet, egyikük, nem tudván tovább türtőztetni magát, átnyalábolja a bírónét. Az asszonyság felsivít. És ez még mindig semmi: a zsebében épp ott lapuló friss tojásoknak is össze kell törniük. Mulatságos jelenet, de teljesen el-tereli a figyelmet a helyzet valódi tartalmáról.

Vagy: a Hajnalfiék kertje alá lopakodó csapat fedezékként egy bódét tol maga előtt. Kiderül, hogy a bódé nem egyéb, mint reterát, ki is lép belőle valaki a nadrágját húzogatva. A közönség nevet, és észre sem veszi, hogy maga a helyzet, a lopakodás, kidolgozatlanul maradt.

Amikor viszont tévedésből a tábla-bírót fogják el a „pártütők" helyett, az öncélú poénkodás, a céltalan tántorgás, laza jópofáskodás miatt már sem technikailag, sem színészileg nincs hitele a jelenetnek. Hajnalfi letartóztatása hasonló okok miatt válik teljesen hihetetlenné. A kisbíró alig áll a lábán, alig tud egy értelmes szót kinyögni, annyira fel-öntött a garatra. Nyoma sincs játékában ostoba fölénynek, gyáva erőszaknak; Hajnalfinak arra sincs oka, hogy egyáltalán szóba álljon vele, nemhogy még kövesse is.

A helyzetek drámai tartalmát feloldja ugyan a komédiázás, de ahhoz nem eléggé pontos és ritmusos, hogy igazi bohócjátékká kristályosítván, újraértelmezze azt, ami elkenődött. Szerencsésebbek azok a jelenetek, amelyekben a szituációktól nem idegen, és azokat gazdagító, fizikai cselekvésbe ágyazódnak a színészi gesztusok és indulatok. Például, amikor a bíróné párnákat püfölvedögönyözve társalog urával, vagy amikor a Hajnalfi tönkretett kertjéből hozott salátaleveleket szemlélve zengi el tirádáit.

Az előadást Mikó István fülbemászó, táncos ritmusú, felszabadult, cirkuszi asszociációkat keltő zenéje kíséri. A színészek Barbinek Péter játékos prozó-

diájú, egyszerű szövegeit éneklik hol szólóban, hol kórusban, vidám ugrabugrálás közepei te. A zenei hatások is a játék tréfává oldódását segítik elő. Mintha újra és újra elkezdődne és be-fejeződne ez az előadás: lépten-nyomon felhőtlen, mindent feloldó finálléhangulat csap föl.

A térkezelés áttöri a nézőtér és a játék--tér közötti határokat. Járások húzódnak a zenekari árokban és fölötte is, számos szereplő a közönség sorai közül érkezik, sőt némelyikük szóba is elegyedik a nézőkkel. A falusi kupaktanács közönsége egyben a nézők serege is, a bíró egyenesen hozzájuk beszél.

A játékstílus, a zene, a térkezelés hatásai következtében az előadást minden hiányossága ellenére összefogja a közönségre kacsintó, titkos közvetlenség gesztusa. Csak ennek, és nem a Kisfaludy-vígjátéknak a jegyében értelmezhető Halasi Imre rendezése. Menczel Róbert szupernaturalista díszletelemei is e cinkosság jegyében fogantak. A valódik, csak éppen kitömött tyúk, sas, nyúl, a színpadra állított igazi fák *és a* deszkakerítés éppen önmaguk ellentétére hívják föl a figyelmet. Ezt a gesztust erősí-tik Matolcsy Zsuzsa realisztikus jelmezei is. Akárcsak a színváltozás játékos jelölése Hajnalfi kerítésének jobbra-balra helyezésével, ily módon éreztetve, hogy kint vagyunk-e vagy bent.

\ régi hangjátékokból ismert álnépieskedésbe itt-ott pesties kiszólások keverednek. Lehet, hogy a nyelvi pongyolaságot is olyan könnyen kell fel-fogni, ahogy az előadás összes többi jellemzőit?

Nᵃhy lgnác: Tisztújítás (.Szentendrei Teátrum)
Átdolgozta és a verseket írta: Simon István. *Díszlet:* Bakó József. *Jelmez:* Hruby Mária. *Zeneszerző:* Rónai Pál. *Rendező:* Pethes György.
Szereplők: Harsányi Gábor, Miklósy Judit, Farkas Zsuzsa, Szersén Gyula, Fülöp Zsigmond, Kalocsay Miklós, Mácsai Pál, Pathó István, Götz Anna, Izsóf Vilmos, Horkai János.

Kisfaludy Károly: A pártütők (Kisvárdai Várszínház)
Zenészek: Posta Pál, Fonyódi Péter, Karboly Béla, Walla Ervin. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Matolcsy Zsuzsa. *Dramaturg:* Böhm György. *Asszisztens:* dr. Tucsni András. *Zeneszerző:* Mikó István. *Dalszöveg:* Barbinek Péter. *Rendező:* Halasi Imre.
Szereplők: Csikos Sándor, Nemcsák Károly, Vándor Éva, Sára Bernadette, Tahi József, Mikó István, Andai Györgyi, Zsurzs Kati, Zsolnay András, Kovács Nóra, Cseke Péter, Barbinek Péter, Tucsni András.

TARJÁN TAMÁS

Navigare necesse est

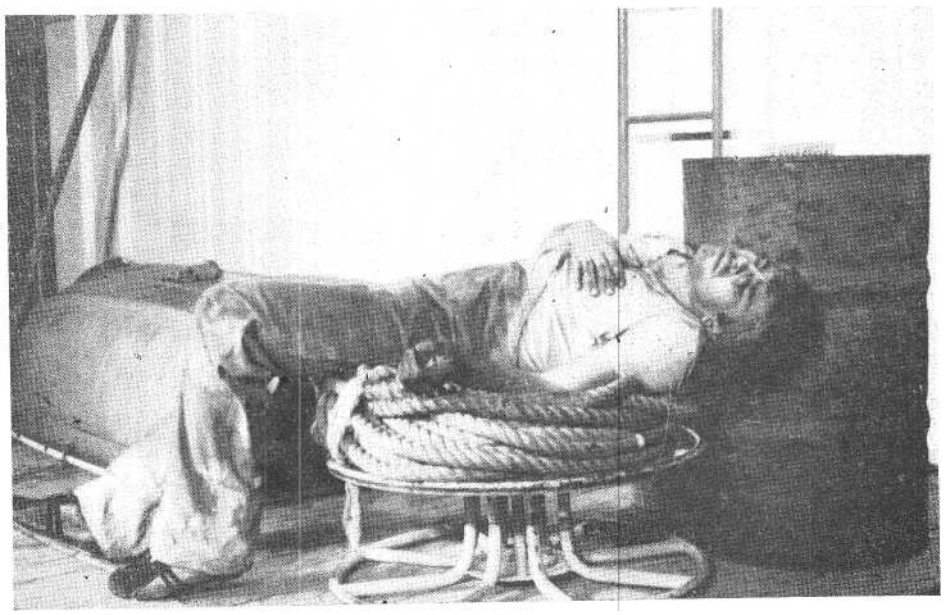
A Túl az Egyenlítőn
hajószínházi bemutatójáról

La Manche-csatorna, Vizcayai-öböl, Gibraltár, Szuez, Vörös-tenger, cápaveszély az etióp partoknál, gazdag halászzsákmány valamivel odébb; romló rizsüket féltő batak törzsbeliek színházszerű kultikus szertartása, már Szumátrán; Új-Delhi, Bangkok, Tokió. Mikronézia, Fidzsi-szigetek, Polinézia ... - nem gyúl-e a legjámborabb lélekben is némi irigység, ha Polgár Ernő nagy utazásainak állomásait hallja sorolni
Kikötők, kocsmák, kalandok sejlenek föl a végtelen sós víz párája mögött: a tengernosztalgia, az óceánromantika a legizgalmasabb és leginkább vágyott tapasztalások egyikét csillantja meg -- a távolságélményt. A tér s vele az idő legyűrésének illúzióját, az „eljutni valahová" diadalmát. A most harminchárom éves író „a tengerhez, a hajózáshoz, az ismeretlenhez, az újhoz fűződő elementáris kötődésében" érettséget, tudást, mérlegelő megítélést, végső igazságokat kutató szenvedélyt is föltételezünk.

A két világutazás emlékeiből, a hajónaplóként rótt jegyzetekből útikönyv keletkezett - és egy dráma, amely hajón játszódik. Aki -- mint maga vallja az iskolapadban is egyszerre álmodozat érdekfeszítő tengeri utakról és dráma-írói sikerekről, a *Túl a Egyenlítőn* jeleneteiben összefogja, összefonja két nagy vágyát, életcélját. Am sajnos az utazó jutott sokkal tovább: a híres bajai Medgyessy-szoborról megismert, a földgolyón lépő Jelky András kései követője. A szobor előtt gyermekfej jel tett fogadalmat beváltotta az idő, meghódolt a messzeség. Talán, ha egy nagy drámaíró bronzalakjához is vissza-visszatért volna Polgár Ernő ..

A. darab elemzése előtt azonban. föltétlenül a bemutató szokatlan körülményeiről kell szót ejteni. Pompás ötlet volt a szerzőtől, hogy drámájának mostani változatát valóban egy (dunai) hajóra képzelte el! A Madách Színház égisze alatt, Huszti Péter művészeti vezetésével néhány hónap alatt valóság lett a nem egykönnyen kivitelezhető tervből: a Hajószínház eredeti színfoltként gazdagította a főváros nyári, szabadtéri látnivalóinak kínálatát Ám nagy kár, hogy az ötlet nem működött úgy, ami-ként működnie lehetett s kellett volna. .Azt nyilván technikai okokkal. magyarázhatjuk, hogy az „Árpád" .nevű hajó a játék idejére kiköt - de ez a valószínűleg kényszerű megoldás pontosan a mozgás, a haladás dramaturgiai izgalmát vonja meg az előadástól ! Szertefoszlik a nyílt tenger képzete, észrevétlenül is ellankaszt a hajó (a szövegnek ellent-mondó) álldogálása, kikapcsol a játék

Vass Gábor (Highwood) Polgár Ernő: Túl az **Egyenlítőn** című drámájában (Hajószínház)



dinamizmusából a hosszú, a parton eltölthető szünet.

A hajó, mint egy „hajós" darab színtere, nincs megfelelően előkészítve, kiképezve - nincs hozzárendelve, hozzáemelve föladatához. Az első perctől kezdve zavaró, hogy mi sem hangsúlyozza: itt *.(ínházi térben* találjuk magunkat. Csanádi Judit a kevésnél is kevesebb díszletét kopárnak, semmitmondónak érezzük - beszédes tárgyak, eszközök, jelzések, zászlók és egyebek híján.

Hirdetésekre, reklámokra biztosan szükség van, hisz vállalkozásszerű formában jött létre a produkció. De nem szakít-e ki folyton a kilenc férfi szereplő csatározásainak áramából, ha ismét és ismét a Magyar Lóverseny Vállalat primitív vonásokkal pingált cégére hívogat? Mivel jószerivel *díszletként hat a hirdetés* ebben a közegben, legalábbis olyan reklámoznivalókat lett volna helyes választani, amelyek „nem ütik" az angol nevű figurákkal kerekített históriát. Mondjuk például a Globus konzerv minden további nélkül helyén van - túl az Egyenlítőn.

E látszólag apró és nem művészi-művészeti természetű elemek épp a játékhely szokatlansága miatt ugranak ki negatívumaikkal. Tehát nem az (egyébként szintén kifogásolt) kényelmetlenségeket kérjük számon (nincs mellékhelyiség, tilos a dohányzás, az alkalmi büfé nehezen állja háromszáz utas rohamát stb.), hanem mindazt, ami tényleg része lett, vagy megfordítva: nem lett része az előadásnak.

Dunai Tamás **(Polanski)** a Hajószínház **előadásában**

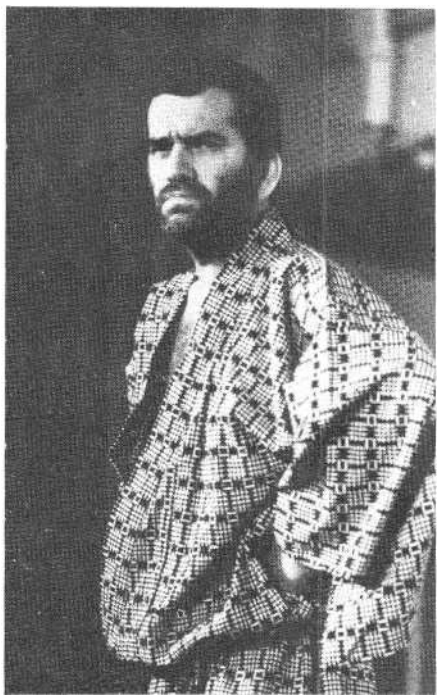
Mindebből már következik, hogy Korcsmáros György rendező nem tudott hitelt adni az ötletnek. Mintha csak úszó (sőt nem is úszó - mert álló) színháznak tekintette volna a hajót. Megoldásaiból az a specifikusság, fantáziagazdagság hiányzik, aminek reménye pedig oly élénk várakozást keltett a szokatlan vállalkozás iránt. Szegényes a térkihasználás : csak a fönt-lent két-szintes játéka - a kapitány és a gépüzem-vezető, illetve a legénység konfliktusának sulykolása - ismétlődik unalomig, s előnytelenül elnyújtott, sávszerű részen, a hajó falához szorulva követik egymást az epizódok. A figurák elhelyezése, mozgása és mozgatása csak a második negyven percben bátrabb, szabadabb. Ha nemcsak a közönség gyűrűjében, tenyérnyi helyen forgolódhatnak a színészek, de távolabb húzódva el is vegyülhetnek a nézők között, jótékonyan aktivizálják kereső tekintetünket, s a darab máris érezhetően együtt él publikumával.

Bár Korcsmáros Györgyöt ezúttal nem tarthatjuk invenciózusnak, a gondok egy részét nem is tudhatta orvosolni. Viszonylag kevés „járást" enged meg a hajó kiképzése és a széksorok elhelyezése. Ezekkel a kényelmetlenségekkel is meg kellett fizetni bizony az ötlet árát...

Magában a darabban sincs elegendő, inspiráló szellemi izgalom. Noha Polgár Ernőnek bizonyára bőséges tapasztalatai halmozódtak föl kapitányok, matrózok, fedélzetmesterek, kormányosok és más tengeri medvék jelleméről, tipikus és egyedi vonásairól, a karakterizálásban közhelyes, szokványos fogásokat választ. Különösképp kirívó a beosztottjait nyúzó, pénzt harácsoló, yachtra kuporgatótolvajló Anthony Garfield és a fölfelé szolgalelkű, lefelé zsarnok Robert Campbell ábrázolása. Ez utóbbi kezdettől fogva mint *kápó* viselkedik. Árnyalatlanul szadista, üvöltöző egyénisége semmi sajátszerűvel nem bír, amiként a kapitány feneketlen aljassága is csak a fekete-fehér ábrázolási technika révén, annak kontrasztjából ölt testet. A többiek bemutatása arctalan epizódok sorában, elég hosszadalmasan történik, némelyiküké James Kelly kormányosmatróz, Frank Wright elektrikus - zavaró halványsággal. Andrew Polanski, az eleinte mindenki által megviccelt, ügyetlenkedő új hajópincér, és Jeremy Thompson rádiós és gazdasági tiszt járt a legjobban, tartalmasabb igazi énjüket azonban csak igen későn és előkészítetlenül tárhatják föl. Polanski hirtelen színeváltozása, valóságos szerepének kiderülte szerencsésen fölrázza az előadást, mely a jóval kidolgozottabb második részben - egy mindig hálás, érdekes kihallgatási: majdhogynem tárgyalási jelenetben - amúgy is frissebb, elevenebb.

A pincér mellett George Highwood gépápolónak van kulcspozíciója a dráma működésében. Ő az, akit Campbell a szokásos havonkénti tisztogató munka helyett hetenkénti kínlódásra kényszerít. Ezzel tetemes mennyiségű olajat takarítanak meg ugyan, ám a haszon az ellenszenvesen csencselő kapitány zsebébe vándorol, Highwood pedig előbb olajtól eltömött pórusokkal, az eszméletlenség határán támolyog a fedélzetre, majd mikor pihenési, illetve leváltási kérelme süket fülekre talál, véget vet életének. A „fent" urai mihamarabb szeretnének megszabadulni a kínos bűnjeltől, a hullától, de az ébredező öntudatban, szolidaritásban mindinkább összekovácsolódó „lentiek" egyre élesebben tiltakoznak, lázadnak. A kapitány és cinkosa nem viheti el szárazon az embertelen tettet, a közvetett gyilkosságot. Az utolsó percek fordulata, majd újabb csavarja már technikailag iskolázott, megbízható írót sejtet, aki ebben a művében csak sajnálatosan későn képes koncentrálni erőit.

Mivel a darab atmoszféráját - az Egyenlítő tájának szimbolikusan is értendő elviselhetetlen hőségét, *az aequator* jelképezte fordulóponthelyzetet - a rendezés nem teremti meg, sokáig hangulatilag, érzelmileg üres térben folyik a játék. Igy aztán a színészek rengeteget bizonytalankodnak, hamis hangokat pendítenek meg, külsőségesen rájátszanak az elmosódó figurákra. Nem lévén fogódzójuk, roppant nehezen hozzák létre egymással a rokonszenv és a viszálykodás szituációit. Érdekes és elgondolkodtató, hogy mint színész, Korcsmáros György (John Mills hajóács) a legőszintébb, legkiegyensúlyozottabb a kezdeti képekben. Dunai Tamás nincs épp elemében, de nem is szalasztja el az ekkor még csak pincérnek vélt Polanski



Gáti Oszkár (Garfield) a Hajószínház előadásában (Sárközi Mariann felvételei)

körülhatároltabb jellemének poénjait. Gáti Oszkár (Garfield kapitány) elbújik a szakálla mögé, rezzenetlennek, titokzatosnak, fölényesnek igyekszik mutatkozni. Papp Jánosnak semmi reménye, hogy embert faragjon a hatalmi mániájában csak állandóan dübörgő Campbellből, ezért a hangerő, az agresszió túlzásaival próbálja legalább jelezni és kritizálni az alakot. Vass Gábor hol győzi színészi energiával Highwood vesszőfutását, hol nem; sokszor hat mesterkéltnek. Karczag Ferenc (Michael Kingston fedélzetmester) karakán fickója, Lesznek Tibor (Wright) tehetetlenkedő elektrikusa alig köt le. Cs. Németh Lajos (Kelly) a pipájába fogódzik, szolid mellékalaknak tartja meg az eldöntetlen, íróilag kimunkálatlan szereplőt. Pusztaszeri Kornél Thompsonjának rácsodálkozó naivitása, halogató mérlegelése, növekvő tiltakozása pontos jellemvázlatot ad ki.

A Szent István parki kikötőből indul és jó három óra múltán oda tér meg *az.* „Árpád", amelyből sajnos nem lett - a szó átvitt értelmében - „Magellán". Nem telt kellemetlenül az este, de mire éjszaka lesz az alkonyból, szertefoszlanak a komolyabb remények. Volt hajó-színház, volt hajós darab -- csak az hiányzott belőle, ami elengedhetetlenül kellett volna: a hajó-ság, a hajós-ság.

Polgár Ernő: Túl a Egyenlítőn (Hajószínház)
Díszlet-jelmez: Csanádi *Judit. Rendező.* Korcsmáros György.

Szereplők: Gáti Oszkár, Papp János, Pusztaszeri Kornél, Karczag Ferenc, *Cs.* Németh Lajos, Lesznek Tiboz, Korcsmáros György, Vass Gábor, Dunai Tamás.

BALOGH TIBOR

A kétfejű Agria

Az idei évadtól új szervezeti keretek között, új művészeti vezető irányításával rendezik az Agria játékokat. A nyári programsorozat gazdája az egri Gárdonyi Géza Színház lett, művészeti vezetője Szikora János. Ezt a szezont tehát tanulóévnek kell tekintenünk, s az értékelés mércéjét illő ehhez igazítanunk. Ugyanakkor az sem lenne szerencsés, ha a türelem ürügyén hallgatnánk azokról a negatívumokról, amelyek a további egri évadok sikerét is veszélyeztetik.

A mostani szezon bővelkedett örvendeztető újításokban. Mindenekelőtt méltánylandó az a felismerés, hogy - bár nem kifizetődő - érdemes nyáron gyermekszínházi előadásokat tartani. (Ottjártamkor nemcsak a Népkerti tóra telepített színház nézőterén, de az elkerített területet övező parkban is teltház volt: az óvónénik ott sétáltatták a kinnrekedt gyerekeket.) Az új játékhely szintúgy sikeres találmány. A taviszín-pad és a tópart nagyszerűen használ-ható, jól belátható játéktér, s nem elfogadhatatlan az akusztikája sem. Úgy gondolom, érdemes lesz az egrieknek olyan darabok után kutatniuk, amelyek kifejezetten igénylik ezt a hely-színt. Dicsérő szó illeti a Líceum udvarán végbement változásokat is: a kőszín-házira immár jobban emlékeztető technikai feltételek élvezhetőbbé teszik az előadást.

Az Agria Játékok legsebezhetőbb pontja mindig a műsorpolitika volt, s az ma is. A Líceum udvarán csak óriási nézőtér képzelhető el, ez pedig nehezen tölthető meg, ha ott a közönségnek szellemi ínyencségeket, nehézfajú klasszikus drámákat vagy kortárs magyar szerzők írta darabokat kínálnak. Itt meghatározó szempont a népszerűségre törekvés. Korlátozza azonban a műsortervezők lehetőségeit az a mecénások által néhány esztendeje megfogalmazott, általában rokonszenves szándék, hogy a nézőket nem a gyulaihoz hasonló színpadi látványosságokkal kívánják a színházba csábítani, hanem értékekben gazdag, populáris és kizárólag *önmaguk által ható* művekkel. Ilyen darabok szép számmal találhatók a hazai és a világirodalomban, ám a választást gyakran befolyásolják lokálpolitikai megfontolások. Igy történt ez az idén is, amikor helyi klaszszikus színművét, Gárdonyi Géza: *An nuskáját* tűzték műsorra. A kritikusnak az a véleménye: szerencsésebb lett volna, ha az új művészeti vezetés - bízva a bemutatkozásnak szóló fokozott érdeklődésben is - magasabbra helyezi az irodalmi mércét, ha másért nem, azért, mert *az Annuska* előadásának amúgy sincs gesztusértéke, hiszen a darabot játszották már Egerben, 1955-ben, s ráadásul akkor is Kalmár András rendezésében. *Az Annuska* mellőzése mellett szólhatott volna még érv. Nevezetesen: Szikora János egyébként is eleget tett a lokál-politikai elvásároltnak azzal, hogy Sakari Topelius: *Hamupipőke* című mesejátékának rendezésére Eger finn testvérvárosának (Pori) színházából hívott vendéget. Úgy tetszik, Szikora taktikailag túlbiztosított évaddal debütált művészeti vezetői tisztében. Nagyon hiányzott az idei programból egy szűkebb közönségrétegnek szóló, harmadik darab és hozzá egy intimebb játéktér, egy igazi stúdiókörnyezet (korábban Valló Péter *a Lenkey tábornok* előadásához talált ilyet). Azt gondolom, Szikora Jánosnak ügyelnie kell majd a jövőben a helyi hagyományok, és kapcsolatok ápolása terén a szükséges mértéktartásra, arra, hogy a különféle, művészeten kívüli érdekek sokasága ne korlátozhassa az amúgy is szerény lehetőségeket. A kísérlet kockázatának vállalásával párhuzamosan, érdemes lenne fontolóra venni a látványosságtagadás elvének korrekcióját is. (Nem minden látvány öncélú.) A mélyebb intellektus és a funkcióval bíró artisztikum bebocsátása révén az Agria Játékok műsorpolitikája bizonyosan markánsabbá válnék.

A két előadás szereposztása láttán azt tapasztaltuk, hogy az Agria játékok társulatának összetétele alaposan megváltozott. Hiányoznak ugyan megszokott nevek, megkedvelt arcok, de elégedetten állapítottuk meg: ezúttal nem egyetlen társulat tagjai alkotják a stáb zömét, hanem az ország minden részéből verbuválódott csapat dolgozik együtt. Azt feltételeztük, ez a színházközi válogatott örömét leli majd az ismeretlen partnerekkel való közös munkában, s a szokatlan feladat megoldása fokozott összpontosítást, az összpontosítás szép színházi pillanatokat teremt. Várakozá-

sunknak csak *az Annuska* előadásának résztvevői feleltek meg. Úgy tűnt föl, a két produkció kollektívája két fejjel gondolkodott. Akik *az* Annuskában dolgoztak, minden erejüket latba vetve igyekeztek játékukkal összecsiszolni a jelenetek csikorgó fogaskerekeit, próbálták személyiséggé mélyíteni a figurákat s megtalálni az egymás közötti kapcsolatok lehetőségét. *A Hamupipőke* szereplői viszont (július 16-án legalábbis így volt érzékelhető) hamar beletörődtek abba, hogy nem teremtődött közöttük alkotó kontaktus, s láthatóan csak az előadás lebonyolításával törődtek. Fontos feladata lesz a következő évadok során a művészeti vezetőnek egy olyan kollektíva kialakítása, amely nehéz pillanatokban is érdekelt tud maradni a művészi siker keresésében, legalább úgy, ahogyan azt most az *Annuska* résztvevői tették. Az anyagi szempontokat előtérbe helyező, teljesítményközpontú gondolkodás ugyanis egyre kevésbé tűri, hogy a nyári játékok - valamiféle hallgatólagos közmegegyezés alapján - karitatív jövedelemkiegészítő funkciót töltsenek be.

Övön aluli meghökkentés

Sakari Topelius: *Hamupipőke* című eredeti finn mesejátéka magyarországi be-mutató. A szerzőről eddig keveset tudtunk. Sakari Topelius (1818-1898) költő, elbeszélő, a finn történelem, az északi természet ábrázolójaként vált híressé hazájában. A gyermekek és az ifjúság költőjeként valamennyi északi országban ismert és kedvelt szerző. Kifinomult természetérzéke, eszményi, világos, közvetlen Ielkülete tette a gyermekek csodált tanítójává. Hatása Finnország egész szellemi életében érződött.

Topelius a Hamupipőkéről szóló, világszerte ismert mesét átalakította némiképp. A frank középkorban játszódó történetben Lothar király szeretné megházasítani fiát, Prinssi Hildebert herceget. A herceg kegyének elnyeréséért versengést hirdet az ország hajadonjai között. A vetélkedés győztese a kisemmizett Dina (Hamupipőke), a jelentkezők legszegényebbike. Am csakhamar kiderül, hogy a hamuszín parasztruha valódi hercegnő testét fedi. A szerző újítása, hogy tompította a fehér és a fekete, a jó és a rossz mesékben kötelező kontrasztját. Hamupipőke nővérei mesebeli gonosz lényüknél emberibb alakok, és Dina jósága sem éteri: olykor kiütköznek gyarló-emberi vonásai, jellemét színezi némi önzés, gőg, hiúság.

A darab finn rendezője, Kari Juhani Suvalo 1943-ban született Helsinkiben. Tanulmányait a Helsinki Egyetemen végezte germán és északi nyelvek filológiája, esztétika, színházművészet és művészettörténet szakon. Ezzel párhuzamosan a Helsinki Színészeti Főiskolán tanult öt évet. A rendezői és dramaturgi vizsga letétele után előbb egy szabad színházi csoporthoz, majd a Turkui Városi Színházhoz került. 1975-től a Pori Színház művészeti vezetője. Suvalo bízott a gyerekek szellemi nagykorúságában, s nem nyújtott nekik fogódzót a tájékozódáshoz, sőt - a szerzői elképzelésen túl - további próbatételeknek vetette alá őket. A színpadot körülbelül ötven méter sugarú, félkör alakú területen építtette fel, és ezt a parknyi nagyságú környezetet állandóan mozgó színészek, statiszták népesítették be. A jelenésükre igyekvő színészeknek olykor *száz* métert is meg kellett tenniük a nyílt színen a takarástól a tóra ácsolt emelvényig, óhatatlanul magukra irányítva a pöttöm nézők érdeklődését. A folytonos közlekedésben lévő együttes és a nappali szabadtér ingerdús miliője meg-osztotta a közönség figyelmét. Az érték-összemosódás, valamint ez utóbbi két tényező következtében a gyereksereg

Varga Mari (Annuska) és Szacsvay László (Vas Imre) Gárdonyi Géza: Annuska című drámájában (Agria Játékszín)

tompa empátiával szemlélte az eseményeket.

A Hamupipőke csodálatos árváltozásokkal, varázslatokkal teli mese. Színpadtechnikai segédlet hiányában az illűzókeltés lehetőségéről termeszetesen eleve le kellett mondani, keltűnő volt, hogy az adott feltételek között a rendező mégis szívesebben folyamodott a szimpla trükkökhöz (karomnövesztés, orrnövesztés stb.), s nem hagyatkozott a gyerekek szinte korlátlan beleképzelő erejére. Sőt, azt tapasztaltuk, mintha következetes szigorral igyekezett volna távol tartani a színészeket a publikumtól, nem engedve alkalmat a meseszövésbe való bekapcsolódásra. Ilyen felfogással ezt a darabot csak kőszínházi körülmények között lehetne sikerre vinni. A szabadban, a délelőtti verőfényben bizony nem lehetett illúziót. keltően varázsolni, s ezért a tapsot is, a nevetést is gyakran a színészek voltak kénytelenek előjátszani a közönségnek.

Fehér Anna (Hamupipőke) és Pogány György (a herceg) Sakari Topelius: Hamupipőke című mesejátékában (MTI-Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

Szót érdemel még egy sajátos szemléleti probléma. A rendező nem döntötte el, milyen életkorú gyermekeknek szánja az előadást. Vallomása szerint „Topelius Hamupipőkéjének fontos eleme a szerelem is. Csodálja és védelmezi a fiatal, ébredező, természetes szerelmet. Saját hozzáadásom volt a darabhoz ennek a szerelemtémának kiszélesítése, hogy szinte a darab egész szereplőgárdáját érintse, Ebben a formában a darab valósággal serkenti szereplőit, hogy szeressenek bele egymásba, korra, alakra, külsőre, rangra való tekintet nélkül, *Ezért a* darab végén a lakodalom valóban kollektív jelleget ölt", A szerel-mi vonulat kiszélesítése révén több cselekményi mellékszál jelentőséget kap, s ezáltal a darab feldúsul, kompaktabbá válik, Ugyanakkor viszont szűkül az előadást maradéktalanul élvezni képes nézők köre, hiszen az a közönség, amely számára a mese íródott, kevésbé érdeklődik még a szerelem iránt, a nagyobbak pedig már hárítják maguktól a tündérvilág bűvöletét. Így, a korhatár nélküli mesejáték minden néző számára tartogat érdektelen pillanatokat.

A színészi teljesítmények értékelésekor aligha lehetünk igazságosak. Bizonyára tekintetbe kellene vennünk a munka. során felmerült nyelvi nehézségeket, az északias és a délies kultúra közötti eltérésekből fakadó szemléleti különbségeket, megértési zavarokat, sőt a próbákat hátráltató mostoha időjárási körülmé nveket is. Mindez lehet magyarázat, de a mentség nem változtat az előadás minőségén. *A Hamupipőke* szereplői között nem jött létre játékegység, nem éltek. együtt a színpadon, kapcsolataik felszínes gesztusokban fejeződtek ki. A koreografált tömegjelenetek alkalmával sok volt a pontatlanság, a kórus olykor szétesett, némelyek pedig feltűnően hamisan énekeltek. A. színészek. egymástól függetlenül nyújtották saját, jól ismert színpadi énjüket, és hozták (képességük szerinti átlagteljesítményüket, ezért munkájukat külön-külön szüktégtelen értékelnünk. Fehér Anna és Jeney István alakításáról azért érdemes mégis szót ejtenünk, mert az előbbiben a rendezői koncepció erénye, az utóbbiban hibája mutatkozik meg markánsan. Fehér Anna, a. kontrasztok oldása elvének jegyé-ben, szürke rongyokba csavartan is fölvillantott valamit szépségéből, s a cselédmunka közben is sejtettek mozdulatai kecsességet, eleganciát. Máskor pedig hercegnői. öltözékében megjelenve is őriz-tele vonásai, gesztusai valami hamisítatlanul pórias szépséget. T- kettősség egy-beolvadása révén sikerült emberi teremtménnyé formálnia Hamupipőkét. A rendezői elképzelés érvényesülésének negatív következménye Jeney István kevésbé szerencsés szerepformálása. A gyerekek-nek nem. volt okuk kellőképpen meggyűlölni az udvarmestert. Nem kívántak számára különösen súlyos büntetést. S mint-hogy a többi vétkes „jutalma+ egy-egy farba billentésnél, bukfencnél nem volt súlyosabb, jeney váratlan vízbe pottyanása indokolatlan meghökkentéssé vált.

A díszleteket és a jelmezeket Kalmár Kati tervezte. Könnyítette munkáját a park természeti környezete, nehezítette a nézőtérről jól látható távolabbi épületháttér. A hal oldalra telepített finn parasztház naturális hatású, a jobb oldali királyi palota stilizált. A jelmezek kifejezőek, szükségképpen nem korhoz kötődőek, bár az alufóliába burkolt éjjeli manókról a .mai gyerekeknek már elsősorban az anyukájuk konyhája juthatott. eszükbe.

„A népnek cselekmény kell…'"

Gárdonyi 1902-ben írta *az Annuskát,* ősbemutatóját 1903-ban tartották a Nemzeti Színházban. A darabot akkor Alexander Bernát javasolta bemutatásra. A következő, ünnepi eseménynek számító premierre, 1955-ben, az újjáépített egri színház megnyitásakor került sor. Az akkori előadást Kalmár András, a díszleteket: és a jelmezeket Wegenast Róbert *tervezte. Az Annuska* színpadi pályafutása során kevés egyértelmű elismerésben részesült. Általában bírálták filozófiamentes naivitását, végletekig egyszerű meséjét, a szerzőhöz méltatlanul „ízlésteIen", bőbeszédű harmadik felvonást, az elnagyoltságot. Kifogásolták, hogy *„a bonyodalom nem a lelki életből, hanem a szolgálatkész véletlenből indul ki".* Egyhangúlag elmarasztalták János barát szerepeltetését. A Pesti Napló kritikusa, Ábrányi Emil szerint *„nem elég éles és ki-*

méletlen az úri réteg rajza. (...) A komoly szociális háttér kimaradt a darabból. (...) A hibákat és a hiányokat eltakarja a jó tündér, aki választottjait a humor, a poézis, a gazdag és üde kedély megvesztegető bájával ruházza fel". A korabeli lapvélemények ma is helytállók nagyjából. Alig-ha vállalkozhatnánk eredménnyel kecsegtetőn napjainkban a darab újraértékelésére. Am azon érdemes lenne elgondolkodnunk, hogy jóval soványabb cselekményből, sokkal kevesebb konfliktushelyzet birtokában Gárdonyi külhoni kortársai közül jó néhányan klasszikus világirodalmi alkotásokat hoztak létre. Felvetődik a kérdés: vajon Gárdonyi szövegének a groteszk felé hajlított értelmezésével, a szituációk abszurdoid naivitásának kidomborításával nem tárhatnánk-e fel a darabban rejtett értékeket?

A kérdés természetesen akadémikus, hiszen éppen Gárdonyi figyelmeztet: „a népnek cselekmény kell, a nőknek szenvedély, a műértőnek karakter". Ha pedig a közönségnek igazi *Annuskát* ígérnek, akkor igazi *Annuskát* kell játszani. Kalmár András ragaszkodott ehhez az etikai normához, s általában helyesen tette, mert keze munkája nyomán színvonalas, korrekt előadás jött létre. Igaz, a szöveg, az író szellemének túlzott tisztelete szült aránytalanságokat. Kalmár, bízva az első felvonás kétség-kívül legmagasabb irodalmi értékében, teljes egészében kijátszotta az expozíciót. Ennek az lett a következménye, hogy az előadás végére időzavarba került, s kínosan fel kellett pörgetnie az eseményeket, nem hagyva teret az érzelmek kibontakozásának: mielőtt könnyek kopogása verhette volna fel a nézőtér csendjét, kétszer sebesen le-, majd felgördült a kortina, s az idill abbamaradt, a közönség pedig gyors taps után még elérhette az utolsó autóbuszokat. A hirtelen vég egyébként nem ártott a darabnak.

Mint idáig valahányszor az *Annuska* előadásai történetében, a produkciót ezúttal is a kiemelkedő alakítások és a jó színészi együttműködés tették emlékezetessé. Horváth Sándor, Nagyistván Péter földbirtokos szerepében arra vállalkozott, hogy konfliktushelyzetet találjon abban a tét nélküli dilemmában, amikor az ember két nagy hozomány között választhat. Nem a lehetőségek nagy egészében gondolkodott, hanem mindig csak az adott pillanatban, s ezzel a partikuláris jelenléttel próbálta hitelessé tenni a szorult helyzetbe jutott ember folytonos belső feszültségét. Pásztor Erzsi mint az apa és leánya óhajait, hangulatait közvetítő, mindenre elszánt családanya, nagyszerű partnere volt. Varga Marinak (Annuska) és Mihályi Győzőnek (Balogh Miklós) több rendezői segítségre lett volna szüksége. Varga Mari (ez nyilvánvalóan tapasztalatlanságából adódik) nem érzékítette meg igazán sem a kolostori élet iránti vonzalmát, sem a földi gyönyörök élvezetére való hajlamát. Mihályi Győző végső indulatai is motiválatlanok maradtak. Az est felfedezése számomra Ráckevei Anna és Szacsvay László kettőse volt. Szacsvay (Vas Imre tanító) félszegségbe fojtott szenvedélyének és Ráckevei (Sári) szüntelen vitalitásának ütközéseiből olyan vibráló atmoszféra teremtődött, amely minden pillanatban egyszerre sugárzott ellentétet és harmóniát, reményt és lemondást. A legnagyobb közönség-sikert Miklósy György aratta János barát szerepében. A korabeli sajtó által sokat támadott szerep minden lehetőségét megragadta. Alakítása erénye volt, hogy János barátjának ütődött bölcsessége egy-egy villanásra svejki filozófiai mélységekhez közelített. Polgár Géza (Miklós nevelőapja) bölcsessége, higgadt szerepformálása tetszett. Melis Gábor (Holdován) jól oldotta meg rendkívül nehéz feladatát. (Egyik jelenetében egyedül kellett képviselnie mindazt, amitől a Nagyistván család retteg, a másikban egyedül kellett elszenvednie a gondjaitól megszabadult család bosszúálló diadalát.) A cselédlány szerepében figyelmet érdemelt Antal Olga.

A díszleteket Csikós Attila, az egységes stílusú, ízléses jelmezeket Kemenes Fanny tervezte.

Sakari Topelius: Hamupipőke (Agria Játékszín)

Fordította: Lázár Ervin. *Átdolgozta:* Kari Suvalo. *Díszlet-jelmez:* Kalmár Kati. *Rendező:* Kari Suvalo.

Szereplők: Fehér Anna, Pogány György, Fehér Ildikó, Kalapos László, Jeney István, Martin Márta, Holl Zsuzsa, Máhr Ági, Kim Borbála, Balog Judit, Tasi István, Bodor Erzsébet, Barczi Zsolt, Kürti Péter.

Gárdonyi Géza: Annuska (Agria Játékszín)
Díszlet: Csikós Attila. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Rendező:* Kalmár András.

Szereplők: Horváth Sándor, Pásztor Erzsi, Varga Mari, Cserényi Béla, Ráckevei Anna, Mihályi Győző, Polgár Géza, Szacsvay László, Kulcsár Imre, Miklósy György, Bod Teréz, Melis Gábor, Jancsik Ferenc, Sipka László, Antal Olga.

KOVÁCS DEZSŐ

Törékeny sziveken ne kalózkodj!

Aphra Behn-komédia a Városmajorban

Hullámzó karnevál, piciny színpadon. Polgárok, lézengő szolgák, vidéki urak, szajhák, apácák, uzsorások, léhűtők, kerítők színes kavalkádja. A színpad szélén kitömött bábu: a játék végén tűzre vetik, s vele a karnevált. Szerencsevadász ifjú lovagok, kalandra, nő-re éhesen. Epekedő szüzek, különféle rendű és rangú szajhák: fölfalja őket a forgatag. Szerelmi intrikák, praktikák, hűtlenkedések, álruhás felcserélődések. Mindenki lót-fut, rohangál valaki után és valaki elől; pörög, sürög-forog a nápolyi karnevál.

Nyári bohóság? Virgonc komédia, szerelmi tornamutatványokkal? Tinglitangli a lélegző sötétben a Városmajori Színpadon?

Az első hivatásos angol írónő, Aphra Behn háromszáz esztendős restaurációs vígjátéka *csábító* darab: könnyű szórakoztatásra csábít, meg pici didakszisra a feminizmus gondolatának korai jelentkezéséről.

A dráma egybefüggő poénzuhatag, harsány, vad helyzetkomikumok sora. Cselekménye szövevényes, nemegyszer túlbonyolított, de néhány színészi bravúrszerepet kínál. Nyelve korántsem irodalmiasan fennkölt, de gyakran a rögtönzésszerű élőbeszéd benyomását kelti, s nyersen szókimondó (amit Várady Szabolcs fordítása pontosan érzékeltet). A „megcsavart" komédiai alaphelyzetekben, a mellékfigurák plasztikus rajzában egy-egy pillanatra shakespeare-i mélységek nyílnak.

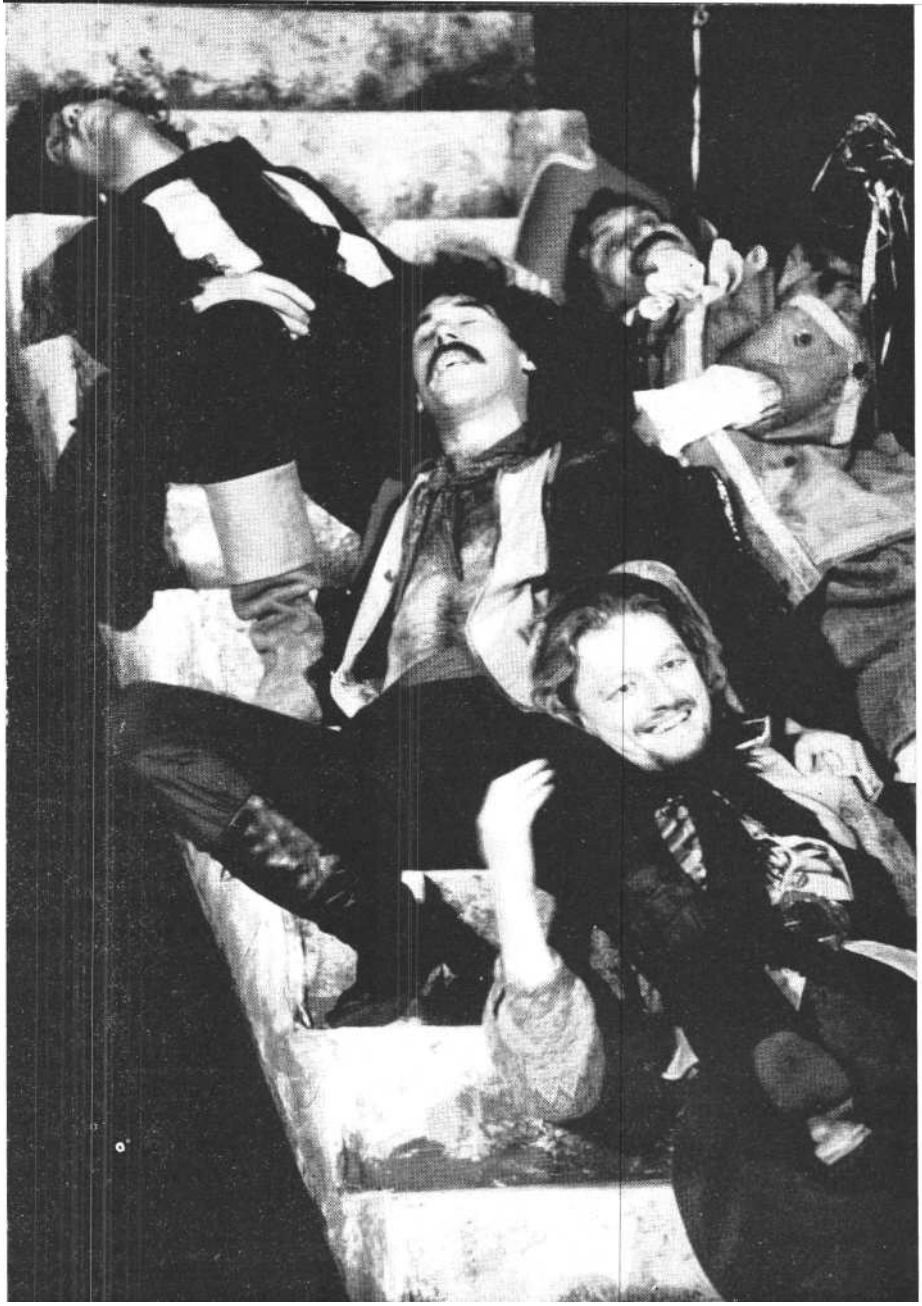
Az angol restauráció korának drámái nemegyszer sikamlós történetekről, házasságtörésről, az arisztokrácia züllöttségéről, szexuális szabadosságáról szólnak. Az ugyancsak viharos szerelmi életű írónő - aki harmincéves korára egyaránt teljesített külföldi kémszolgálatot, s ült az adósok börtönében -, *A kalóz* főszereplőjévé az emancipációjukért harcoló nőket teszi. Az indulatos fruskát, akit zárdába szántak, de inkább a férfikarokban keres menedéket. A szűzi erényét kedvesének őrző leányzót s az előkelő prostituáltat, aki az igazi szere-

lem ízét megérezve oda akarja hagyni jól jövedelmező mesterségét. A háttér-ben színes figurák mozognak : nagyszámú statisztéria nyüzsög a női bájak körül. Négy ifjú angol lovag, akik minden elérhető nőt célba vesznek, nem is sikertelenül; spanyol nemesek, akik rangjuk méltóságáról megfeledkezve bocsátkoznak közelharcba a fizetett szerelemért. Mindnyájan keresnek valamit, s a karnevál maszkos forgatagában szabadjára engedik indulataikat, ösztöneiket, mert az ünnep felmentést ad a rangbéli hierarchia, az etikett, az erkölcsi tör-vények betartása alól.

Ila a rendező „könnyű kézzel" nyúl a darabhoz, könnyen születhet belőle olcsó nyári malackodás. Ha mindössze a komédiai vonulatot aknázza ki a drámából, felhőtlenül derűs, reneszánsz harmóniát árasztó, édeskésen boldog befejeződést jelöl a darabvégi happy end.

Zsámbéki Gábor s a Katona József Színház társulata feltehetőleg nem ilyen célzattal vállalkoztak a három évszázados dráma színrevitelére. Ha már felfedezték az angol színpadon is csak az utóbbi időben otthonossá lett komédiát, ér-vényes gondolatokat kívántak kifejezni vele, s a darabot a maga összetettségé-ben kívánták megszólaltatni.

Zsámbéki darabértelmezése az előadás tempójának s a komédiái szituációk kibontásának kettős alappillérén nyugszik, ami legpregnánsabban természetesen a színészvezetésben ölt testet. Az előadás meghatározó eleme a szüntelen mozgás, a helyzetek lejátszatásából, a figurák cselekedeteiből áradó dinamizmus. Bár a darabban a látványos és mozgalmas tömegjelenetek kamarajátékszerű epizódokkal váltakoznak, melyek jellegüknél fogva bensőségesebb és intimebb színjátszást kívánnának meg, a szövevényes cselekmény itt feltartóztathatatlanul hömpölyög a maga útján, magával sodorva ezeket a pillanatokat is; néha úgy érezzük, a jelenetek nem tudnak befejeződ-ni, mert már belép *az* új szereplő, s helyet követel magának a színpadon. Első pillantásra hihetnénk azt is, hogy a rendező mindössze a levegős szabad-tér kívánalmaihoz igyekezett igazítani a dráma ezen pillanatait, s a felfokozott tempóval, valamint az intim dialógusok felerősítésével a jó hangzás követelményeinek kívánt eleget tenni. (Amire mellesleg a Városmajori Színpadon szükség is van: a hosszúkás nézőtér első soraiban minden jól érthető, de az utolsó



Jelenet Aphra Behn: A kalóz című előadásából (Városmajori **Színpad)** (Sárközi **Mariann felv.)**

sorok nézői már csal; „kihangosítva" hallják tisztán a dialógusokat.)

Az előadás figurái valójában szüntelen cselekvési lázban égnek, s nemcsak a karneváli önfeledtség tapadt rájuk, hanem mindnyájan s egyenként külön-külön helyzetükből adódó s személyiségüket alapeszmeként vezérlő belső cselekvési kényszer hatása alatt állnak. Valaki vagy valami belülről hajszolja ezeket az embereket: kéjvágy, pénz-vágy, hatalomvágy, a hiúság csábító ereje, az egészséges érzékiség igézete; vagy külső helyzetükből fakadóan menekülniök kell valamely fenyegető állapotból vagy valaki elől, aki erőszakosan be-le akar avatkozni az életükbe, s keresztül akarja húzni számításukat. Ettől aztán felgyorsul a tempó, olykor már-már burleszkbe csúszik át a játék, s a nagy és tiszteletre méltó érzelmek a fonákjukról mutatkoznak meg, a komédián eluralkodik a groteszk.

Willmore, a kalóz egyszerűen a férfiúi vonzerejét szeretné kipróbálni. Szenvedélyesen vágyik a nőre, nem is egyre, hanem valamennyire, aki az útjába kerül, sőt még annál is többre. Hiú hencegésből, sportból gázol a törékeny női szívekbe, s már-már kamaszos izgalommal fut az ösztönei után. Újabb és újabb „szűz területekre" hatol be, s még jóformán le sem aratta győzelme gyümölcsét, már a következő áldozatra pillant. Gáspár Sándor a marcona férfi kölykös ártatlanságával hiteti el velünk, hogy amit művel: csak játék, önmaga gyönyörűségére és társai szórakoztatására. A meghódított, hölgyekkel végül nem is tud mit kezdeni, mert csak addig érdeklik, amíg birtokba veszi őket, az-tán már az új kalandok izgalmaira vágyik. Végül csak beadja a derekát, s megadóan tűri, hogy vadóc kicsapongóból engedelmes férjjé szelídítsék. Ellenlábasa, Hellena, a „vidám fiatal nő"

Csonka Ibolya (Florinda). Básti Juli (Hellena) és Szirtes Ági (Valeria) A **kalózban** (Keleti Éva felv.)

először kényszerű és kényelmetlen helyzetéből szeretne kitörni: apácának akarják adni, önmegtartóztató zárdaéletre szánják, holott minden porcikája szabad és mozgalmas életre vágyik, telve van egészséges érzékiséggel, női vonzerővel, amit mielőbb kamatoztatni szeretne. Miután önállósította magát s megtalálta a neki megfelelő férfit, epekedő kislányból igen gyorsan harcias amazonná vedlik: nemcsak hódítani tud, hanem foggal és tíz körömmel védi azt, akit már egyszer megszerzett; Willmore hiába hűtlenkedik, az ő szerelme tartósabb minden férfikalandnál, s átvészel minden megpróbáltatást. Básti Juli igéző megszállottsággal játssza ezt a durcás, kicsit dacos, leszegett fejű makacs leányzót, aki egyszerre tud undok és bájos lenni, minden női rafinériát latba vet, még ha néha nehezére esik is, de végül mégiscsak az övé lesz az utolsó szó, ő lesz a győztes a szerelmi párviadalban. Pedig nem akármilyen vetélytársnőre akad: Angellica, a szerelem hivatásos papnője próbálja elhódítani előle minden asszonyok imádott férfi-ját.

A gőgös és nagyravágyó kurtizánt is egészen kiforgatja magából a hirtelen rázúduló valódi mámor, lehet, hogy csak bebeszéli magának, lehet, hogy valóban belegabalyodik a kalóz hálójába, annyi biztos, ő is a szerelmi szorítóba lép, apait-anyait bedob, csakhogy övé legyen az imádott férfi, méghozzá örök-re és kizárólagosan. Gondoljuk csak meg: az egész hónapra bérbe vehető „márkás" szajha egyszerre csak szerelmes lesz, s a könnyű életet, pénzt fel-adva polgári életre kezd vágyakozni; biztos támaszra, férjre. Mikor rájön, hogy hiába pazarolta olcsón kegyeit, mert őt is átverték, teljesen kivetkőzik magából. Udvaros Dorottya, akit az utóbbi időben mintha csak a kurtizánok kalodájába zártak volna, az elérhetetlenül trónoló delnőből közönséges, ordináré szajhává züllik: ordít, mint a fába szorult féreg, s vérszomjas nőstényként akar bosszút állni a csélcsap tengerészen.

A hamvas női ártatlanságot képviselő harmadik leányzó, Florinda (Csonka Ibolya játssza) szüntelen felemás helyzetekbe keveredik; a férfiak sorban célba veszik a szüzességét, szüntelenül menekülnie kell, mert mindenki másnak hiszi, mint aki valójában. Pedig ő nemigen akart mást - bár ő is megperzselődik a férfiszenvedély tüzénél -, mint megőrizni erényét kedvesének - ami nem is olyan veszélytelen foglalatosság ezen a szerelmi vadászaton.

A kisebb epizódokban feltűnő figurákon a sorsnak ugyanez a szeszélye uralkodik el, eredeti személyiségükből kifordított helyzetbe kerülnek, vagy rabul esnek a nálukénál erősebb akarat-nak. A spanyol nemesek rangon aluli kurtizánért kapnak hajba; az együgyű vidéki angol urat szüntelenül átejtik, ezért állandóan szabadkozni kényszerül; a nevelőnő apácai szigora mögül elő-villog a női sóvárgás az egészséges ösztönélet iránt; az előkelő kurtizán szolgálója akkor is úrnője érdekeit védi, mikor az a pokolba kívánja stb... .

Vázlatosan és némiképp leegyszerűsítően fel kellett mondanom az előadás figuráinak galériáját, hogy érzékeltetni tudjam: Zsámbéki a komédiai alaphangoltságú szituációk mélyén rejlő groteszk mozzanatokat is felszínre hoz-ta, mikor a jellemeket, helyzeteket némi fokozással és alig észrevehető, távolságtartó stilizációval önnön fonák lényegükig hatolóan mutatta be. Mint nála már annyiszor, a dolgok színét és fonákját egyszerre láthattuk ebben a sajátos fénytörésben. S mivel a darab centrumában ezúttal az érzelmek és szenvedélyek álltak, ez az összetett játék az érzelmek és szenvedélyek legbelső mozgatórugóira vetített fényt, illúziót fosztóan kérdezett rá szerelem, érzékiség végső motivációira, eredetére. A többszörösen „csavart" szituációkból nem az derül-e ki itt, hogy az egyéniséget kiteljesítő választás sokszor csak menekülés vagy a szűkös lehetőségek kényszere, netán valamely érzelmektől független érdek működése? A szenvedélyek beteljesülését nem a véletlen szeszélye mozgatja-e? S nem nő-e túl olykor a szenvedélyeken valamely emberi-társadalmi szituáció tehetetlenségi ereje?

A játék előrehaladtával tudatosuló kételyek persze szolidabb, mondhatni fanyarabb tónust adnak a vidám és ön-feledt komédiának: megmarad a darab egészséges, érzéki naturalizmusa; játé-kos derűje, mulatságos helyzetei, poénjai megnevettetnek, mégis el kell gondolkodnunk olykor a dolgok ilyetén állásán. Zsámbéki erős kézzel fogja össze a népes társulatot, kivételes érzéke van hozzá, hogy az egész együttest a legkisebb szereplőkig szinkronban mozgassa a szűkös és akadályokkal zsúfolt térben. Fergeteges tempót diktál, s hatásosan él a gyorsítás, lassítás eszközeivel. E színházról ma már közhelyszámba megy leírni, hogy színészcentrikus, s most Gáspár Sándor és Básti Juli virtuóz szerepformálását nézve ismét csak rögzíteni kell, hogy ez valóban a színész színháza. A dráma egyébként igencsak eltérő szinten kidolgozott figuráinak sorában övék a leghálásabb szerep. Gáspár bravúralakítással hálálja meg a lehetőséget: nemcsak akrobatikus szökdécselésével ejt ámulatba és csalja elő a nevetést, hanem hihetetlenül laza mozgásával, gesztuskultúrájával szinte dokumentarista fogantatású karaktert formál. Ez a fajta *kidolgozott könnyedség* csak nagyon kevesek sajátja (talán John Cassavettes filmjeiben láttam valami hasonlót). Ahogy cimboráival civódik, birkózik, virtuskodik, az az előadás emlékezetes pillanatai közé tartozik. Teljesen egyenrangú partnere Básti Juli, Hellena szerepében; elfogultság nélkül, önfeledten komédiázik, de dacosan visszahúzódó vagy kislányosan morc is tud lenni. Udvaros Dorottyának vala-mivel egysíkúbb szerep jutott: a kurtizán érzelmi pálfordulását látványosan és hatásra törően, hódításait bensőségesebb eszközökkel állítja elénk. A női kar többi tagja olykor csak vázlatosan föl-skiccelt szerepében személyiségének tartalékait mozgósítja. A Vígszínházból vendégül hívott Tábori Nóra a híres kurtizán szolgálójából józan üzletasszonyt formál: úrnője „kicsapongása" idején hatékonyan képviseli a „cég" érdekeit, teli szájjal perli vissza a kuncsaftokat. Olsavszky Éva nevelőnőjé-

Udvaros Dorottya (Angellica Blanca) a városmajori előadásban (Sárközi Mariann felv.)

nek apácafityulája mögött emberi szenvedélyek dúlnak, Szirtes Ági figurává igyekszik gyúrni Valeria szerepét. Á duhajkodó, virgonc férfiak közül a kalózén kívül Újlaki Dénesé a legtestreszabottabb szerep: darabos, vidéki úri-emberében együgyűség vegyül a férfias bájjal, akkurátus őszinteséggel. Benedek Miklóst a sokadik hűvös, előkelő és karót nyelt nemes szerepében látjuk viszont, Rajhona *Ádámot* pedig családját óvó nemesúrként. Á kalóz leghűségesebb cimborája, az angol katonatiszt szerepében Hegedűs D. Géza robbanóan szenvedélyes, romantikusan szerelmet kergető *férfi.*

Fehér Miklós lépcsőkkel, korlátokkal, süllyesztőkkel telezsúfolt díszletet tervezett a Városmajor apró színpadára, mintha csak egy monumentális tér építményét kicsinyítette volna le az adott méretekre: a színészek akrobatikus ügyességgel közlekednek a nyaktörő alkalmatosságon. Mialkovszky Erzsébet jelmezei pompázatosak, szépek.

Valamikor a nyári előadássorozat közepe táján újsághír adta tudtul, hogy (Gáspár *A kalóz* előadása közben bokaszalag-szakadást szenvedett) a további előadások elmaradnak. Hírlik, hogy jövőre pótolják az elmaradt produkciókat. Tovább hódíthat hát a szívrabló kalóz: a Városmajorban újra nemesen fognak szórakoztatni.

Aphra Behn: A kalóz (V*ároskajori Színpad)*

Fordította: Várady Szabolcs. *Dramaturg:* Fodor *Géza. Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez :* Mialkovszky Erzsébet. *Koreográfus: M.* Kecskés András, *Rendező:* Zsámbéki Gábor.

Szereplők: Benedek Miklós, Rajhona Ádám, Hegedűs D. Géza, Gáspár Sándor, Vajdai Vilmos f. h., Újlaki Dénes, Hollósi Frigyes, Csíkos Gábor, Horváth József, Garay József, Csonka Ibolya, Básti *juh,* Szirtes Ági, Udvaros Dorottya, Tábori Nóra, Olsavszky Éva, Zsíros Ágnes f. h.

PÁLYI ANDRÁS

Hová tűntek a primadonnák?

A csárdáskirálynő a **Margitszigeten**

Ahogy *A. csárdáskirálynő* idei nyári margitszigeti felújításának sajtóját olvasom, s a sok. fanyalgó, aggódó vagy éppen ledorongoló recenzió láttán már-*már* azon tűnődöm, hogy ellenvéleményt jelentsek. be, vagy legalábbis azt, hogy „tartózkodom a szavazástól", egyszerre megakad a szemem az egyik kritika szerzőjének spontán sóhaján, aki nem érti, hová is tűntek mostanában az operettszínpadról a régi primadonnák, a szívtipró szépségek, akiknek hajdanán a cipőjéből pezsgőt ittak, és akiknek a hintajából kifogták a lovakat?! ... Valóban, ez a kérdés minden mai *Csárdás*királynő-rendezés alapkérdése. Akkor is, ha felháborodottan és szemrehányóan fogalmazzuk meg (valahogy így: kétszázhúsz forintos helyárakért legalább mutassanak. nekünk igazi szívtipró primadonnákat), akkor is, ha keserűen és kiábrándultan (hová jutottunk, már operettet se tudunk játszani!) -- és akkor is, ha józanul és kijelentő módban: el-tűnt a régi operettvilág, nincs többé rózsaszín erotikus mámor, az Orfeum-legendák lelepleződtek, tudjuk, hogy ezek a Bóni grófok, Szilviák, Lippert-Weilersheim hercegek sosem éltek, nem hiszünk bennük, s így .nem is lehet őket feltámasztani. Számomra ebben a Garas Dezső által rendezett - Molnár Gál Péter által szabadtéri színpadra alkalmazott - Csárdáskirálynőben az a rokonszenves, hogy kiindulópontja ez a józan kijelentő mód. Garas Dezső érzi és ismeri annyira a mai színházat (a szó legtágabb értelmében: a színpadot és a közönséget, a varázslatot és a varázslat „közegét"), hogy eszébe se jut azon erőlködni, ami eleve reménytelen lenne, eszébe se jut feltámasztani azt, aminek az ideje lejárt. De mindjárt azt is hozzá kell fűznöm, hogy a vállalkozás lényegileg nem sikerült (kivétel: Törőcsik Mari), továbbá ahhoz, hogy meglássuk és méltányoljuk, ami a margitszigeti *Csárdáskirálynő* legfőbb erénye, tagad-hatatlanul kell bizonyos „vájtlúlűség", szakmai beavatottság, ahogy mondani szokás, az előadás nem jön át a rivaldán - vagy alig-alig jön át, s ez egy *Csárdás-királyőn-reprízhez* kevés --, tehát a közönségnek is, a kritikának is igaza van, ha csalódottan távozik és ha csalódottságának így-úgy kifejezést ad. Pedig Garas Dezső nemcsak azt tudja, mit nem lehet, hanem azt is, hogy mit lehet. S ha már elmondtuk, hogy csalódtunk, akkor érdemes arról is szót ejteni, ami alapvetően rokonszenves, alkotó szellemű, sőt operettjátszásunk tekinteté-ben előremutató ebben az interpretációban.

A csárdáskirálynő, talán épp azért, mert mégiscsak az operettműfaj klasszikus remeke, mindig az operettjátszás próbaköve. Így ha azt kérdjük, hogyan játsszuk *A csárdáskirálynőt,* voltaképpen arra vagyunk kíváncsiak, hogyan lehet ma egyáltalán operettet játszani. Volt idő, amikor *A csárdáskirálynő - a* kis-polgári ízlés. elrettentő példájaként - felsőbb utasításra lekerült a színházak. repertoárjáról, De hamarosan nyilvánvaló lett, hogy sok más, kevésbé remekbe szabott operetthez hasonlóan ez a mű is túlélte azt a társadalmat és azt a kort, amelynek szülötte. Ám egyúttal az is kiderült, hogy a sokat kárhoztatott „kispolgári ízlés" sem tűnik el oly gyorsan a történelem forgószelétől, mint azt reméltük. Megmaradt az operett is, megmaradt a - minden „kispolgári" minősítés helyett nevezzük egyszerűbben így rossz ízlés is. A színházi-szakmai kérdés ezek után valahogy így hangzott: úgy játsszunk-e operettet, hogy kiszolgáljuk ezt a rossz ízlést, vagy megpróbáljunk az operettjátszással is valamilyen kulturális-művészi missziót teljesíteni

Volt és van .sok, rossz ízlésre valló operettelőadásunk, de az is nyilvánvaló, hogy az igazi színházművészek sosem tudtak lemondani arról, hogy munkájukat missziónak tekintsék. S ez utóbbi vállalkozások az érdekesek számunkra.

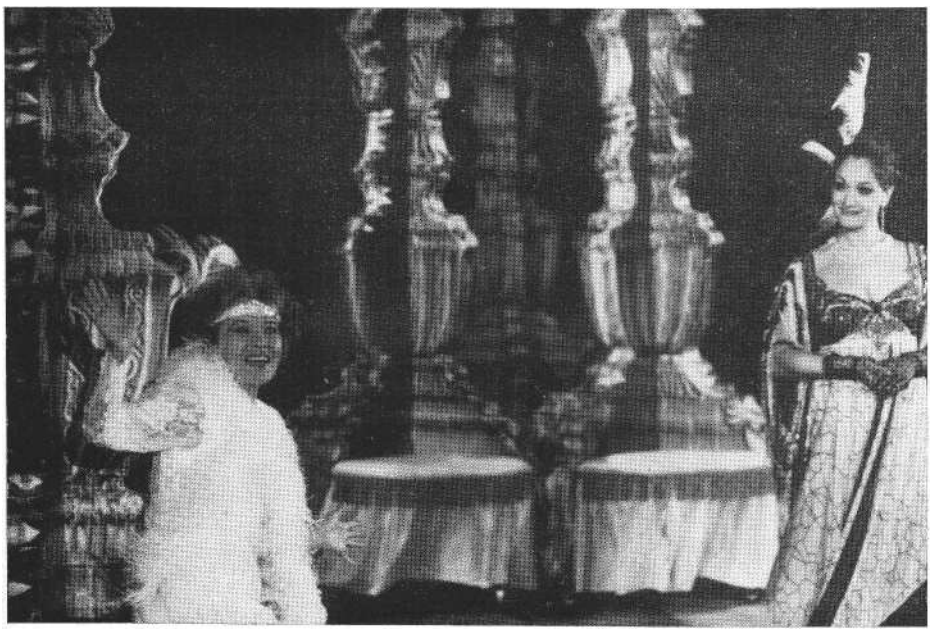
Kezdetben volt az ironikus operettjátszás. Kézenfekvő ötletnek tűnt, hogy ha az operett a letűnt társadalom ha-mis illúzióinak, önáltatásának stb. a tükre, akkor mi már nem „dőlünk be" az operettmeséknek, ironikusan leleplezzük hamis-illuzórikus jellegüket, s ezzel mintegy leleplezzük annak a világnak az ellentmondásait is, amelynek a klaszszikus operett jellegzetes terméke. (Csakhogy az ilyesféle ironizálás mindig megbukott magán a zenén. Ha *A csárdáskirálynőt* paródiaként akarjuk előadni, akkor meg kellene íratni Kálmán Imre muzsikájának a paródiáját is; tudniillik a Kálmán-féle zenében épp az a varázs,

hogy elragad bennünket e sosem volt orfeumi világba. A zene erősebb, mint az ironizáló utókor. Úgy látszott hát, hogy ennek az útnak a járhatatlansága azok malmára hajtja a vizet, akik kény-szerű engedménynek tekintették a operettek műsorra tűzését, *azaz* a rossz ízlés kiszolgálásának. E meglehetősen reménytelennek tűnő helyzetben, mint-egy évtizeddel ezelőtt, az akkor többé-kevésbé pályakezdő rendezők meglepő érdeklődést mutattak az operettműfaj iránt. A „fiatal színház" - Kaposvárott, de másutt is - újszerűen értelmezte az operettet: talán némi leegyszerűsítéssel azt lehetne mondani, hogy a Susan Sontag-i „camp" mintájára idézőjelben vett giccsként. Azaz, nem akarták ironikusan leleplezni, hanem inkább a maga karakterisztikumában megmutat-ni. A „camp" végül is nem egyéb, mint intellektuálisan hangsúlyozott giccs, amit nem szakítok ki eredeti közegéből, összefüggéséből, inkább aláhúzom *ezek*et az összefüggéseket: értsen belőle, aki ért. Aki pedig nem érti, az veheti „egy az egyben" is, ám jó esetben lelke mélyén őt is megérinti valami ebből az idézőjelességből, s magában kicsit pironkodik. Ez az operettjátszás bizonyos erjesztő funkciót tölt be: lassan átformálhatja az ízlést, új igényességet teremthet a közönség soraiban. S nem utolsósorban: előkészíti a talajt ahhoz az újfajta operettjátszáshoz, amivel most Garas Dezső is próbálkozott.

Az is igaz, hogy *A csárdáskirálynő* nem eléggé giccses, túlságosan „komoly" operett ahhoz, hogy a „camp"-mechanizmussal életre lehetne kelteni. Legalábbis a magyar színház ilyen „camp" hangvételű *Csárdáskirálynőt* eddig nem produkált; Ács János néhány esztendővel ezelőtti kaposvári rendezése is sokkal inkább a Garas-féle értelmezéssel rokon felfogásban született. semmint az „idézőjeles" tolmácsolás jegyében. Mi az tehát, amit Garas Dezső mostani margitszigeti *Csárdáskirálynőjében* érdemlegesnek tartok? Mindenekelőtt az, amire már fentebb utaltam: tudomásul veszi, hogy nincsenek többé régi primadonnák, szívdöglesztő szépségek, nincs régi operett. Megváltozott a világ, megváltozott a színház; ezen nincs sok morfondíroznivaló. Tény viszont, hogy *A csárdáskirálynő* megvan, igény van rá, játszani kell. A hajdani operettjátszásban a „charme", az egyéni báj volt a legfőbb dramaturgiai szervező erő: a primadonnabáj, a bonvivánbáj, a szubrettbáj, az orfeumi lányok külön bája, és így tovább. Az előadás struktúrája lényegében e különböző „charme"-klasszisok egymásra felelgetése volt. Ha viszont mára ez a régi operettbáj elveszett, illetve csak másodlagos vagy sokadlagos szinten reprodukálható, akkor kell lennie valami más értéknek is *A csárdáskirálynőben,* ami élteti a művet. Garas felfedezése nem egyéb, mint hogy észreveszi az operettfigurák történetében a drámai sorsot. Azért mondom, hogy felfedezés, mert voltaképpen magát a műfajt fedezi fel vele újra. Eddig többé-kevésbé mindenki az operett műfaji problémájával volt elfoglalva, *akár* „kényszerű engedményként" nyúlt az operetthez, akár ironizált, akár az idéző-jeles tolmácsolást választotta. Garas Dezső számára az operett élő műfaj, mert hisz benne, hogy az. S ha egyszer elfogadta a műfaj játékszabályait, úgy tűnik, nem is kell egyebet tennie, mint minden stiláris kitaláció és fontolgatás nélkül igazi színháznak tekintenie, amit tesz. Meglátni, elemezni, kidolgozni e „mesejátékban" az emberi sorsokat. Igaza van, ott vannak ezek a sorsok. Azért nem vettük észre eddig, mert előbb a klasszikus operettjátszás számára lényegtelenek voltak, utóbb meg elkezdtünk műfaji problémákkal bíbelődni. Garas most átvágta a gordiuszi csomót.

Azaz, hogy szerette volna átvágni, de nem sikerült. A rendezés kiindulópont-ja vitathatatlanul rokonszenves: mindenekelőtt drámailag jó szereposztásra törekedett. S maga a szereposztás szinte maradéktalanul sikeresnek mondható; Garas Dezső nemcsak rendező, hanem nagy tapasztalattal rendelkező színész is, sokan megirigyelhetnék azért a szak-mai biztonságért, amivel a megfelelő szerepre megfelelő színészt talál. Csak-hogy a munka valahogy el is akadt a szereposztásnál, amiben közrejátszhatott a *nyári* produkciók közismerten kurta próbaideje vagy egyéb tényezők is, hisz Garas eddigi rendezéseiben nem találkoztunk e bántó felemássággal: a maga nemében virtuóz színészi lehetőségeket kínáló szerepekben a jól kiválasztott, nagyszerű színészek „saját szakállukra" és főként ki-ki a maga ízlésnormája szerint komédiáztak, ripacskodtak, játszottak, nemegyszer ritka mű-vészi kvalitásaikat a legalpáribb szinten bocsátva áruba. A legkirívóbb negatív példa: Agárdi Gábor Miska főpincére és Bessenyei Ferenc Kerek Ferkója. Alkatilag mindketten igazán „testre szabott" szerepet kaptak, ám játékmodorukban a legrosszabb operettjátszás „hagyományaihoz" nyúlnak, az olcsó hatásvadászathoz, a nézőtéri röhejt kiváltó poénokhoz, amiken ha nevet is a közönség, pár perc múlva meg is keseredik tőle a szája íze. A többi szereplőről, úgyszólván mindről elmondható valami jó: Kálmán György Lippert-Weilersheim hercege sajátos történelmi aurát teremt

Törőcsik Mari és Kállay Bori A csárdáskirálynő margitszigeti előadásában (Sárközi Mariann felv.)



Törőcsik Mari és Kálmán György
A csárdáskirálynőben (Keleti Éva felv.)

maga körül, elhiteti velünk e képtelen, Óperencián túli hülye arisztokratáról, hogy hús-vér ember; Hirtling István ragyogó mesterségbeli produkciót nyújt, jól mozog-játszik-énekel, csak éppen, s ebben lehet, hogy túl szubjektív vagyok, nem hiszem el neki Bóni grófot (érzésem szerint szereposztási-alkati szempontból ez az egyetlen vitatható pont); Berkes János Edvinként azzal emelkedik ki a sorból, hogy énekszólamával tud karaktert formálni, ami sajnos, ezen a szinten a többiekről nem mondható el; Kállay Bori mint Szilvia némi szubrettes színt visz a primadonna-szerepbe, és Pápai Erika (Stázi) némi primadonnás attitűdöt a szubrettbe, mégis a helyükön vannak, mert ez a kis színkeverés a Garas-féle koncepióból is fakadhat, mindenesetre nem mond el-lent annak. Pauer Gyula játéktere jó érzékkel és nagy leleményességgel montírozza egy képbe a szigeti fákat és az Orfeum világát, Jánoskuti Márta jel-mezei is jók, néha kimondottan varázslatosak.

De hát *a drámai* gépezet nem működik, pedig ez lenne a lényeg. Nem azt mondom, hogy nincs az előadásnak „lelke", mert ez így ezúttal túl elnéző fogalmazás lenne; ami hiányzik, az sokkal konkrétabban megfogalmazható. Az egyes figurák történetének íve meg-megbicsaklik *vagy* végképp szertefoszlik, rossz eset-ben ripacskodásba vész; az úgy-ahogy felvázolt vagy inkább fel-felvillantott emberi sorsok nem felelnek egymásra, jobb-rosszabb magánszámok, egyéni szólamok sorjáznak egymás mellett. Ráadásul rossz a Margitszigeti Színpad akusztikája, amivel, tudom, nem mondok újat, de tény, hogy ez is sokat levesz a hatásból, s kis jóindulattal feltételezhető, hogy egy kőszínházban sok minden „összejött" volna, ami itt inkább szét-esett. De az is nyilvánvaló, hogy ahhoz az operettjátszáshoz, amit Garas Dezső *Csárdáskirálynő-rendezése* megcéloz, egyrészt másfajta „hozzáállás" (művészi ambíció), másrészt másfajta színészi iskolázottság igényeltetik. Itt mindent mindenkinek magabiztosan, magas színvonalon, jó ízléssel kellene művelnie. Nem nótázni, hanem énekelni; nem vicc mesternek lenni, hanem drámai vénával rendelkező komikus színésznek - és így tovább.

Hogy ennyi negatívum felsorolása után miért tartom mégis fontosnak, sőt előremutatónak a szigeti *Csárdáskirálynőt?* Alighanem Törőcsik Mari Cecíliája miatt. Törőcsik ezúttal is csodát teremt, méghozzá nem is akármilyet. Ha belép, ezen a „túl tágas" szigeti színpadon egyszerre sűrű, forró, drámai lesz a levegő. Minden egyes gesztusáról elemzést lehetne írni: nem lehet nem észrevenni, ha csöppet megmozdítja a lábát, ha jellegzetes kézmozdulatot tesz, ha épp félrefordítja a fejét. *Ő* az a pont, ahonnan az előadás fénye sugárzik, holott „kölcsönvett" fényt ver vissza, a szó legjobb értelmében: érti és éli Cecília drámáját. Egy emberi sors elevenedik meg a szemünk láttára, s ez a legtöbb, amit a színház nyújthat. Törőcsik, akit már annyi drámai szerepben megcsodáltunk, két éve *A régi* nyárban mutatta meg először ezt az arcát, ezt a kivételes képességét, ahogy az operettközhelyekből igazi, hiteles drámát tud kiolvasni, anélkül, hogy akár az operettben, akár önmagán erőszakot kellene tennie. Az is lehet, hogy az a bizonyos József Attila szín-házbeli alakítása ihlette Garas Dezsőt *A csárdáskirálynő* mostani megrendezésére; mindenesetre Törőcsik az, aki egymaga bravúrosan, pedig minden hivalkodó látványos effektus nélkül (sőt vessük össze Honthy Hannával: antiprimadonnaként) hitelesíti Garas rendezői elképzelését. És ha más erénye nem is volna e produkciónak, bár a fentiekből kiderülhetett, hogy azért van, pusztán Törőcsik alakításáért is érdemes volt létrehozni *A csárdáskirálynő* nyári reprízét. Aki látta, érti: új fejezet ez operettjátszásunkban. Magam részé-ről, minden felsorolt és fel nem sorolt hiányérzetem ellenére, ezért tartom fontosnak, érdemlegesnek, jelentősnek a Margitszigeti Színpad előadását.

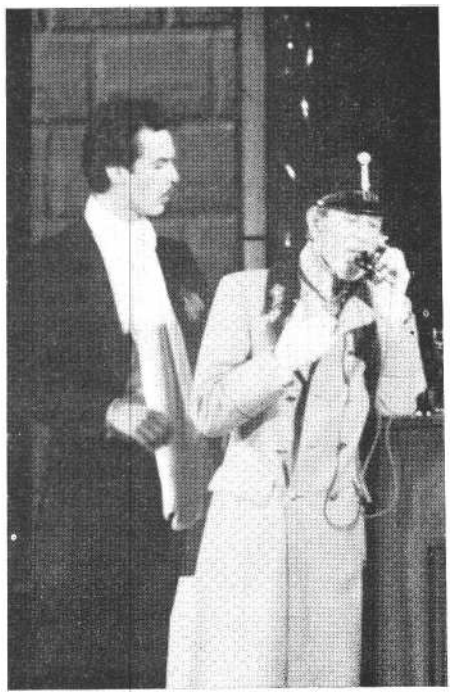
Így is fogalmazhatnék : mit bánom, hogy eltűntek a régi primadonnák, ha itt van helyettük Törőcsik Mari!

Kálmán Imre: A csárdáskirálynő (Margit-szigeti Színpad)

Írta: Stein és B. Jenbach. *Szabadtéri színpadra alkalmazta:* Békeffi István és Kellér Dezső szövegének felhasználásával: Molnár Gál Péter. *Díszlet:* Pauer Gyula. *Jelemez:* jánoskuti Márta. *Koreográfos:* Bogár Richárd. *Rendező:* Garas Dezső.

Szereplők: Kálmán György, Törőcsik Mari, Berkes János, Hirtling István, Pápai Erika, Kállay Bori, Agárdi Gábor, Bessenyei Ferenc, Zentay Ferenc, Puskás Tamás, Pagonyi János, Tauz Lajos.

Hirtling István (Bóni) **és Kálmán György**
(Főherceg) (Sárközi Mariann felv.)



KOLTAI TAMÁS

Carmen - répanadrágban

Margitszigeti Szabadtéri Színpad

Az előjáték alatt miniszoknyás Escamillo-görlök vonulnak át a színpadon, reklámzászlócskákat lobogtatva, nyomukban *a torrero* rajongóinak civil csapatával. Eközben hátul transzparenst feszítenek ki. Szinetár Miklós, a *Carmen* rendezője, mint valami turisztikai látványosságot, már itt „meghirdeti" a negyedik felvonásbeli *corridát.*

Ez egy *turista-Carmen.* Nyáron, szabadtéren miért is ne lehetne az ? Á külföldieknek nyelvi gátak nélküli színházat kínál, de maximális zenei élményt még akkor sem várhatnánk tőle, ha a Margitszigeti Színpad bádoghangú erősítőjét sikerülne európai színvonalra emelni. Peter Brook szerint ugyan a *Carmen* lényegéhez semmi köze a bikaviadalnak, a kórusnak és a balettnak, ám a hely szelleme arra kényszerít, hogy ezt sürgősen felejtsük el. Legalább átmenetileg.

Bizet operájának életerős verizmusa, látványosságával, mozgalmasságával, tarkaságával együtt éppen ide való. A történettel sok mindent el lehet mondani. Az, hogy a darab a közelmúltban fölszabadult bizonyos jogdíjfizetési kötelezettségek alól, csak *egyik* magyarázata újkeletű népszerűségének. *A másik* a sztori metaforikus értelmezhetősége. Rosi filmje, Gades és Saura kongeniális földolgozása, Godard modernizált moziváltozata, Brook videón is rögzített operaszínháza jelzi a gazdag lehetőségeket. Szinetár rendezésében mindegyikükből van egy kicsi. Rosiból a festői realizmus. Gadesből bizonyos koreográfiai elemek („Carmen-ci-ta", énekli a kórus, és néhány lány minden egyes szótag ritmusára tán-cos stilizációval dobbant). Godard-ból a mai gondolkodás bájos szemtelensége. Brookból a címszereplő: Cynthia Clarey.

Itt álljunk meg, egy félreértést - vagy inkább pontatlanságot - tisztázandó. Clareyt úgy reklámozták Budapesten, mint „Peter Brook Carmenjét". Nincs ebben semmi kivetnivaló, egy Brook-rendezésben Carmennak lenni minden körülmények között márkajelzés. Clarey azonban nem Brook Carmenje, hanem Brook *egyik* Carmenje volt. A négy közül a negyedik, ami nem jelent minőségi sorrendet, de annyit igen, hogy amíg három szólamtársnője részt vett a filmváltozat készítésében, ő nem. Valószínűleg ennek sem kvalitásbeli különbségekre visszavezethető okai voltak, de minthogy Budapesten maga az énekesnő mondta el nyilvános interjúban, a sajtónak aligha volt oka elhallgatni. (Gyaníthatóan nem is szándékosság, „csupán" tájékozatlanság forgott fönn.)

Mindezt azért írom le nyugodt szívvel, mert Cynthia Clarey az előadás kimagasló értéke, személyisége azonnal igazolja a produkciót - miatta érdemes volt eljátszani a *Carment.* Nem vitás, intimebb körülmények között, az Operaházban sokkalta jobban érvényesülne az a bensőséges intenzitás, amely az énekes-nő szerepformálását jellemzi. Clarey jóformán „nem csinál semmit", de ezt csak az engedheti meg, aki személyisége folytán önmagában is *valaki.* Bejön - pontosabban *bekerékpározik,* ami nagyon hatásos, de nyitva hagyja a kérdést, hogy *honnan* érkezik: a librettó szerint ugyanis a munkáslányok együtt jönnek, ebédszünetben a dohánygyárból -, s máris rá kell figyelni. Holott a rendezés nem ruházza föl semmiféle különleges tulajdonsággal. Szinetár értelmezése szerint Carmen nem vérforraló folklórcigány, de nem is a birtoklásvágy és szabadságszenvedély mágikus-rituális megszállottja, mint Brooknál. Clarey Carmenje mai lány, gyárban dolgozik, és egy drogcsempészettel *is* foglalkozó, bizonytalan egzisztenciájú „illegális" csoport tagja. Egyébként gyakran váltogatja a fiúit. Sohasem csapja be őket, vagyis a maga módján becsületes , . . A történet innen kezdve azonos az „eredetivel".

Ha van opera, amelynek cselekményét skrupulusok nélkül át lehet tenni a jelenbe, akkor a *Carmen az.* A belső emberi viszonyokon nem változtat, hogy a szereplők kerékpáron közlekednek-e vagy gyalog, és hogy az illegális csempészet áruja LSD vagy valami más. Azon sem múlik semmi, hogy Carmen répanadrágban jelenik-e meg - jelmeztervező: Vágó Nelly - vagy színes cigányszoknyában. Szinetár természetes módon kihasználja mind a szigeti „szélesvásznú" színpadot, mind a modernizáló operarendezések divatját. Mindkettőt olyan finoman, hogy csak a legkonzervatívabb, megrögzötten ortodox operistáknak törhet borsot az orruk alá.

Van egy-két kitűnő ötlete. Például az első felvonás végén, mikor a csempészcsoport tagjai - érthető módon előkerültek Carmen botrányára - úgy biztosítanak egérutat a fogságából megszöktetett lány számára, hogy kést szögeznek Don José torkának. (Mindezt a hangulathoz illő, vagányos jópofaság koreográfiájára: előbb leülnek egy padra a fal tövében, azonos mozdulattal keresztbe vetik a lábukat, így biztonságos takarásban előre fölhívják figyelmünket az elkövetkező eseményre.)

Hasonlóan szellemes megoldás, hogy a második felvonás előjátéka alatt el-vonuló őrjárat sleppjét a csempészek lekapcsolják „árujukkal": gyors csencselés kezdődik, a tiltott drog, illetve az érte járó pénz gazdát cserél, majd a veszély-re figyelmeztető jelzést követően a katonák újrarendezik a menetoszlopot .. . Az is természetes, hogy a felvonás végén joggal tartanak valamiféle akciótól - a kidobott Zuniga hadnagy valószínűleg nem lefeküdni ment -, s ez mindjárt megmagyarázza, miért indulnak útnak olyan hirtelen. Érthető továbbá, hogy csőre töltött fegyverrel biztosítják gyors távozásukat. S miért ne lehetne kis terepjáró furgonjuk, amelynek kigördülése a szabadtérről igen hatásos felvonásvég?! .. .

Nemcsak a furgon - a játékakciók is többnyire gördülékenyek. Á második és a negyedik felvonásban inkább, mint az elsőben és a harmadikban, de az utóbbi kettőben Bizet operája is „lyukacsosabb" dramaturgiailag. Az előadás folyamatosságának jelentős szolgálatot tesz Götz Béla díszlete, ami igazán „ki van találva". Az első felvonásban nem nagyon érteni ugyan, mi az a furcsa tetejű bunker, ahonnan a munkáslányok ki-jönnek - csak nem a dohánygyár üzemel föld alatti kazamatákban, a női munka-erőt kizsákmányoló kapitalizmus szimbólumaként? -, de ettől eltekintve a színpadra épített állandó konstrukció csekély és gyors változással minden felvonásban funkcionál. Legföljebb naturális ábrázolás és stilizáció megfelelő arányát nem sikerül mindig megtalálni. Legjobb a második felvonás színpad-képe, Lillas Pastia „kertvendéglőjével". Külön hálásak lehetünk a kis földszinti oldalerkélyért - amely elkülöníti Carmen és Escamillo első találkozását, előre-vetítve ezáltal a későbbi drámát -, s a Carmen kamrácskájába vezető „belső lépcsőért", amely intim teret nyújt a virágáriához. A harmadik, illetve negyedik felvonás látványvilága már kissé „elmosódottabb" - az előbbi mintha

Jelenet Bizet: Carmen **című operájának margitszigeti előadásából {Keleti** Éva **felv.)**

valami. építkezés felvonulási területe volna, az utóbbi, nyilván kényszerűségből, túlságosan elstilizálja az arénát -, de azért esztétikai és színpadi értelemben egyaránt jól használható.

A kellemes „körítés" kevesebbet érne a címszereplő kvalitásai nélkül. Pontosabban szólva: Cynthia Clarey és a laza lezserséggel léterő statisztéria föl-tételezi egymást Carey- a köznapi természetességet tudja „operai szintre" emelni, anélkül, hogy egyetlen konvencionális eszközt használna. Habanerát még sohasem láttam ilyen kevés gesztussal s főleg csípőriszálás nélkül énekelni-játszani. Clarey szinte alig mozog, nem mórikál, és nem „csábít", erotikája mégis közvetlen és sugárzrí. Többet játszik befelé, mint látványosan: átélt belső világa van, ami - különösen a harmadik felvonás monológjában és a kártyatercettben - tragikus színezetet kap. Ezekben a pillanatokban meditatív Magányosság jellemzi Clarey Carmenjét. A negyedik felvonásban pedig teljesen hiányzik belőle a megunt szeretőt - Josét - megvetéssel kezelő kegyetlenség. Ellenkezőleg, Clarey Carmenje megpróbál gyöngéd barátsággal elválni Josétól, hiszen számára természetes, hogy nem szín-lel szerelmet, ha az érzés már elmúlt, de semmi oka rá, hogy gyűlölje a férfit. Mintha búcsúölelésben érné José halálos tőrdöfése .. .

Ami az énekesnő vokális teljesítményét illeti - nem nagy, de kulturált, iskolázott, minden fekvésben kiegyenlített hang, kellemes hangszín és technikai biztonság jellemzi. Nem tartozik a hangjukkal elbűvölő művészek közé; adottságai tökéletes harmóniában van-nak játékfölfogásával és megjelenítőképességével. Carmenja ritkán látható, egységes alakítás.

Ugyanez, ugyanígy rajta kívül nem mondható el az előadás egyetlen szereplőjéről sem. A másik két vendég közül a Josét alakító David Griffith minden tekintetben közepes formátum. Hangja és játéka egyaránt a drámai pillanatokban -- a harmadik és negyedik felvonásban -- meggyőzőbb; azt viszont nem egészen érteni, hogy Carmen miért szeret bele ebbe a jelentéktelen, bumfordi tisztecskébe. Amit Griffith az első és második felvonásban csinál - Joséjának öntetszelgően hízeleg Carmen föllángolása, de előbb ijed meg tőle, mintsem igazán tüzet fogna -, önmagában nem színvonaltalan, inkább csak súlya nincs. Jake Gardner filmreklám-Escamillója figurálisan beleillik az egyébként kissé „amerikanizált" előadásba, de maga az ének-lés túlzott fizikai összpontosítást követel tőle; ehhez járul, hogy maga a matéria is elég fakó és kiművelet-len.

Az előadás magyar szereplői - elsősorban a Micaelát éneklő Pászthy Júlia, illetve Begányi Ferenc Zuniga hadnagy szerepében - a vendégművészekhez képest gazdagabb hangi adottságokat Mondhatnak magukénak, másrészt viszont be kell vallani, hogy hatásosságukban is sokkal konvencionálisabb, „operásabb" alakítást nyújtanak. Lényegében ugyanez vonatkozik a csempészkvartett kertest Ingrid, Bokor Jutta, Kokas László, Németh Gábor - tagjaira. Az operazenekar és -kórus, amennyire a margitszigeti „akusztika" engedte, szépen szólt; a karmester kovács János invencióját az operaházi hangzás föltehetően hatványozottan igazolni. vissza.

Mindent összevetve, s ezt elégedetten nyugtázhatjuk, Szinetár Miklós *Carmen*je üdítő oázis a. színházilag, pontosabban zenedrámailag sivatagos hazai operajátszásban.

Bizet: Carmen (Margitszigeti Színpad)
Díszlet: Götz Bé'a. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Mozgástervező:* László Péter. *Rendező:* Szinetár Miklós.
Szereplők: David Griffith, Jake Gardner, Kakas László, Németh Gábor, Begányi Ferenc, kovács Pál, Cynthia Clarey, Pászthy luka, Kertesi Ingrid, Bokor turfa, Fillár lstván.

CSÁKI JUDIT

Spat

A Rock Színház és a Hair

Az elmúlt nyáron hatodik esztendős Rock Színház bemutatta *a Hairt* a Budai Parkszínpadon. *A Hair* tizennyolc évvel megszületése urán a magyar nézők elé került.

A **Hair mítosza**

1967 tavaszán New Yorkban egy off-off Broadway-színházban mutatták be a *hair* első, prózai változatát. A vázlatos, rögtönzést is igénylő szöveget kerten írták: az olasz származású, huszonnégy éves Gerome Ragni és a magyar származású, huszonhét éves James Rado - színészek egyébként. A közösségi. szer--tartások újrafelfedezésével és újraélesztésével, valamint virágokkal és (kábítószerrel, misztikus és alpári tanokkal próbálta k szembefordulni a vietnami háborút hosszú távon favorizáló amerikai establishment megannyi konvenciójával.

Mindössze fél évvel később a New York-i Shakespeare Festivalon a *Hair*-rel mutatkozott be Joseph Papp Public Theaterje, amely ma is a város egyik legjelentősebb színházi. műhelye.

1968 áprilisában aztán a Broadway úriközönsége is találkozik a hosszúhajúak immár Galt Mac Dermot által megzenésített credójával. Ezen az ősbemutatón Bergert Ragni, Claude-ot pedig Rado játszotta. A két ifjú színész-írót egy későbbi producer kitiltotta az előadásból és a színházból, mert „túlzásba vitték a rögtönzést és a malackodást".. Érett a *Hair* botránya és leendő mítosza.

Úgy tűnt, az előadás igazi botrányköve az a jelenet, amelyben az amerikai zászlón meztelenül szeretkezik hat fiatal. \z „ágyjelenet" láttán felháborodottan hagyta ott az előadást két amerikai asztronauta -- Bostonban pedig egy hónapra be is tiltották a produkciót. Az üggyel a Legfelsőbb Bíróság foglalkozott - ítéletében végül nem. kötelezte a szerzőket változtatásra, sem az inkriminált jelenet elhagyására.

Mexikóban rögtön az előadás után kiutasították az országból az amerikai vendégtársulatot. Las Vegasban csak

letartóztatták őket. De jutott a botrányból Európának is, az NSZK-ban, Angliában és másutt is fellángolt a felháborodás. Mindez azonban csak *a Hair*-mítosz fele.

A másik fél - az eltelt idő. A békés és többnyire ártalmatlan hippiket felváltották a szilaj Fekete Párducok, a párducokat a különféle terrorszervezetek, és megjelentek a punkok. A vietnami háborút a kifinomultabb haditechnikát és kevesebb embert alkalmazó egyéb háborúk. A hajdani lázadók vagy besoroltak az establishmentbe, vagy végképp kirekesztették magukat. Átértékelődött a lázadás maga, együtt az egykori lázadás témáival. Kevésbé látványos, kevésbé érzelmes, ám sokkal praktikusabb és célratörőbb lázadásformát választanak a „maiak". *A Hair* mítosza - közösségi mítosz. Ma individuumok állnak szemben egymással és a társadalommal. *A Hair* „törzsi, szerelmi rockmusical" volt egykor; akkor, amikor Amerika és Európa nagyobbik fele a közösségi ki-állással, az együtt vívott harccal vélte megváltoztathatónak a világot. Az 1968-ban kulminált indulatok és mozgalmak alkották a *Hair* igazi alapját. Viszonyunk 1968-hoz - viszonyunk *a Hair*hez.

Az eredetire tekintve 1985-ben talán már *a Hair* előadhatósága sem egyértelmű, miként előadásának szükségessége sem az. De ha *a* Hair-mítoszt, *a Hair*-szertartást idézzük, *a Jézus Krisztus Szupersztár* kerettörténetéhez hasonlóan - a jelenből visszatekintve - a *Hair* is élő maradhatna. Miként Forman filmje.

Kaszás Attila (Claude) és Füsti Molnár Éva (Jeanie) a Hair című musicalben (Budai Parkszínpad)

A Rock Színház

A Hair - a műfaj egyik klasszikus darabja. „Kötelező anyag" a Rock Szín-házban. Társaival, a *Jézus Kriszta Szupersztárral, a West Side* Storyval, *az* Evitával együtt meg kell tudni csinálni. Az első évben.

Kérdés : volt-e már értékelhető, igazi első éve a hatodik esztendős Rock Színháznak? A magyar színházak túlnyomó többsége messze van - anyagi s egyéb ellátottság tekintetében - az optimumtól. A Rock Színház pedig nagyon messze van a magyar színházak túl-nyomó többségétől.

Ha a margitszigeti *Evita* után egy mecénás mondjuk a két évre elegendő pénzt, épületet, eszközöket, valamint tánctanárt, énektanárt, színházi személyzetet és színházi körülményeket biztosított volna a Rock Színháznak - alapot adott volna a követeléshez. Egyértelmű mutatók, számok, teljesítmények alapján két év elteltével vagy egy viszonylag olcsó színházi bukást, vagy egy jól működő, netán nyereséges színházat eresthetett volna útjára.

A Rock Színház azonban semmiféle feltételt nem kapott meg. A hazai színházi életben valóban túl fiatalnak tekinthető vezetőiket bizony a hivatalos helyek nemigen vették komolyan, ők pedig rendre olyasmivel foglalkoztak, ami nem az ő dolguk, amivel percet sem töltene például a Nemzeti igazgató-ja. A különböző szervek és fórumok a válsághelyzetekben adott gyorssegélyekkel tartósították a gondokat.*

* Lapunk nyomdai munkálatai közben kaptuk a hírt, hogy a Rock Szinház a Művelődési Minisztérium felügyelete alá került.

A Rock Színház társulata - mind-ennek ellenére - jelentős szakmai fejlődésről adhat számot. Sőt: egyre precízebb, mozgásban, énekben egyre tökéletesebb a teljesítmény. Paradox módon ezt is a krónikussá váló önbizalom-hiány jelének tekintem, az egyetlen lehetséges reakciónak ebben a lehetetlen helyzetben. Á színház életformájában, művészi alkotómunkájában rögzülni lát-szik a hátrányos helyzet tudata, a másod-rendű színházi besorolás s a már-már beteges bizonyítaniakarás. Ettől tökéletesebbek a tánclépések, és fogy az egykor oly megnyerő lendület, hit, belső fűtöttség.

A Rock Színháznak ebben a formában, ilyen feltételek között nincsen jövője. Nyilván jól tudják ezt azok is, akiken a feltételek múlnak.

Mint említettem, a Rock Színháznak már régen túl kellene lennie *a Hairen.* Az előadás egyik legnagyobb baja éppen az, hogy túl is van rajta.

Kováts Kriszta és Bardóczy Attila a Hairben (Sárközi Mariann felvételei)

Sándor Pál film-színháza

A rendező nem akarta eljátszatni, hogy 1968-ban vagyunk. De nem is hang-szerelte át a „virággyerekek." lázadását a hifi-Duran Duran-Technokol rapid őrületre. És Forman filmjének még a ködképét is messziről elkerülte. Ez utóbbi persze nagyon kockázatos, főleg Magyarországon. Nálunk ugyanis a *Hair* elsősorban Forman filmje, akkor is, ha tudjuk, hogy az eredeti forgató-könyvtől alaposan eltér, más a cselekmény, a szereplők viszonya egymáshoz, más a történet egészének atmoszférája. Természetesen jog és lehetőség vissza-térni az eredetihez, de éppen a nálunk *élő Hair-image* miatt fontos lett volna hangsúlyozottan, tisztán ábrázolni az eredeti karaktereket, viszonyokat. Sokan ugyanis azért csalódtak az előadásban, mert Forman filmjéhez képest másik, de jobbára érthetetlen történetet kaptak.

Végeredményben az előadás azokra a rock színházi koncertekre emlékeztet, amelyekben már hangzottak el dalok - koreografált tánc kíséretében - a *Hair*ből és más nagy sikerű musicalekből is. A rendező - mintha ismét snittekben gondolkodott volna - jelenetről jelenetre oldotta meg az előadást, önálló részeket szerkesztett egymás mellé. *Re*vüt csinált *a* Hairből.

Pedig Sándor Pál eddigi filmjei arról árulkodnak, hogy a rendező pontosan tudja, milyen elemekből áll össze az az életérzés, amit a konkrét időtől kissé elemelve a laza cselekménynek, a zenének, a táncnak ki kellene fejeznie. Egé-szen biztosan ismeri azokat a hangulati, érzelmi, érzéki, látványbeli eszközöket is, amelyekkel ezt az életérzést fel lehet mutatni. Mindebből azonban nagyon kevés jelenik meg a színpadon. Az ötlet-sorozat egyes darabjai jók, mások gyen-gébbek, egyesek illeszkednek az adott helyzethez, mások nem - de jobbára függetlenek egymástól. Míg az előadás elején a szabadságszobor-megoldás jó-nak tűnik, az egymást öldöklő apácák, marslakók, indiánok, feketék, katonák jelenetsora - ismételve - túl didaktikus. Ha *a Hairhez* nem is, Sándor Pálhoz fel-tétlenül illett a „filmmúzeum"-betét – csak kicsit hosszúra sikerült.

Minderről a rendező tehet. Arról azonban már nemcsak ő, hogy a – Sándor Pálnál és *a Hairnél* is oly fontos - technika a legváltozatosabb pontokon és formákban mondta föl a szolgálatot. Recsegtek a mikrofonok, zúgott az erősítő, hol így, hol úgy vibráltak a neonok - mindez akkor is agyonvágta volna az előadást, ha az egyébként tökéletes. A Rock Színháznak változatlanul drukkerközönsége van. De nekik is fogy a türelmük. Igaz, ez egyszer nem a tökély múlt a technikai zűrökön.

A „virággyerekek"

Á szereplőket túlnyomórészt dicséret illeti. Immár nemcsak igyekezetükért, hanem teljesítményükért, amely produk-cióról produkcióra jobb, pontosabb.

Claude szerepére kitűnően bevált ven-dégművészt hívtak: Kaszás Attilát. Á Vígszínház fiatal művészének jó alka-lom volt ez *arra,* hogy képességeinek másik, az eddig látottaktól eltérő oldalait is megmutassa a közönségnek -- ragyo-góan élt is a nem mindennapi lehetőség-gel. Jól táncol, kiválóan énekel - és *annyira* súlyos személyiséggé válik a színpadon, hogy e legfontosabb elemek szinte természetesnek, mellékesnek tűn-nek fel. Figurában, szerepben gondol-kodik - és nem jelenetekben, számokban, táncokban. Nem előad - játszik. Claude-ja az előadás igazi középpontja.

És csak kis részben azért, mert párja - Berger - nem pályázik hasonló helyre a produkcióban. Nagy Feró egyetlen pillanatra sem képes feledtetni, hogy máshonnan érkezett és máshová való, hogy számára a játék előadás, számok sorozata. Érdekes, hogy még a dalok előadásában is súlytalannak és hiteltelennek tűnt. Táncolnia - okosan - nem sokat kell, beszélnie - sajnos, sok hibával - sokat. De valószínű, hogy Nagy Feró személye olyan közönségréteget vonzott az előadásra, amelyet egyébként aligha lehetett volna becsábítani.

Vendégművészek is közreműködtek az előadásban - közülük elsősorban Russel Royce Barnes és Benetta Chisholm tűnt ki, olyannyira, hogy időn-ként képesek voltak megidézni azt a mélységet, ahonnan ez a tánc, ez a zene, ez az életérzés fakad. Talán, mert adottságuk mindaz, ami a rockszínházas csapatnak nehezen megszerzett tudás - az övék volt *a Hair.*

Nagy Anikó hangja változatlanul rendkívüli, de Sheila - egyébként nehéz - szerepében ezúttal halványabb színészi játékot nyújtott. Füsti Molnár *Éva* viszont szellemesen, kedvesen alakította a terhes és bájoska Jeanie-t; személye

egyébként is nagy nyeresége a társulatnak.

Jó volt a Kováts Kriszta-Bardóczy Attila duó is a Mama-Papa, illetve a turisták szerepében. Igaz, nekik aztán hamisítatlan színházi feladat jutott, ha csak jelenetnyi is.

Személyiségek, arcok válnak ki a nemrég még egységesnek ható tömegből; immár nem először Gajdos József és Prókai Annamária.

Diana Brill koreográfiája testre szabott, mégis - főleg a tömegjelenetekben - változatos volt, s a társulat jól is adta elő. Pedig nem volt könnyű dolguk Kovács Attila arctalanul eklektikus dísz-letében, amely első pillantásra számos játszási terepet kínált, majd kiderült róla, hogy mindössze a színpad használható. A villogó neoncsövekről nem derült ki, hogy miért kerültek be az előadásba: 1967-nek vagy 1985-nek kell eszünkbe jutnia róluk?

A közönség látóterében foglalt helyet a zenekar, és - egészen felül - a kórus. Nem nézni ugyan nem lehetett őket, de látni sem. Ha azért nem volt megfelelő világítás rajtuk, hogy ne lássuk őket, akkor miért oda rakták őket, ahová?

A Várkonyi *Mátyás* irányította zene-kar most is jól tette a dolgát - immár szokás szerint. Miklós Tibor magyar dalszövegeit sok bírálat érte; a lehetet-lent megkísérlő „magyarító" szerintem jó munkát végzett. Elsősorban azzal, hogy szövegei az eredetihez hűen, mégis magyarul szólnak. Arról már nem ő tehet, hogy a világslágernek számító dalok angol szövegének hangalakja, zenéje sok néző fülében tapad a dalhoz. Talán ezért volt elfogadható, hogy időn-ként - főként a vendégek - angolul énekeltek a színpadon.

Néhány kiváló egyéni teljesítmény és néhány jó ötlet. *A Hairhez* édeskevés, egy revühöz - elég.

Gall` Mac Dermot-Gerome Ragni-james Rado: Hair (Rock Színház)

Fordította: Dohár Péter. *Magyar szövegkönyv és dalszövegek:* Miklós Tibor. *Díszlettervező:* Kovács Attila. *Jelmeztervező:* Benedek Mária. *Koreográfus:* Diana Brill. *Zenei vezető:* Várkonyi Mátyás. *Magyar színpadra alkalmazta és rendezte:* Sándor Pál.

Szereplők: Nagy Feró, Kaszás Attila, Nagy Anikó, Russel Royce Barnes, Gajdos József, Füsti Molnár Eva, Benetta Chisholm, Prókai Annamária, Kováts Kriszta, Bardóczy Attila, Sasvári Sándor, Vass Péter, Hegyesi Géza, Prókai Eva, Petridisz Hrisztosz, Landkammer Dániel.

SZÜCS KATALIN

Illusztrációk egy remekműre

A Dekameron a Körszínházban

Úgy érzem, egyre nehezebb - mond-hatni terhesebb - a Körszínház produkciójáról írni. Mert a nyári színházi viszonylatban nagy múlttal rendelkező vállalkozás mindenkori aktuális előadása értékelhető (és értékelendő is) ugyan ön-állóan, egyszeri műalkotásként, ám az egyes produkciókban egyre erőteljesebben (és zavaróbban) ütköznek ki a „körszínháziság" ismérvei. Az előadások évek óta magukon viselik az előző nyári évadok során - viták tüzében - kiforrott, megerősödött (és egy ideje immár megrögzött) sajátos stílusjegyeket, egy koncepciózus alkotó, Kazimir Károly művészi gondolkodásmódjának, színházi gesztusrendszerének állandósult, alapmeghatározásokká vált elemeit. E körszínházi specifikumokról, a kezdetben volt szándékokról s a „megvalósult, Kazimir-féle „népművelő", „ismeretterjesztő" színház jelentőségéről és ellentmondásairól avagy az epikus művek színpadi adaptációjának mindmáig aktuális problémáiról az évek során jószerével minden lehetőt leírtak, elmondtak pro és kontra. Így a Körszínház bemutatójáról - legyen szó akár az ideiről, Boccaccio Dekameronjának színreviteléről - aligha lehet anélkül írni, hogy az ember - még a leghatározottabban konkrétságra törekvő recenzens is - ne bocsátkoznék ismétlésekbe.

Nem az a baj, hogy egy színház alkotói szinte monomániásan ragaszkodnak saját színházeszményükhöz (feltéve, ha *ez az* eszmény találkozik a közönségével), bevált - vagy annak hitt - formanyelvükhöz. Végül is az „iskolateremtésnek" is *ez az* útja. A baj ott kezdődik, amikor már tulajdonképpen el sem kell mennem a színházba az élményért, a szereposztás s a kitűzött program ismeretében a valóságos látvány nélkül is elképzelhető a várható előadás. Amikor megszűnik a színházban a személyes jelenlét varázsa, a megismételhetetlenség élménye, s eluralkodik az egy helyben topogás. Vagyis a „kikristályosodott" forma töltetik meg mindig más-más tartalommal. Aminek következtében e tartalom egyre hatástalanabb, érdektelenebb. Valami ilyesmit érzek a Kör-színház esetében.

A fenti sorok szinte kínálják a vádat: előítéletekkel telve néztem meg a huszonhetedik bemutatót, *a Dekameron*-adaptációt. S amennyiben a korábbi körszínházi és Thália színházi előadások nyújtotta tapasztalatok, az ezekből le-vont konzekvenciák mint előzetesen befolyásoló tényezők annak minősülnek, akkor valóban. (Ide kívánkozik a Thália említése, mert az ősztől falai közé vonuló produkciók „alkalmi" társulata már régen nem alkalmi, a korábbi hagyományokkal szakítva az utóbbi évek-ben jobbára a Thália Színház gárdájára korlátozódik.) De bevallom, egyébként is elfogult vagyok. Határtalanul tisztelem ugyanis Kazimir Károly nyilatkozatokban is megfogalmazott és darab-választásaival (a Thália-beliekkel is) sok-szorosan igazolt törekvését, hogy minden előadásukban benne legyen az emberbe vetett hit, a szép és a jó féltése, az örökös újrakezdés bátorsága; s amely a világirodalom remekeinek közvetítésével kísérli meg felmutatni „az élet teljességét, az adott történelmi körülményekre s közönségigényre" reflektálva. Annál keservesebb látni, hogy a nemes szándék - olyan emlékezetes elő-adások után, mint amilyen *a Mario és a varázsló* volt például - hogyan akad el színpad és nézőtér határán, hogyan szürkül látványosan üres közhelyekké. S a tág horizontú, az Európán kívüli színházi kultúrák felé tájékozódó és tájékoztató színház hogyan válik játék-stílusában mind befeléfordulóbbá, egysíkúbbá. Az ellentmondás most, *a Dekameron* esetében is szándék és megvalósítás között feszül, illetve már magában a szándékban benne rejlik. Ismét adott ugyanis a kérdés (mint már annyiszor) : a színházművészet milyen mértékben képes ellátni ismeretterjesztő funkciót úgy, hogy közben művészi hivatását is maradéktalanul betölti. S hogy fel lehet-e használni (avagy érdemes-e) egy irodalmi mű népszerűsítésére a színházi élmény feláldozása nélkül, nem beszélve az adaptált mű teljességéről. Válasz nyilvánvalóan csak konkrét mű konkrét előadása kapcsán adható e kérdésekre. Nem véletlen hát, hogy újra és újra megfogalmazódnak Kazimir színházával kapcsolatban, amelynek szinte alapismérve lett, hogy az eredendően színpadra szánt darabokkal szemben előnyben részesíti az epikus műveket. Hofmannstahl *Akárki* című drámájának 1983-as

bemutatója megtörni látszott e tendenciát, de csak átmenetileg. S hogy a fenti kérdések mennyire nem pusztán elméletiek, azt a Boccaccio-előadás konkrét dramaturgiai problémái igazolják.

Annak idején kuriózum volt Kazimir kezdeményezése, amellyel az európai ember számára egzotikumként ható japán, török vagy legutóbb a kínai szín-játék alapelemeivel ismertette meg a Körszínház nézőit. Az ilyenfajta szín-házi kalandozás természetszerűleg ismeretközlés is egyben, ám e funkció ebben az esetben nem válik el a művészitől, az adott színházi világ jellegzetességei magának a színházművészetnek az esz-közeivel közvetíthetők, még ha nem is az eredetivel azonos terjedelemben, mi-nőségben.

A Dekameron esetében, amely Kazimir munkásságának egy másik vonulatába illeszkedik (közvetlenül Dante *Isteni színjátékának* 1968-as előadásához kapcsolható), nem is az a legfőbb probléma, ami minden prózai mű más művészi közegbe ültetésénél: maga az átfordítás a puszta verbalitásról a színház komplex nyelvére. Boccaccio novellái ugyanis csattanóra kihegyezett akciósorozatok, amelyek dramatizálása nem okozhat különösebb gondot. Nehézséget az elbeszélések másik, a mű egésze szempontjából nem kevésbé jelentős síkja, az elbeszélő kommentárjainak szín-padra „fordítása" jelenthet, valamint azok a műre s a szerzőre vonatkozó „háttér"-információk, amelyeket Kazimir nyilván „népművelő" szándékkal épített be az előadásba Hegedűs Géza és dr. Rózsa Zoltán dramaturgiai, szak-értői segédletével. Ezek nem vagy nehezen dramatizálhatók, epikus lényegüket a színpadon is megőrzik. Ennek következményeként kezdődhet csak hosszas, körülményes *magyarázkodás - a* Boccaccio keretjátékához illesztett keretjáték - után a valódi játék, s ez az oka annak is, hogy a rendezői szándék írásos deklaráció marad, nem válik színpadi, művészi valósággá.

Ebben az előadásban minden csak az, ami: nem teremtődhetnek gondolati áttételek, a dolgok közvetlen jelentés-síkján túlmutató többletjelentések. Olyan szimbólumok, mint amilyennek Kazimir megfogalmazásában a pestis-nek kellene lennie, amely a Magyar-országban megjelent írása szerint első-sorban nem a betegséget jelentené a mai néző *számára,* hanem „a veszélyt, a fenyegetést az emberiség örök értékei ellen, a társadalmi erők küzdelmét az atom- és csillagháború feltételezésének árnyékában" ... Megint érzékeny, naprakész mondanivaló, de hatását tekintve eleve kudarcra ítélt. A színpadon ugyan-is elhangzik Boccaccio keretszövege a pestisről, majd a lehető legkonkrétabban *megelevenedik* a jelenet, az elmondottak illusztráltatnak. Vagyis a korábbi verbális közlés konkretizálódik képpé. Ily módon a pestis - Kazimir kifejezésével élve - valóban csak „háttérként" szolgál az előtérben zavartalanul bonyolódó s e háttérrel a legkisebb összefüggést sem mutató színpadi akciók--nak, s éppen illusztratív jellegéből adó-dóan nem jelenthet többet önmagánál.. Ez a szemlélet érvényesül az egész előadásban, s ez határozza meg a képes-könyvbe illőn szép jelmezeket és díszleteket is. Amilyen egyetemies érvényű kérdéseket, gondolatokat sugallhat az eredeti mű a maga teljességében, az epikai és színszerű elemek szétválása olyan mértékben kapcsolja ki a színpadi valóság meghosszabbíthatóságát. Látszólag éppen e különnemű elemek szervetlen

Zsurzs Kati és S, Tóth József Boccaccio: Dekameronjában (Körszinház) (Keleti Eva felv.)

illeszkedését hivatott elfedni a megoldás, hogy a történeteket mesélő három ifjú és hét hölgy maga is részt vesz a novellák megelevenítésében, ám ennek módja teljesen esetleges (van, aki elkezdi a mesét, majd eltűnik a színről, átadva helyét társainak, másikuk maga játssza saját történetének főszerepét), pusztán ötletszerű kavarodásnak tűnik, és mit sem változtat a játék illusztratív jellegén, akció és dikció éles elkülönülésén. Nemhiába utal egyébként a színlapon is olvasható írásában Kazimir a válogatás nehézségeire. Boccacciónak a reneszánsz életörömöt sugárzó, az élet élvezésének jogát - egyáltalán, bizonyos emberi jogokat - hirdető, kora társadalmát valós és látszat értékeivel együtt bemutató írásából valóban nem lehetett könnyű a választás. Az adaptáció korlátozott lehetőségei mindenesetre megkönnyíthették valamelyest a munkát, a szerző bölcselkedései-nek rovására. Törvényszerű hát, hogy nem az előadásból, hanem az előzetes nyilatkozatokból olvasható ki a színrevitelt indokoló ideológia. Amiből szükségképpen kimaradtak Boccaccio gondolatai a vallási (és faji) előítéletekkel szemben, a generációs konfliktusok természetéről, az ember örök elérhetetlen utáni vágyáról avagy a törvényhozás demokratizmusáról. Mert ezekben a bölcselmekben kevés az akció. Hogy ennek ellenére az előadás betölti-e ismeretterjesztő funkcióját? Kétlem. Művészi „küldetése" pedig eleve e funkciónak alárendelt. Szórakoztathatna legalább, ha az erotikát nem malackodás, s a színészi játékot nem az illusztratív stílusból fakadó üres deklamálás helyettesítené. Kivételek persze itt is akadnak. Incze József, Bitskey Tibor, Várhegyi Teréz és Zsurzs Kati játéka, ha - ismét a rendező szavaival élve - nem is az életet, de az előadást valóban segítenek elviselhetőbbé tenni.

Boccaccio: Dekameron (Körszínház)

Fordította: Révay József. *Feldolgozta:* Hegedüs Géza és dr. Rózsa Zoltán. *Díszlet:* Szinte Gábor. *Jelmez:* Márk Tivadar. *Zenéjét összeállította:* Prokopius Imre. *Dalok:* Mikó István. *Rendező:* Kazimir Károly.

Szereplők: Drahota Andrea, Kozák András, Bitskey Tibor, Szirtes Ádám, Balogh Erika, Kovács István, Zsurzs Katalin, Nagy Gábor, Gór Nagy Mária, Konrád Antal, Várhegyi Teréz, Incze József, Kollár Béla, Lengyel Erzsi, S. Tóth József.

NÁNAY ISTVÁN

Shakespeare a szabadban

Shakespeare a rövid nyári színházi szezonoknak is állandó és biztos sikert ígérő szerzője. Alig akad olyan év, amikor Shakespeare-vígjáték ne kerülne színre valamelyik szabadtéri színpadon; idén két helyen is műsorra tűztek egyet-egyet.

Vízkereset

A nyíregyházi, zalaegerszegi és Madách színházbeli bemutatók után Szolnokon folytatódott a *Vízkereszt* idei bemutatósériája, a Damjanich Múzeum udvarán. Éry-Kovács András - a szórólap szövegével ellentétben - nem vagy nem csak „csupa derű, kacagás, felhőtlen vidámság" felidézésére szolgáló műnek tekintette a darabot.

A Vízkereszt mai színre állítói nem kerülhetik meg a darab megszámlálhatatlanul sok kommentárja, magyarázata, értelmezése közül Jan Kottét, amely talán a legpontosabban fejti ki a shakespeare-i életmű egyik lényeges, a nemi szerepek bizonytalanságával, felcserélhetőségével kapcsolatos problémakörét, különös tekintettel arra, hogy köztudomásúlag a női szerepeket is férfiak, fiúk játszották Shakespeare korában. Vannak rendezők, akik makacs következetességgel igyekeznek száműzni elő-adásukból a darab összetettségét, a - mai szóval - identitászavar probléma-körét, és csak a komikus szál minél teljesebb érvényesítését tekintik fel-adatuknak, s ezáltal lesz torzó a produkció; s vannak, akik túlontúl elvesznek a szöveg mélyének boncolgatásában, és közben eltűnik a vígjáték komikuma, s így születik előadástorzó.

Szolnokon láthatóan az lehetett a rendező célja, hogy a darab mindkét lényeges vonulatát megjelenítse, ám az eredmény nem erről árulkodik. Mi-közben Éry-Kovács egyrészt kínos igyekezettel és harsány, drasztikus, a jó ízlés határát nemegyszer túllépő eszközökkel igyekszik játékosaival megnevettetni a közönséget, másrészt a szerepek közötti egynemű partnerkapcsolatok minden lehetséges variációját látványosan kijátszatja, nincs kellően végig-elemezve a darab, a szerepek íve, lényege, kapcsolatrendszere. Igy nem csoda, ha a színészek annyiféle stílusban és modorban játszanak, ahányan vannak, jobb-rosszabb, egymással alig össze-függő jelenetforgácsok születnek csak, s az előadás egészére leginkább a következetlenségek és az öncélú ötletek halmozása a jellemző.

A helyszín lehetőséget kínál ugyan egy shakespeare-i ihletésű hármas tagolású játéktér kialakítására (bár lehet, hogy az épület leromlott állaga nem tette lehetővé az emeleti traktusok használatát), de a rendező olyan díszletet, játékteret tervezett, amelynél az épület lényegében csak háttérként funkcionál - a földszinti árkádok közül néhány járásul szolgál, illetve az egyik árkádban játszik az előadás zenei kíséretét szolgáltató zongorista -, a színpadként használt, dobogókkal kissé megemelt csupasz udvarrészre viszont két forgóajtót állított. A forgóajtók ősidők s különösen a némafilmek óta kétségkívül mindig remek játéklehetőséget kínálnak darabtól és szituációktól függetlenül, ám használatuk, mint minden színpadi elemé, következetességet igényel. A járások azonban teljesen követhetetlenek. Nem lehet tudni - egy jeleneten belül sem -, hogy ki honnan jön vagy hová távozik; hol használják a forgóajtókat, hol elmennek előtte vagy mögötte; vannak színészek, akik következetesen elkerülik, míg ugyanakkor mások átpréselődnek rajtuk. Igy aztán a teret egyedül uraló és osztó elemek egyre funkciótlanabbakká válnak, s úgy tűnik, csupán né-hány gag - Feste vizelése, Viola és Feste találkozása, kergetőzések stb. - indokolja létüket.

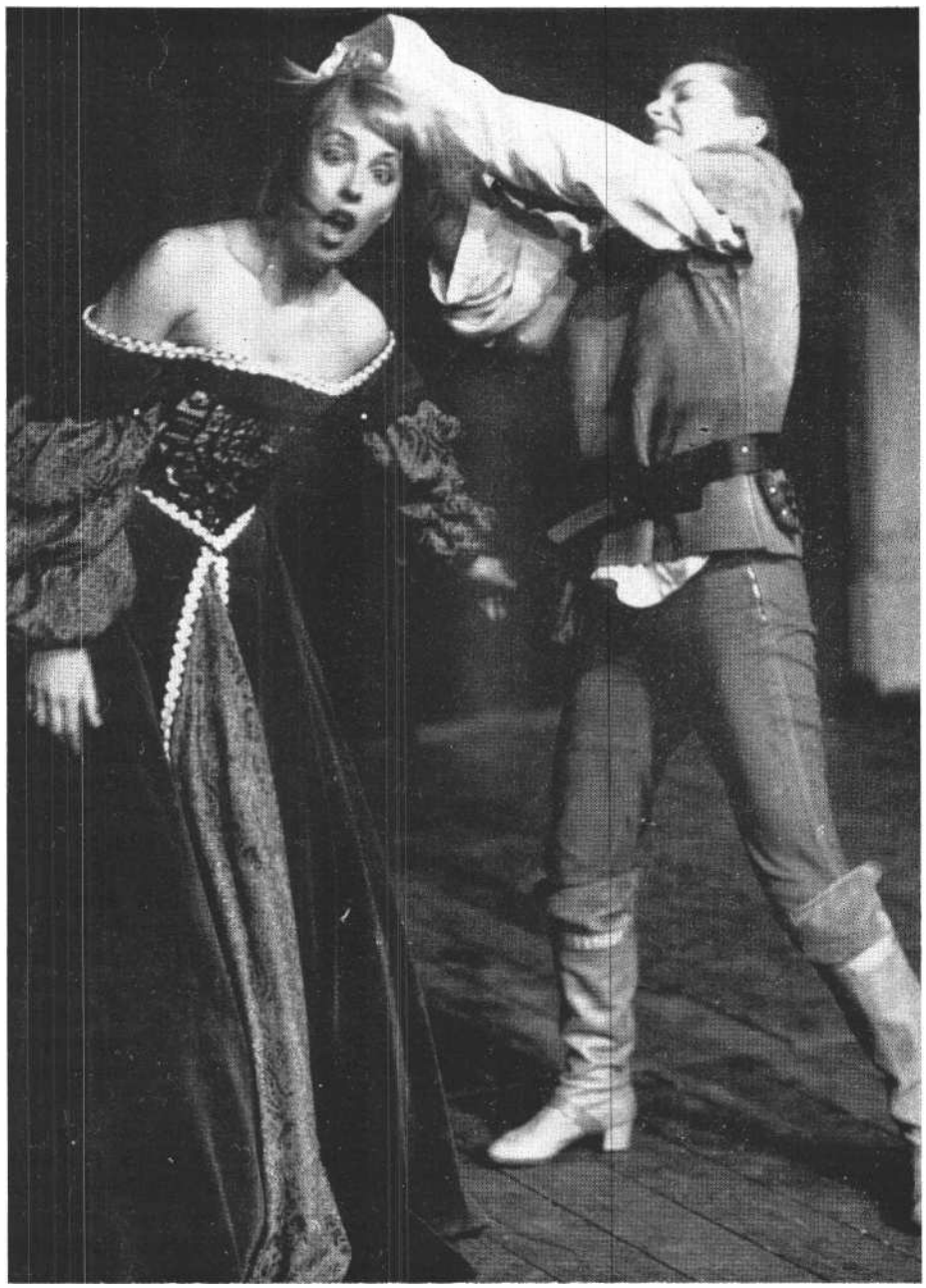
Nem kevésbé érthetetlen és következetlen az előadás jelmezvilágának a kialakítása. Az az egyetlen törekvés feltételezhető csak, hogy a ruhák segítségével is túlozni igyekeztek a figurák komikumát vagy jellemtorzulásait. Ebből következően a legváltozatosabb és össze nem illő maskarákba bújtatta Kálmán László - nyilván nem függet-lenül a rendező intencióitól - a színészeket; van, aki többé-kevésbé kort idéző kosztümöt hord, van, aki csiricsáré, más jellegtelen öltözéket, de a legszélsőségesebb túlzás Böffen Tóbiás jelmeze: Kátay Endrét rövid nadrágba bújtatták - hogy miért, az nem derül ki. Az viszont igen, hogy *egy* ilyen funkciótlan jelmezötlet méltatlan helyzetbe hozza a színészt és a nézőt egyaránt.

Természetesen a következetlenségek a kellékhasználatban is fellelhetők; például: hol üres kupákból imitálják az ivást, hol pedig egész poharakkal locsolják egymásra a nedűt - a nívósabb szórakoztatás céljából. Míg többnyire mellőzik a kellékeket és bútorokat, Tóbiás és Mária első találkozásakor Böffen láb-fürdőt vesz - hisz ez mindig jól bevált poén! -, s ehhez szék is, fadézsa is, vizeskancsó is előkerül. De nem tudni, miért éppen ezt az epizódot, s nem más, fontosabb, a valós kellékeket jobban igénylő jelenetet tüntet ki a rendező a naturalista részletek hangsúlyozásával.

A legbántóbb a színészi játékban tapasztalható zűrzavar. Három olyan színészi alakítása van az előadásnak, amely külön-külön meghatározhatna egy-egy Vízkereszt-interpretációt, ám a három oly különböző, hogy egymás ellenében hat. Balkay Géza Orsinója csupa manír, a szenvedést, az érzelmek áradását oly fokozottan, ugyanakkor hangsúlyozottan külsődleges eszközökkel megmutatva ábrázolja - különben igen jól -, hogy ezáltal a figura karikatúráját adja. Ez a fajta ábrázolás természetesen megfosztja a szerepet és az előadást attól az értelmezéstől, amit Jan Kott írt le, s aminek inspiráló hatását az előadás más motívumai igazolni látszanak. Ez *az* Orsino nem a fiú és asszony közötti választás gyötrelmeiben élő főhős. Ha a rendező és a színész karikatúrafigurának mutatja Orsinót, akkor ez megszabja a többi kulcsfigura ábrázolását is, s az Orsino-Viola-Olivia kapcsolat a maga teljességében is ugyanolyan nevetségessé kell hogy váljon, mint a herceg maníros érzelemhullámzása.

Ám Viola szerepében Egri Kati egészen más felfogást követ. O megpróbál-ja a fiú-lány szerepek egyszerre való átéléséből adódó konfliktusokat a maguk teljességében megmutatni. Nála nem válik élesen szét Viola és Cesario, benne a herceg a fiús nőt, Olivia pedig a nőies fiatalembert szeretheti. Alakítása még-sem válhat teljes értékűvé, mivel a rendező a szerepek viszonyában a shakespeare-i finomságok helyett triviális meg-oldásokat erőltet, s részben ennek következtében a színésznő partner nélkül marad.

Az előadáson egyértelműen azonos neműek közötti vonzalmakká egyszerűsödnek le a figurák közötti kapcsolatok. Itt Olivia és Cesario-Viola félreérthetetlen módon közeledik egymáshoz (ami különösen Viola esetében több mint furcsa!). Ha azonban a két nő egyértelmű és szoros testi kapcsolatba kerül egymással, akkor Olivia vagy tisztában van azzal, hogy akit ő Cesariónak mond, az valójában nő, s akkor minden további megnyilatkozása ebből a kettős játékból kell hogy következzen - ami-nek viszont ellentmond a dráma menete , vagy tökéletesen abnormális, ekkor viszont sorsa pszichopatologikus esetté válik, s mint ilyen, a szerep elveszti az ebben a drámában betöltött funkcióját. (Egri Márta nem is tud mit kezdeni a tisztázatlan feladattal.)



Shakespeare: Vízkereszt (Szolnoki Nyári Színház). Egri Márta (Olivia) és Egri Kati (Viola)

De nemcsak a Viola-Olivia közötti kapcsolatot, hanem a férfiaknál például az Orsino és Curio vagy Sebastian és Antonio közöttieket is egyértelműen homoszexuális színezetűvé teszi a rendező. Ettől még lehetetlenebbé válik az Orsino-Viola-Olivia viszonyrendszer, ugyanis ha Orsino félreérthetetlenül a fiúkat kedveli, akkor miért eped Oliviá ért, illetve milyen hajlamú az az Olivia, akiért sóhajtozik, s akit Cesarióval láttunk, s végül, miért veszi cl feleségül a herceg Violát? A viszonyok természetesen sokkal bonyolultabbak, árnyaltabbak és igazabbak Shakespeare-nél, mint Éry-Kovács értelmezésében.

A harmadik előadáslehetőséget Zala Márk Malvoliója hordozza. A legutóbbi évtizedekben a világ jelentős V*ízkereszt-el*őadásain *az* identitászavar nemcsak a férfi-nő kapcsolatnak, hanem Malvolio szerepének értelmezésében is kifejeződik. Malvolio tragikuma az, hogy nincs tisztában lényével, jellemével, tulajdonságaival. Olyan posztra, helyzetbe képzeli magát, amelyet nem érhet el. De az a hecc, amit Mária eszel ki a levéllel, majd a víg kompánia megalázó viselkedése Malvoliót nevetségességében is szenvedő, szánni való emberré teszi; ugyanakkor a bukása felébreszti benne a bosszút, távozásakor elhangzó fenye-

getései a mindent megrontó kisszerű hatalmaskodás képviselőjének programszavai. Zala Márk csendes, lefojtott szavú, korlátolt, hiú udvarmesterében már kezdettől benne van a végső pillanatban megfogalmazott fenyegetés. A színész mindvégig érzékelteti a figurában meglevő szervilizmus és hatalmaskodás kettősségét, s azzal, hogy hol az egyik, hol a másik kerül inkább fel-színre, szerepének sajátos belső feszültsége lesz. Ez az alakítás olyan előadás körvonalait villantja fel, amelyben a víg-játéki közeg maradéktalan kiteljesítése közben minden szereplő saját tragédiája is megmutatkozhatna.

Ugyancsak az utóbbi évtizedek előadásain vált különösen hangsúlyossá Feste, a bolond szerepe, aki a darab fájdalmasabb, filozofikusabb gondolatai-nak elsődleges megszólaltatója. A szolnoki produkcióban Festét Nagy Sándor Tamás játssza - mankóval bicegő fél-lábas figurának. Kezdetben arra gyanakodhat a jámbor néző, hogy Shakespearenek Mária és a bolond szájába adott megjegyzései a puskaporszagról meg a háborúról sugallták a rendezőnek és a színésznek azt, hogy Festét háborús rokkantnak ábrázolják, s ezzel valami különös mai hangsúlyt adjanak a darabnak. Am amikor a színész egyszer csak leleplezi a turpisságot, és leoldja a lábát felkötő szíjat, hogy egyet pissantson az egyik forgóajtónál -- amit, miért, miért nem, Viola is végignéz! -, majd hol egy dal idejére, hol csak úgy, nem tudni, mi okból, később is megismételi ezt az „önleleplezést", a néző zavarba jön, s végképp nem talál kielégítő választ a soksok miértre.

Nagy Sándor Tamás (Feste) a Vízkeresztben (MTI-Fotó - Ilovszky Béla felvételei)

Szentiványéji álom

A békéscsabai Városi Tanács múlt század végi hangulatot árasztó épülete egy gyönyörű, gondosan ápolt, nagy díszudvart rejt. Ez a téglalap alakú udvar nyírott gyepszőnyegével, gondozott virágágyásaival, nyesett bokraival és indákként leomló ágú díszfáival kitűnő helyszínnek bizonyulta Jókai Színház nyári vállalkozásához. Átgondolt műsorpolitika része *a Szentiványéji álom* bemutatója. A színház vezetői felmérve a város közönségbázisát, arra a következtetésre jutottak, hogy az országos hírű gyerekszínházi tevékenység és a felnőtteknek kínált előadássorozatok között hiányoznak egy életkori rétegnek, a kamaszoknak, fiataloknak szóló produkciók. Ennek a felismerésnek következményeként a színház a jövőben kevesebb felnőttelőadást tervez, s az így felszabadult energiával, lehetőségeivel kifejezetten a fiataloknak szánt műveket tűz műsorára. Az egyik ilyen mű lesz a *Szentiványéji álom,* amelyet nyáron néhány előadásban a város túlnyomóan felnőtt közönségének és a városba látogatók-nak játszottak, majd ősztől a színház ifjúsági repertoárjába kerül az előadás.

A kettős cél alapvetően megszabta a darab rendezői megközelítését. Rencz Antal érezhetően arra törekedett, hogy világosan értelmezett, tiszta cselekményvezetésű, a szereplők törekvéseit jól követhető előadást hozzon létre. Ennél többre, a darab eddigi értelmezési variációinak kitágítására vagy újabbal bővítésére nem vállalkozott; a szó jó értelmében vett népművelői színházi előadás született.

Egymással szemben két tribünt helyeztek el a nézők számára; a két lelátó között, középen egy alulról is megvilágítható kör alakú dobogó és egy fa ágai közt megbúvó pad képezte a játéktér fix pontjait. (A teret a rendező tervezte.) Az egész, varázslatosan megvilágított udvar része volt a játéknak, a földig le-hajló ágú fák mögül, alól lépett ki Oberon, egy másik hasonló fa rejtette Titániát és a szamárrá vált Zubolyt, az épület egyik sarkától hosszan vonultak be a mesteremberek, máskor egy másik sarokból a tündérek lebbentek elő, a. pad Theseus és Hyppolita tartózkodási helye volt, de szívesen időzött itt Titánia is kíséretével. A kördobogón zajlottak az előadás dramaturgiailag fontos epizódjai, mindenekelőtt Puck mesterkedései, de a mesteremberek próbája és előadása is. Pontosan megvalósított egyensúly alakult ki a három, stilárisan is jól elkülönülő cselekménynszál Titánia és Oberon konfliktusa, a szerelmesek közötti bonyodalom és a mesteremberek jelenetei - között. Térben elválasztott, de sem kellékekkel, sem bútorokkal, sem egyéb jelzésekkel nem meghatározott, csak fénnyel kiemelt helyszíneken üresjárat nélkül követték egymást a jelenetek. Mindenekelőtt a jól értelmezett és tisztán elmondott szöveg adott támpontot és eligazítást a helyszínek és az események között, s újólag bebizonyosodott, hogy mindez elegendő fogódzó lehet a közönség számára. Ez *az* előadás nem vált a nyári szezon kiemelkedő, nagy port felverő produkciójává, de ki-egyenlített színészi teljesítményeivel, a komikumot a jó ízlés keretei között tartó s dekoratív rendezői megvalósításában kellemes szórakozást, ugyanakkor egy remekművel való találkozás alkalmát kínálta.

A színészi alakítások közül kiemelkedett Barbinek Péteré és Felkai Eszteré. Ők Oberon és Titánia kettősében éreztetni tudták a dráma rejtelmesen tragikus szépségét, mélységét is. Csiszár Nándor Zubolyként piknikus jó kedélyt árasztott. Nem annyira az „ide nekem az oroszlánt is!" hevességével játszott, inkább valami bölcs s rezignált derűt sugárzott alakítása. Mértéktartó, mégis elementáris komikum jellemezte a mesteremberek szerepében Gálfy László, Dariday Róbert, Tomanek Gábor, Gyurcsek Sándor és Széplaky Endre játékát. A mesterember-jeleneteknél gyakorta fenyegető ripacskodást mellőzték, mindannyiuknak lehetősége volt a színészi szólózásra, de ezek a „magán-számok" nem zilálták szét a jeleneteket, hanem egy harmonikus összjáték részévé

Shakespeare: Szentivánéji álom (Békés megyei Jókai Színház). **Jelenet az előadásból**

váltak. A királyi udvarban előadott história ellenállhatatlan komédiázásából Gálfy előadásvezetői, súgói igyekezete, Tomanek Thisbéjének groteszksége, Széplaky a Hold szerepét játszó Ösztövér szabójának naivsága és fanyar humora, Dariday oroszlánjának megejtően buta szelídsége következtében nem csupán egy színházi önparódia született, ha-nem valami furcsa szomorkás felhangot is kapott a jelenet.

Egyetlen igazán megoldatlan szerep akadt csak az előadásban, Pucké, akit Szabó Zsuzsa alakított, A Fiatal s alighanem kissé még gyakorlatlan színésznő számára túlságosan nagy tehernek tűnt az előadás tempójának, sodrásának kéz-ben tartása, sokszor élt külsődleges színészi megoldásokkal, s gyakran volt felfedezhető egy-egy másoknál bevált, de az ő hangi-mozgásbeli adottságaitól idegen manír felhasználása. Néhány rendezői ötlet is szervetlenül kapcsolódott a darabhoz. Mindenekelőtt az előadást kezdő és lezáró keretjátéké, amely arra lett volna hivatva, hogy a közönséget a Theseus és Hyppolita udvarában zajló ünnepség résztvevőjévé tegye. De a csoportos színészek áltermészetes téblábolása a játéktéren, a közönség közötti italosztás és az együttes, jelképes koccintás nemcsak lejáratott színházi közhely, de ebben az esetben inkább zavart okozott, mintsem elősegítette volna a kívánt azonosulást a játékkal. (Ami azonban a darab jóvoltából persze ha-mar bekövetkezett.) Ugyancsak fölöslegesnek tűnt - mert hogy nem volt funkciója, s egyértelműen divathatásra utalt - az, hogy a tündéreket játszó nők fedetlen kebellel jelentek meg és lejtették táncaikat.

A békéscsabai díszudvar természetesen nem konkurrálhat a szomszédos Gyula várával, ám az olyan megfontolásból születő produkciók, mint amilyen az *idei Szentivánéji álom* volt, kellemes színfoltot jelenthetnek az ország nyári színházi kínálatában s persze a város nyáron amúgy sem túlzottan esemény-dús kulturális életében.

Shakespeare: Vízkereszt, *vagy amit akartok (Szolnoki Nyári Színház)*

Fordította: Radnóti Miklós és Rónay György. *Jelmez:* Kálmán László. *Kísérőzene:* Cserepes Károly, *Díszlettervező, a dalok szerzője és rendező:* Ery-Kovács András.

Szereplők: Balkay Géza m. *v.,* Kőszegi Ákos f. h., Somody Kálmán, Árva László, Horváth László Attila, kátay Endre, Méhes lászló m. *v.,* Zala Márk, Ardeleán László, Váry Károly, Nagy Sándor Tamás, Egri Marta *m, v.,* Egri Kati, Szoboszlai Éva,

Shakespeare: Szentivánéji álam (Békés megyei Jókai Színház)

Fordította: Arany János. *Jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes. A *rendező munkatársa:* Barbinek Péter. *A játékteret tervezte és az erőadást rendezte:* Rencz Antal.

Szereplők: Harkanyi János, Géczi József, Hodu József, Dallos József, Faragó András, Gálfy László, Dariday Róbert, Csiszár Nándor, 'tomanek Gábor, Gyurcsek Sándor, Széplaky Endre, Kovács Edit, Gyuricza Liliann, Nagy Mari, Barbinek Péter, Felkai Eszter, Szabó Zsuzsa, Veitz Éva, Dolp Andrea, Völgyi Melinda, Széplaki Annamária, Sövény Tibor, Tóth Zoltán, Józsa Mihály.

P. MÜLLER PÉTER

Búcsú

Krleza-bemutató a Pécsi Nyári Színházban

Sehol sem őrződött meg olyan tisztán élet és halál, elmúlás és keletkezés szétválaszthatatlanságának, lényegi azonosságának szemlélete az európai kultúrában, mint a mindennapi életben tovább élő és abból újra és újra organikusan ki-növő nyilvános szertartásokban. Ezek-nek az -- autentikus színház mindenkori táptalaját jelentő - ünnepeknek nincsenek nézői és előadói, csak *résztvevői* vannak. A búcsú forgatagának részesei nem szemlélik, nem csupán átélik, ha-nem maguk alakítják az eseményeket. Ebben az élet-színházban a teatralitással a intenzív létezés, a műobjektummal a kollektív valóságélmény áll szemben. Mint e „műfajok" egyikéről M. Bahtyin írja: „a karnevál nem művészi színházi látványosság, hanem magának az életnek valóságos (noha ideiglenes) formája, amelyet nem egyszerűen eljátszanak, ha-nem (a karnevál idején) mintegy meg-élnek".

A standard drámairodalomban nagyon kevés olyan alkotás található, amelyik erre a mindennapi élet színházára épül. Ezek egyike Miroslav Krleza *Szentistvánnapi búcsú* című darabja, melyet szerzője huszonkét évesen, az I. világháború idején írt. A drámaíróként elsősorban a *Glembay-trilógia* alapján köz- ismert Krleza ebben a korai alkotásában drámai életművében egyedülálló és a kelet-európai színműirodalomban is ritka műtípust teremtett meg. A darab fordítója, Spiró György, a kötethez írott utó-szavában Wyspianskit és főképpen a *Menyegzőt* hozza kapcsolatba Krleza Búcsújával.

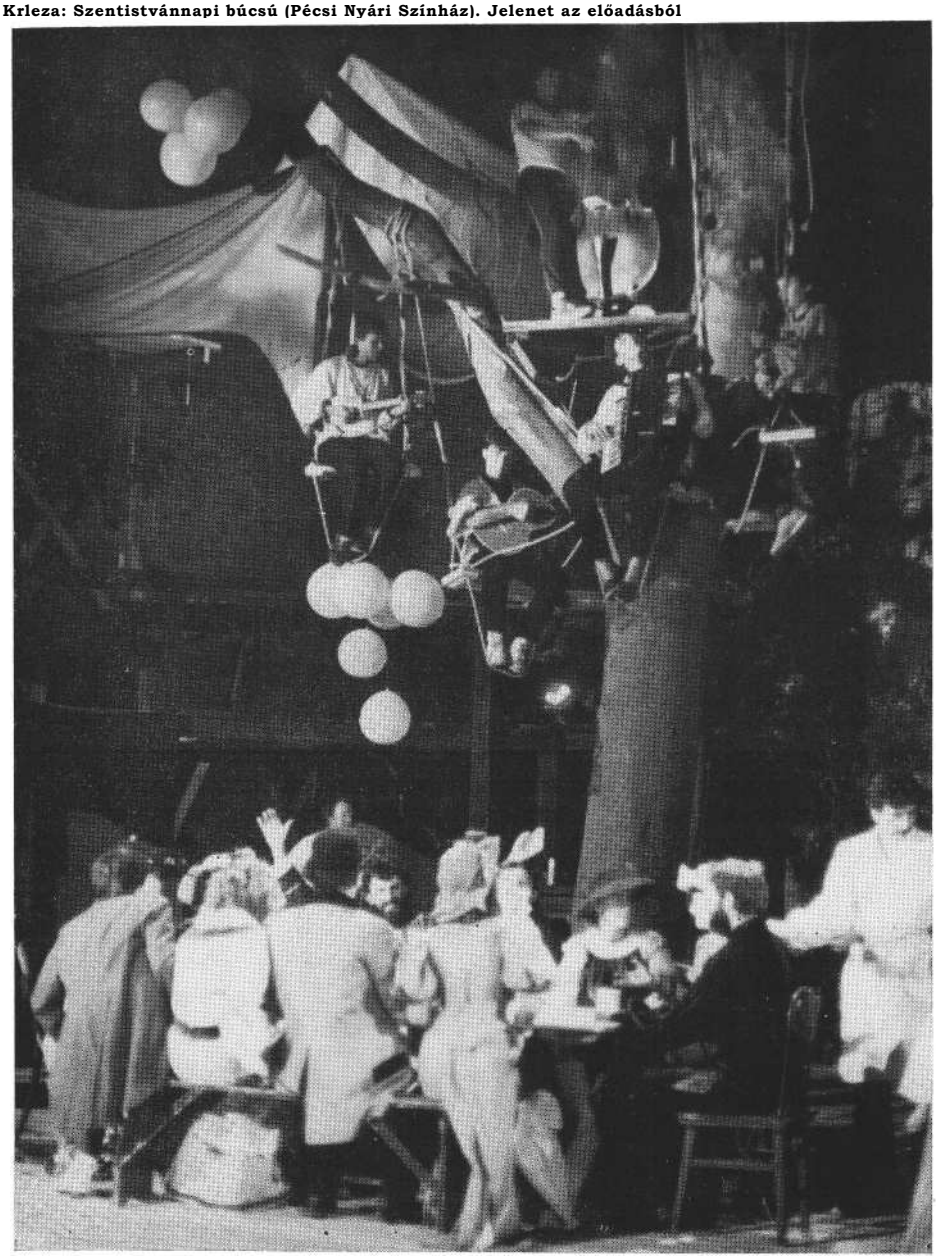
A búcsú, ez a falusi, kisvárosi ünnep Krleza kezén világmetaforává válik, és a mitológiai, világirodalmi utalások révén nemcsak az adott pillanatot teszi egyidejűleg jelenlevővé az egész világon, hanem - időben előre és hátra mutatva -- történelmileg is univerzálissá növeszti. A búcsú forgatagában forgó-színpadszerűen tűnnek elő és tűnnek el a naturalisztikus hűséggel felvillantott alakok, a háború előtti Zágráb polgárai és kispolgárai, gazdái és kurvái, élői és halottai. A vigalom azonban a halál

vigalma, az ünnep halálünnep, a tánc haláltánc. Krleza az instrukciókba is belesűríti mitikus látomását: a vásári tébolyt - mint írja - olykor megszakítják „szörnyűséges, néma, kozmikus csöndek. Az egész káosz a feneketlenbe hull".

Csönd és téboly - e végletek között tombol a kavalkád. A drámának nincs története (nincs is felvonásokra *vagy* jelenetekre tagolva), csak expresszív képei vannak. Az adószedő egy gazdával veszekszik; egy részeg varga a szociáldemokráciát élteti; polgárok tósztot mondanak; emberek összevesznek és kibékülnek; a kereskedők árulnak, a kuncsaftok válogatnak; s közben szól a tambura, és járják a kólót. E tomboló háttérből azután fokozatosan egyéni tragédiák tűnnek elő, és a főszerepet az élőktől mindinkább átveszik a holtak.

Prostituáltak beszélgetéséből megtudjuk, hogy egyikük férfi vendége - míg a lány kiment a szobából - föl-akasztotta magát. Az akasztott ember rövidesen megjelenik (Janeznek hívják, életében a temetkezési vállalat szolgája volt), majd egy vízbe fúlt társa követi, Stijef, aki ugyancsak szerelmi bánatában ölte meg magát. Végül felbukkan Janez szerelme, Anka, és annak szeretője, Herkules, aki összeveri a halott riválist, de Janez föláll, nem tud meghalni, neki csak a hajnal hozza el az igazi pusztulást. Azonban az ünnep itt nem ér véget, újra feldübörög a kóló, „és megint ömlik a bor. Megint nevetnek. Ünneplik a szentistvánnapi búcsút".

Krleza: Szentistvánnapi búcsú (Pécsi Nyári Színház). Jelenet az előadásból



Életképmozaikok, párbeszédtöredékek és monológok, naturalisztikus és mitikus jelenetek követik egymást Krleza darabjában, mely úgy tágítja egyetemessé a búcsú ünnepi poklát, hogy egyúttal pontosan rögzíti a századelő világháborúba rohanását, a kelet-európai kis népek és kisemberek életérzését, a halálközelségben felkorbácsolódó orgiasztikus tombolást. A közbeiktatott generál pauzák ellenpontja csak arra figyelmeztet, hogy a lázas forgatag mögött az örök hallgatás, a tobzódás mögött a kozmikus csönd van jelen. Itt az élet a halál felől, a búcsú ünnepi tombolása a nihil felől ábrázolódik. Krleza *Búcsújában* a népi kultúrában szétválaszthatatlanul együtt levő és groteszk derűvel meg-formált élethalál viszony a modern művészetben gyakran felbukkanó apokaliptikus vízióvá változik.

Ezt a víziót vitte színre magyar-országi bemutatóként a Pécsi Nyári Színház, Bagossy László rendezésében, a tettyei romoknál. Ahogy a dráma is a mindennapok tagolatlan életanyagának látszatát igyekszik kelteni, úgy válik ki az előadás is szinte észrevétlenül a valóságból, hogy másfél órányi elkülönülés után - ugyancsak majdnem észrevétlenül - oda torkolljon vissza. A darabnak ezt az életközeliségét a produkció azzal teremti meg, hogy nemcsak láttat a nézőkkel egy színpadi búcsút, hanem a játék előtt, közben és után a nézők számára is búcsúszerű körülményeket teremt. A közönség már egy órával előbb elfoglalhatja a helyét (ha ugyan a nézőtéren kíván valaki időzni), s a korai és a késői vendéget egyaránt egy mai búcsú közege fogadja a bejáratnál: cukorkaárusok, italmérés, lacikonyha, virágárus kislányok. Míg az előadás el nem kezdődik, a közönség ehet-ihat, sőt mulathat is, hogy azután a játéktéren a szereplőktől ugyanezt lássa. És amikor véget ér a Krleza-mű, a „produkció" akkor sem ér véget: a távozó nézők bekapcsolód-hatnak a kólót táncolók körébe, vagy újra ehetnek-ihatnak e nekik rendezett „búcsúban".

Maga az előadás is újra és újra el-mossa „műalkotás" és valóság határát azzal, hogy ezek a bizonyos árusok rendszeresen ellepik a nézőteret, és a közönség nem figyelheti háborítatlanul

- ahogy azt megszokta a színpadi történéseket. Nemcsak a dráma rendhagyó tehát, hanem az előadás is. Van benne valami irritáló - hiszen a szín-házba járó ember hozzászokott, hogy az előadás kerete (függöny vagy sötét) pontosan kijelöli a műalkotás határait, és a jól elkülönülő színpadon a megelevenedő *történetet* szemlélve nyugodtan beleélhetjük magunkat a játékba, hiszen tudjuk, hogy ez nem a valóság. Am Krleza *Búcsúja* nem ilyen, és Bagossy rendezése sem.

Az előadás kompozícióját, a tagolatlannak tűnő külső réteg mögötti belső anyagszervezést azonban a rendezés alaposan és részletesen kimunkálta. Mindez megmutatkozik a koreografikus és a prózai részek dramaturgiailag funkciót hordozó összekapcsolásakor, a népes szereplőgárda mozgatásakor, a párhuzamosan futó történések kidolgozásakor. Az előadásban kulcsfontosságú koreográfia (Vidákovics Antal munkája) és az ehhez kapcsolódó zene (Kircsi László összeállítása) a délszláv folklórra épül, de néha más színek is feltűnnek: a mulatozás kavalkádjában a három asztal körül három náció csoportosul, magyarok, délszlávok, németek, hogy rövidesen valamennyien egy közös kólóban olvadjanak egybe.

A tágas játéktér mélyén egy csapszék, fölötte kis szoba. A színpad leghangsúlyosabb eleme (helyénél és méreténél fogva is) egy hatalmas kopasz fa, gallyatlan, ágatlan, csupasz törzsű - ennek ághajlatában ül az a négy-öt zenész, aki végigmuzsikálja az előadást. E tar fától jobbra - ugyancsak a játéktér mélyén egy nyeszlett, de zöldellő fácska. Életfa és halálfa: a két pólus. A színpad közepén és két szélén egy-egy asztal, a szélsők mellett bitófa alakú lámpatartók, rajtuk színes lampionok. Bachmann Zoltán díszlete egyszerre funkcionális és szimbolikus, pontosan utal a darab problematikájára. Miként Tresz Zsuzsa jelmezei is árnyaltan jelzik - társadalmi státusuk fényében - az egyes karaktereket.

Ez a produkció ott erős, ahol a tánc és a látvány kap szerepet. A prózai jelenetek egy részében azonban, ahol a szereplő egymaga marad, s színészi játékával tudna csak feszültséget, atmoszférát teremteni, ellankad az előadás, a két kivétellel amatőr színészek nem mindegyike képes még hiteles játékra. Ez elsősorban a mellékszereplőkre érvé-nyes, a dráma negyven alakjából a főbb

Besenczi Árpád és Juhász László a Krleza-darabban (Körtvélyasi László felvételei)

szerepeket olyan színészek játsszák azonban, akik - több-kevesebb sikerrel - megbirkóznak ezzel a feladattal. A Janezt alakító Besenczi Árpád és a Stijef szerepét játszó Juhász László jelentős részt vállal az előadás második részének sikeres megvalósításából: közös jelenetük a kisszerűnek és a félelmetesnek együttes felmutatásával emlékezetes része a játéknak. Labancz Borhála a Madam, Krum Ádám Herkules és Nagy Éva Anka szerepében ugyancsak élvezetes alakítást nyújtanak.

Élet és halál drámabeli összefonódása az előadásban is hangsúlyos szerepet kap, nem utolsósorban annak révén, hogy a búcsú forgatagában mindig jelen van két fehér arcú halálalak: egy feketébe öltözött férfi és egy fehér ruhás nő. A nyitójelenetben a tömeg járja a kólót, s közben a halál mozdulatlanul ül az asztalnál. Később fordított megoldással is találkozunk: a kép kimerevedik, mindenki dermedten áll, csak e két mitikus alak táncol körbe-körbe. Az előadás végefelé pedig ők azok, akik táncba hívják a szereplőket. Az akasztott Janezhez hasonlóan a többi férfinak is nyakában lóg a kötél, s e kötelek végét fogva kapcsolódnak egymáshoz a táncolók --a menetet a feketébe öltözött férfi vezeti, és fehér ruhás társa zárja. A kozmikus csöndek helyén itt a kóló dübörgését, a petárdák robbanását éppúgy ellenpontozó halk csengettyű szól - e (templomi) csengettyű a halál kezében van.

A harmadik kakaskukorékolás utáni csöndben megjelenő utcaseprők nem egy „fekete, lakkozott, királyi, üvegezett, aranyozott barokk kocsira" rakják fel Janez tetemét, hanem egy tróglira, s a hat nemes, fekete ló helyett maguk húzzák el a kordét. A halál itt már nem nemes és nem magasztos - úgy takarítják el Janezt, mint a búcsú minden más hulladékát. E takarítás utáni pillanatnyi csöndet követően amikor a néző már tapsolna-ismét feldübörög a kóló, ismét ellepik a színpadot a táncosok és a nézőteret a vásározók, és mindenki kedvére alakíthatja a befejezést: sietve távozhat, vagy megnyújthatja a maga számára a búcsút - és ezzel a búcsúzást. Az előadásnak csak kezdete van, de nincsen vége.

A Pécsi Nyári Színház úttörő vállalkozása egy hetven éve született drámát vitt színpadra, magyarországi bemutató-ként. Ennek a rendhagyó darabnak az alkotók olyan színházi formát kerestek, mely - az írott anyaghoz hasonlóan - -visszanyúl a mindennapi élet nyilvánosságához, és a mai körülmények között megpróbálja azt újraértelmezni. (Az már csak véletlen, de azért említésre méltó, hogy mindezt ott, ahol Pécs egyetlen máig élő búcsújáróhelye van: a Havi-hegy szomszédságában.) Nyitva marad azonban a kérdés e paradox produkció láttán: járható út-e az, amelyre Krleza ezzel a drámájával rálépett (s azután azonnal el is hagyott), és megvalósítható-e a mai színházi keretek között egy ilyen - a mindennapi élettel állandó kölcsönhatásban álló - műfaj, akkor, amikor társadalmunk a még meglevő közösségi nyilvánosságot mindinkább elsorvasztja, tartalmatlanná teszi. A vállalkozás egyszer biztosan megvalósítható - mint ezt a pécsi bemutató is bizonyítja -, de többször?

Miroslav Krlaza: Szentistvánnapi búcsú (Pécsi Nyári színház)

Fordította: Spiró György. *Díszlet:* Bachmann Zoltán. *Jelmez:* Tresz Zsuzsa. *Koreográfus:* Vidákovics Antal. *Zené/él összeállította:* Kircsi László. *Rendező:* Bagossy László.

Szereplők: Besenczi Árpád, juhász László, Krum Ádám, Nagy Éva, Labancz Borbála, valamint a Baranya Táncegyüttes és a pécsi Egyetemi Színpad tagjai.

RÓNA KATALIN

Örömjáték

A Szerelmi bájital a Szentendrei Teátrumban

A templomtéri sokadalom-vigadalom aláereszkedett Szentendre főterére, a Blagovesztenszka templom és a bájos házacskák tövébe. A közönség még csak gyülekezik a nyári estére ácsolt nézőtéri emelvényen, amikor a korabeli kosztümökbe öltözött (Gelencsér Eta színpompás munkája) árusok megjelennek kis pultjaik mögött, melyek a szentendrei boltok, vendéglátóhelyek föl-iratait viselik. Ott van köztük az antikvárius, a régiségkereskedő, Andreas és a fagylaltárus, a Nosztalgia csalogató fölirata, és lángost kínál tálcájáról egy ifjú leány. Tarka nyüzsgés, vidám sürgés-forgás, a városka mai életét éli. A vendégszeretetet, a barátságos invitálást, a portékák kínálását, a váratlan találkozások csevegéseit. Élettel telik meg a tér. Valósággal.

Egy mai kisváros valóságával, amelytől látszatra csak viseletek teremtenek némi távolságot. Am rövid időre még az előadásra érkező közönség is elvegyülhet a mímelt városka lakói közt, szóba elegyedhet a majdani játszó személyekkel, fagylaltozhat. Tárgyszerűen: együtt élhet a téren Donizetti olasz falujának leendő lakóival. A téren. Nem a színpadon. Mert ennek a játéknak egyik fontos mozzanata, hogy Szentendre főterét az együtt játszásra használja. Nem állít dobogót az énekeseknek és a résztvevő személyeknek, hogy színpadról szólhassanak a dalok. A várost magát tekinti a színi világnak, hogy együtt élhessen, játszhasson benne énekes és néző.

Nem új találmánya ez a Szentendrei Teátrumnak. Csak éppen nagyon jó fölfedezése. (S tudjuk, tapasztaltuk épp az idei első bemutatónál, önmagában nem old meg semmit, nem teremt hangulatot, ha maga a játék nem igazodik a színtérhez. Érzékletesen mutatta ezt a *Tisztújitás* balsikere, amelyet nem mentett meg az sem, hogy rendezője hasonlóan „testközelben" játszatta el.) S rá-adásul ezúttal Donizetti operája nem-csak alkalmas a közeljátékra, hanem ez az előadás pontosan, kidolgozottan ad keretet, és teremti meg a rögtönzést, ahol szükséges, tökéletes illúzióját. Békés András rendezői elképzelése úgy használja ki a teret, hogy alkalmat ad a művészeknek az átélésre és a megélésre, ugyanakkor semmit nem vesz el a játék öröméből. Az együtt játszás a közönséggel egy pillanatra sem válik erőltetté, a furcsa maiságot hirdető lokálpatrióta anakronizmusok sohasem bántók. A tér együtt él az énekesekkel. Csanádi Judit díszletelemei: a magasban libegő függönyutánzat, a két ház közti sikátor fölé ékelt erkély, a házak falait díszítő föliratok, a színes pultok és berendezési tárgyak mintha csak mindig Szentendréhez tartoztak volna, úgy illeszkednek a tér képébe.

Aztán elcsöndesedik a zsibongás, megáll a forgatag. A tér előtere kiürül, csak a háttérben áll a tömeg. S a színen keresztülmegy a rendező, kezében fekete frakkal. S fölsegíti a még ingujjban álló karmesterre, aki köszönömöt int, s már-is fölcsendül a muzsika, Donizetti Sz*erelmi* bájitalának derűsen hangzó nyitánya. Újabb apróság, szokatlan, kedves rendezői ötlet. Am mégis több van mögötte, mint egy egyszerű gag, tán magamutogatás. A rendezői részvétel, a közös játék, a játékosság öröme. A játékosság és az öröm, amely majd áthatja az egész előadást. Selmeczi György tisztán, összefogottan, derűvel és könnyedséggel irányítja zenekarát s a szólistákat, akik a nyitány képére egymás után jelennek meg, hogy mozgással, egy-egy gesztussal vagy ötlettel már a bevezető muzsikára jelezzék helyüket a játékban. Már itt bevonva a közönséget egy kacér mosollyal, egy átnyújtott piros papírszívvel, a fölmutatott bájitalos flaskával.

Az elnyújtott, víg kedélyű bevezetés után kezdetét veheti az igazi játék, a történet. Donizetti vígoperája a szerelemről, a csalfaságról, a féltékeny hiúságról, a bűvös-bájos ármánykodásról és persze a mindenen úrrá levő szerel-mi bájitalról. A mű nagyon is alkalmas arra, hogy benne a rendező mindent játékként értelmezzen és mutasson meg. Mert mi más, mint játék e határozatlan szerelmi háromszög, mi más Adina kacér csélcsapsága, Belcore szívtipró leánykérése és legfőként Dulcamara csodaszerének hatása.

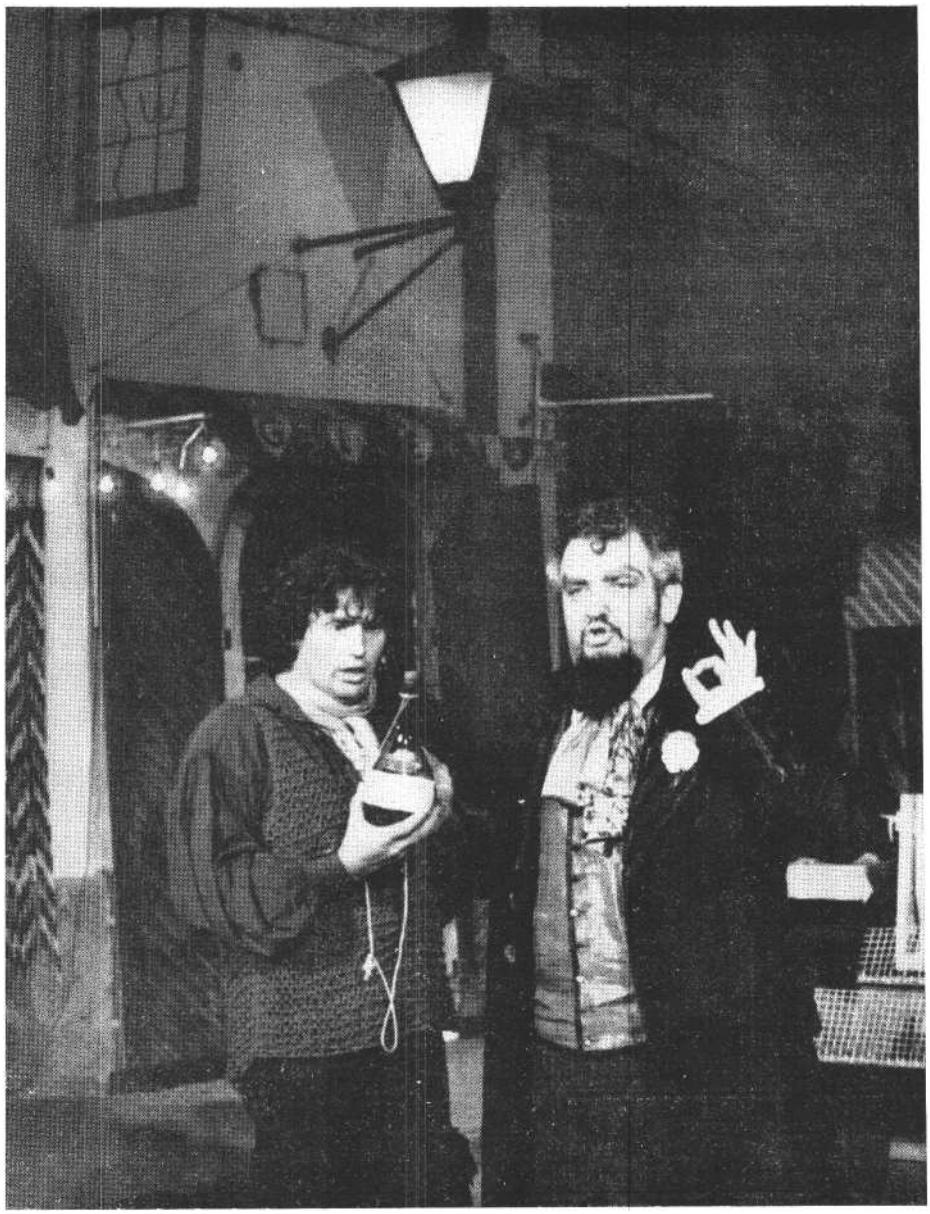
Dulcamara volt mindig is az igazi főszereplője ennek az operának, s lett még inkább azzá Szentendre Teátrumában. Mert az a rendezés, amely ennyire fontosnak érzi és érzékelteti - teljes joggal - a játékosság fölényét, értelmezésében erőteljesen láttatja, miként csavarja az ujja köré a lehengerlő kókler a falucska lakóit, miként pörgeti, forgatja maga körül az eseményeket, az nyilvánvalóan állítja Dulcamarát a középpontba. És az előadás minden lehetőséget megad hősének. S nemcsak azzal, hogy hatásos be-

Donizetti: Szerelmi bájital (Szentendrei Teátrum). Zempléni Mária (Adina) és Csurja Tamás (Belcore)

vonulást szervez számára a betolató fölékesített, nyitott furgonon. Kétségtelenül kacagtató, ügyes „belépés" (ahogy hasonlóként hatásos Belcore lovas érkezése), ám ennél lényegesen többről van szó. Az előadás érzékelteti, hogy Dulcamara akaratlanul valóban irányítója lesz a történetnek, s ezt olyan hévvel, életkedvvel, hatalmas komédiás ösztönnel teszi, hogy azzal megadja az előadás lendületét, alaphangját.

A rendezői szándék akarja ezt így, amely még a legapróbb ötleteket sem hagyja kárba veszni, amely mindent megtesz művészei s a játék egészének förgeteges sikeréért. Ezért van aztán, hogy színházat látunk Szentendrén - a szó legnemesebb értelmében. Ezért, hogy az énekesek nemcsak dalolnak, hanem játszanak is. Békés András rendezése visszaadja az operai színjátszás hitelét. S megmutatja, hogy nem kötelező az operát kizárólag énekesi teljesítményként elfogadni. Mert az operaénekes színész is - színésznek kell lennie -, aki nemcsak hangjában, hanem játékában, szerepformálásában is viseli figuráját. Mondhatnók erre azt, hogy csak ez a kis és intim környezet alkalmas efféle operai színjátszásra. Kétségtelen, ez a tér nem ismer tréfát, itt csak és csakis ilyen, valóban a színpadi játékot és a közönséggel kialakított természetes kapcsolatot mutató fölszabadult szándék és megfogalmazás élhet meg, vezethet eredményre. De nagyon valószínű, hogy Békés András helyes úton jár, s nemcsak a szentendrei nyári színház, de az operaházi produkciók is megkívánják az énekesben a színészt. S előbbre juthatna operai kultúránk, ha nemcsak nyári kísérlet lenne az igazi színjáték az operában. Vitathatatlanul nehézkesebb, már-már lehetet-lennek látszó a feladat, ha a hatalmas színpadra, az elválasztó zenekari árokra, a távoli, rideg tömbbé váló nézőseregre gondolunk, ám bizonyosan meg lehet találni a módját opera és színház arányos közeledésének.

Békés András nemcsak alkalmas hely színre, a színhelyhez alkalmas műre talált, hanem rendezői elképzelésének kivitelezésére nagyszerű partnerekre. Olyan alkotótársakra, akik szívesen vitték véghez az igen pontos és céltudatos rendezői elképzelést, akik miközben *nagy* komédiás kedvvel megvalósították valamennyi hatásos ötletét, egy pillanatig sem vitték el a vígoperát az olcsó hatáskeresés vagy a rutin könnyűnek látszó, ám nagyon is ingoványos talajára.



Gerdesits Ferenc (Nemorino) **és Gregor József (Dulcamara) a szentendrei előadásban (Mezey Béla** felvételei)

Elsősorban a karmester: Selmeczi György, aki szívesen játszik együtt az énekesekkel. Arcjátékával, egy-egy gesztusával szinte társalog velük, ha úgy hozza a játék irama, még a karmesteri pálcát is átadja Dulcamarának. Övé a játék, vigye, irányítsa. Selmeczi kedvvel mókázik. De a muzsika hangzása és egysége tisztán mutatja, fogja, őrzi a zenét. Stílust és tempót diktál, fegyelmet követel, pontos a részletekben és a teljesség megteremtésében.

Dulcamara szerepét Gregor József formázza mindent elsöprő komédiás kedvvel, nagy tempóban és a legnagyobb művészi-énekesi fegyelmezettséggel. Gregor, mint már annyiszor, ezúttal is szép példáját adja az énekesi, színészi egységnek. Muzikális biztonsága teszi lehetővé számára, hogy határtalan játé-kos szenvedélyéből, tréfáiból semmit se engedjen elsikkadni. S ennek a derűs virtuozitásnak igazán kedvez a teátrum. Gregor játszik partnereivel, játszik a tömeggel, játszik a zenekarral, és játszik a közönséggel. *Úgy,* hogy szerepformálásának egyetlen mozdulata, egyetlen pillantása sem válik öncélúvá. Gregor Dulcamarája tökéletes, tiszta szöveg-

mondású énekes és ellenállhatatlan komédiás.

Méltó társa a dalban és a játékban Zempléni Mária Adinaként. Zempléni Mária énekesi teljesítménye, amely nincs híján a tiszta, szép magasságoknak, és a pontosan értelmezett szöveg előadása jól párosul színészképességeivel. El-játssza a falusi leány bájos kacérságát, a párválasztás határozatlanságát, az asszonyi rafinériát, a féltékeny dühöt, az apró hisztériákat, az önfeledt kokettálásokat s persze a női diadalt is. Eszközei finomak, egyszerűek, természetesek.

A megnyerő, szívtipró, ám ostoba és gátlástalan tisztet, Belcore szerepét Csurja Tamásra osztotta a rendező. Csurja alakítása is telitalálat. Megjelenésében, figurateremtésében, ön- és szerelemimádatában tökéletes alakítás épp úgy, mint hangjának és a benne rejlő humoros karikírozóképességnek kihasználásában. Bátori Éva Gianettája végig-kísérivégigéli a szerelmi történetecskét - jól bírva hanggal és tempóval.

Sajnálatosan színtelenebb Gerdesits Ferenc Nemorinója. S ez nem elsősorban kedvesen esetlen játékára, mint a hatásos tenorszerep zenei megoldására vonatkozik. Az általam látott estén erőtlen indítás után nagy szólóját már nehezen tudta hangbicsaklás nélkül végigénekelni.

S nem hagyható szó nélkül a kórus és a statisztéria: a Szentendrei Teátrum zenekara és énekkara. Ennek az előadásnak a jeles szólistateljesítmények mellett rendkívüli értéke az együtt játszás élménye és élvezete. Békés András úgy tudta összeválogatni a tömeget, hogy érezhetően mindenki szívesen, lelkesültséggel és temperamentumos játékos kedvvel vesz részt az előadásban. Nemcsak a dalra koncentrálva, hanem a muzikális készség mellett a színi jelenlétre ügyelve. Így aztán, amint a finálában a zenekar váratlanul ritmust vált, s a tánclépések üteme, formája is követi a zenekar rögtönzött víg kedvét, nemcsak Donizetti falujának lakói kerekednek táncra, ha-nem ha kedve tartja, a nagyérdemű is. Érezze, élvezze és ne feledje, mindez csak játék. De abból a legnemesebb, s a legigazabban színházi.

G. Donizetti: Szerelmi bájital (Szentendrei Teátrum)

Szövegét írta: Felice Romani. *Díszlet:* Csanádi Judit. *Jelmez:* Gelencsér *Eta. Rendező:* Békés András.

Szereplők: Gregor József, Zempléni Mária, Gerdesits Ferenc, Csurja Tamás, Bátori Éva.

CSIZNER ILDIKÓ

Emberi színjáték

Euripidész Alkésztisze Boglárlellén

Euripidész is a meg nem értett művészek népes táborába tartozott. Bár majd kéttucatszor indult az athéni Dionüszosz Színház „drámaírói pályázatán", mindössze öt alkalommal termett babér a számára. Annál nagyobb népszerűségre tett szert a hellenisztikus és a római kor színházában, s kedvelt szerzőjévé vált az utána következő korok színjátszásának is. Aranykori sikertelenségének és későbbi elismerésének oka egy tőről fakad: műveiben az istenek helyett az emberekre osztotta a főbb szerepeket. A mitológiából merítette ugyan a témáit, és az Olümposz lakói is megjelentek a drámai szituációk kialakítóiként vagy feloldóiként, de hősei nem a fellegek között, hanem a földön éltek. Olyan emberi konfliktusokat vitt színpadra, melyeknek alapján méltán tekinthető a lélektani drámaírás ősatyjának.

Legelső ránk maradt műve, *az Alkésztisz* még csak nyomokban viseli magán ezeket a későbbi euripidészi ismertető-jegyeket. Istenek és félistenek alakítják kényük-kedvük szerint a thesszáliai királyi család sorsát. A mítoszokból ismerős a történet, mely prológusként, Apollón szájába adva, rövidített változatban bekerül a darabba. Ebből tudhatjuk meg, hogy Zeusz Apollónt „csínytevése" miatt Admétosz udvarába száműzte, hogy ott közönséges pásztorként éljen. Apollón, mivel Admétosznál kegyes bánásmódban részesült, kijárta az égiek-nél, hogy meghosszabbíthassa az uralkodó életét. Feltételül „csupán" azt kötötték ki, hogy Admétosz helyett valakinek alá kell szállnia Hádész birodalmába. A király hiába járja végig szeretteit, csak a felesége, Alkésztisz szánja rá magát az áldozatra.

Amíg e vég beteljesül, a dráma kétharmada lepereg anélkül, hogy az Apollón által felfedett titoknál több tudódjék ki. A szereplők nem a tetteikben, sokkal inkább a szavaikban élve próbálják magukban vagy másokkal együtt fel-dolgozni a történteket. Az analízis során számos emberi tragédia körvonalazódik: a távozó Alkésztisz anyai aggodalma, Admétosz önmarcangolása, az alattvalók szánakozással vegyes félelme, apa-fiú egymást hibáztató kitárulkozása.

Euripidész, miközben teret enged e lelkitusáknak, önkéntelenül is felállít egy olyan dramaturgiai csapdát, melyet neki nem, de a későbbi korok színre-vivőinek mindenképpen figyelembe kell venniük. Csak a drámaíró korában kezelhető ugyanis axiómaként, hogy Admétosz sírva-jajongva, de mégiscsak mást áldoz fel maga helyett. Emögött az a vallási előírás húzódik meg, hogy az istenek ajánlatát nem lehet visszautasítani. A nem az ókori Hellász gondolkodási mechanizmusát követő emberben azonban a problémát hallva rögtön felmerül a kérdés: miért az áldozatkeresés, és az egyébként oly jóravaló Admétosz miért nem saját maga követi a Halált? Ha ez az alapkérdés nem tisztázható, maga a drámai konfliktus veszítheti el a hite-lét. Mint ahogy épp oly fontos annak a megokolása is, hogy a halottas házba tévedő Héraklész a szíveslátás fejében miért kel párviadalra a Halállal Alkésztisz visszaszerzéséért.

Hogy Ascher Tamás e belső konfliktusok színreviteléhez keresett alkalmas helyszínt vagy a már hagyományosnak tekinthető boglárlellei nyári szerepléshez választotta a darabot, az az eredmény szempontjából közömbös. A lényeg az, hogy a Vörös kápolna előtti tér és az *Alkésztisz* egymásra lelt. A szobaszínházi produkciókhoz hasonló intim hangulatot sikerült létrehozni a szabad ég alatt. A családias miliő kialakítása a díszlettervező, Khell Zsolt érdeme, aki az amúgy is aprócska teret kőkerítéssel, ki- és bejáratokkal, pihenőhelyekkel, áldozati oltárral tovább zsugorította. Sokkal inkább egy thesszáliai kézműves igényeit kielégítő környezetet hozott létre, mint egy királyhoz méltó palotaudvart. E degradált létezési térrel a rendezői szándék fontos külső feltételeit teremtette meg. Ascher ugyanis nem király-, hanem családi drámaként fogja fel az *Alkésztisz*. Mellőz minden fennköltséget, távolságtartást, és patriarchális viszonyokat teremtve teljes mértékben deheroizálja a dráma szereplőit.

E közvetlen alaphangot már Apollón prológjával sikerül megütnie. Kulka János olyan jól értesült magabiztossággal meséli el, hogy ki kicsoda, mi történt eddig, és mi várható ezután, mintha egy pletykát adna tovább. Ezt a „pletykaszintet" a rendező az előadás egésze alatt megőrzi. Hol a szolgáló (Csákányi Eszter) könnyek közül kipréselt siránkozása, hol a szolga (Cserna Csaba)

munkába fojtott zsémbelődése jelenti a biztos hírforrást. Ilyen figyelő-kommentáló továbbadó funkciót szán a kar két tagjának is. Kevéske mondandójuk ellenére állandó jelenlétet biztosít a számukra, és szüneteiket szerepüket kibeszélő mozgássorokkal tölti meg. Lukáts Andor és Koltai Róbert bumfordi-oktondi kettőse él is a felkínált lehetőséggel: hálás nézőközönségként reagálják le az előttük történteket. Úgy érkeznek a palotához, mint akik látni akarják a nagy eseményt, s ezért idejében elfoglalják a helyüket. Csendes szalonnázgatásuk, érdeklődő tekintetük, kíváncsi kérdéseik, majd részvétet mímelő kondoleálásuk és áttetsző gyászuk mind azt célozza, hogy ironikus felhangokkal ellensúlyozzák a tragikus történéseket.

De Ascher nemcsak a kar háttérfiguráinál alkalmazza ezt az ellenpontozó módszert, hanem az előadás egészének építkezésénél is. Játszik az Euripidész fölkínálta lehetőségekkel, sőt rá is ját-szik azokra. Figuráiba rengeteg iróniát, bájt, nemritkán vaskos humort visz, hogy aztán egy hirtelen váltással realista, sőt kegyetlenül naturalista eszközök-kel éljen. Egymás mellett létezik Alkésztisz hörgéssel, öklendezéssel, rángatózással kísért haláltusája és Héraklész bacchanáliákat idéző, borgőzös lakmározása; a ház egyik szolgájának zajos mosogatása és a siratókórus jajszava; a Halál fenyegető futkározása és Apollón gazellajárása, Admétosz apjának gutaütéssel fenyegető rohama és a kísérők paródiába illő segíteni akarása. Ascher a mértékkel és pontos arányérzékkel alkalmazott stílusváltásokkal, a kicsit komolytalan hanggal és a nagyon is valódi szenvedésekkel egyben előkészíti a végkifejletet: a sok hűhó tulajdonképpen semmiért zajlott, hiszen Héraklész visszaállítja az eredeti állapotot. Csak éppen a feláldozáson és az önfeláldozáson nem lehet kacagni, legfeljebb némán, tehetetlenül széttárt karokkal várni a folytatást - ahogy ezt Alkésztisz teszi.

A rendező ha külső megjelenésükben nem is, de gondolkodásmódjukban teljes mértékben modernizálja Euripidész hőseit. Vajda László erőtől és önteltségtől duzzadó lókötőt formál Zeusz édes-fiából. Hatalmas dorongjával úgy hadonászik, mintha hírhedt tizenkét „munkájának" egyikét igyekezne teljesíteni, s amikor alvilági kalandjairól faggatják, úgy nyilatkozik, mint egy gyakorlott interjúalany. Annak is bizonyságát adja, hogy honnan ez a minden felett győzedelmeskedő, bárhol felszabadítható energia. Falógépként söpri magába az eléje tett enni- és innivalót. Kapatosságával és másnaposságával zajos életet visz a halottas házba. Hatalmas szíve csordultig telik hálával, amikor kiderül, hogy az ő nyugalma érdekében történt a titkolózás. Egy szempillantás alatt kijózanodik, és viadalra kész állapotba helyezi magát. Azzal, hogy Vajda Héraklész két alapvonására, mérhetetlen erejére és ugyanilyen mértékű önbecsülésére alapítja szerepét, megszünteti a szolgáltatás és az ellenszolgáltatás között Euripidésznél fennálló aránytalanságot. Hiúságának legyezgetése bármilyen árat megér. Ezért rohan oly fejvesztetten a Halál után, hogy visszahozza az élők közé Alkésztiszt.

Nem Euripidész instrukciói szerint cselekszik Máté Gábor megformálásában Admétosz király sem. Kizárólag saját jól felfogott érdekeit tartja szem előtt. Puhányságot és titkolni szándékozott gyávaságot visz a figurába. Úgy siránkozik Alkésztisz elvesztése miatt, mintha nem ő maga kívánta volna ezt az önfeláldozást. Sajnálja és sajnáltatja magát. Úgy tesz, mintha nem a felesége halála, hanem az ő élniakarása lenne a hősi tett. S ezt a fonákságot a színész öniroinizáló játékával pontosan érzékelteti. Egyszerre van kívül és belül. Ha szavaiban él a király, akkor arca, mozgása tesz ellene, ha pedig gesztusai önmagukban őszinték lennének, akkor túl finom és behízelgő hanghordozásával alakítja teljessé a jellemet. Talán egyetlenegyszer fedi egymást szó és gesztus. Átkokat szór, szembeköpi, megtagadja az apját, mert az nem volt képes életét adni tulajdon fiáért. Egyetlen őszinte pillanata ez Admétosz királynak a hosszú haláljáték alatt!

Az apa, Pherész Jordán Tamás alakításában egyetlen rövid jelenet alatt futja be *azt az* utat, amit Admétosz az egész dráma során. Csupa fenség, önelégültség, csupa külsőség részvétlátogatásának első perceiben. Aztán fia szemrehányásától hátrahőköl. Láthatóan megrázza a nyílt beszéd. Válaszszavai ugyanolyan súlyosak„ mint a király vádjai. Való igaz, hogy még a gyermek sem kíván-hatja saját élete fejében szülője életét. Csakhogy a vád és a viszontvád épp Alkésztisz teteme fölött hangzik el, ami gyökeresen átértékeli az elhangzó érveket. Ezek után legfeljebb az dönthető el, hogy ki a bűnös és ki bűnösebb. Az érvcsata során kialakított feszültséget Jordán Pherésze a végletekig képes fokozni. Olyan hatásosan éli át a rosszullétet, hogy a néző fél; amit nem adott önként, most elveszti önkéntelen, s ezzel nemcsak a fiával folytatott vitáját, de Alkésztisz önfeláldozását is értelmetlenné teszi. Majd életereje győzedelmeskedik, és oly bizonytalanul és tehetetlenül hagyja el a házat, mint ahogy fia majdan Alkésztisz visszatérését fogadja.

A rendezés jóvoltából és következetességéből a Halál is ironikus ábrázolásban jelenik meg Admétosz udvarában. Helyey László démoni külsejű, ugyanakkor félelmetesen kisstílű földöntúli lényként próbálja kiharcolni a jussát. Kupecként egyezkedik Apollónnal, hogy aztán sunyi ábrázattal, vigyorgó arccal, karddal felfegyverkezve vigye el Admétosz otthonából, ami az egyezkedés eredményeképp végül is megilleti.

Pogány Judit Alkésztisze az egyetlen, aki valódi tragédiát él át. Mély líraisággal, őszinte átéléssel közeledik a figurához. Talán az egyetlen, aki az Euripidész-drámában igazi Euripidész-hős marad. Az élettől búcsúzó nagymonológjában a halálra felkészült, de minden idegszálával a családjához kötődő fiatal-asszony dilemmáit fogalmazza meg. El-lágyuló-elgyengülő szavai és görcsös igyekezete, hogy gyermekei és férje sorsát rendben tudja, éppen a feláldozó karjaiban elhangozva különösen disz-szonáns. S hogy e lelki szenvedések mellett milyen fizikai megpróbáltatásokat jelent a távozás, azt kegyetlen naturalizmussal tárja a búcsúztató elé. Hát-borzongató, ahogy öklendezve, testét dobálva birokra kel a halállal, hogy az-tán gyengeségét beismerve, fennakadt szemmel végleg megadja magát. Mikor Héraklész kíséretében visszatér, már nem szavakban, még csak nem is mozdulatokban fejezi ki újraéledő érzéseit. Az égi törvények néhány napi némaságra kárhoztatják. De Pogány Judit kijátssza az isteneket, és Alkésztisz arcára írja fel a gondolatait. Kétely, bizonytalanság és szomorúság olvasható ki Admétoszon nyugvó tekintetéből.

Euripidész: Alkésztisz (Boglárlelle)

Fordította. Devecseri Gábor. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők: Kulka János, Helyey László, Csákányi Eszter, Pogány Judit, Máté Gábor, Vajda László, Jordán Tamás, Cserna Csaba, Koltai Róbert, Lukáts Andor.

színháztudomány

BÉCSY TAMÁS

Az avantgarde dráma két változatáról I.

A nyugat-európai országokban már a tizenkilencedik század harmincas, negyvenes éveiben érezhetőkké váltak az ipari termeléssel szükségszerűen együtt járó munkamegosztásnak a társadalmi-szociológiai következményei. Közismert, hogy a munkamegosztás kialakítja a foglalkozásokhoz - a szociológiai értelmű státusokhoz - szervesen hozzátartozó cselekvéssorokat, viselkedésmódokat, sőt értékrendeket is. Mindez azt jelenti, hogy egyre kevesebb lehetőség van az autonóm cselekvésekre és viselkedésekre, vagyis arra, hogy az ember cselekvései és viselkedése azonosak legyenek saját benső világa dinamizmusainak objektivációival. Az autonóm cselekvések és viselkedések helyébe azok a cselekvések és viselkedések lépnek, amelyeket az adott szociológiai státusok és organizációbeli funkciók írnak elő. Így ezek már nem egy ember saját benső erőinek a megnyilvánulásai, hanem státusa követelményeinek a megvalósításai. A státusokból-funkciókból fakadó cselekvések és viselkedések azt is eredményezik, hogy minden, azonos státusban és vagy funkcióban levő ember ugyanazt cselekszi, és ugyanazon a módon viselkedik, sőt azt is, hogy megítéltetésének kritériumai a státuscselekvéseken és viselkedéseken alapulnak. Ha valakit azon alapból kiindulva ítélnek meg, hogy milyen mértékben teljesíti be státusának cselekvéseit, akkor nem az ő speciális egyéniségét ítélik meg.

Más oldalról közelítve a kérdéshez, az is közismert, hogy minden dráma a maga teljes világát csak és kizárólag dialógusokban építheti föl. A dialógus - ontológiai jellemzője szerint - pedig csak valamiféle viszonyban létezhet és jelenhet meg. A viszonyok fajtái közül a most, a jelenben *változó viszonyok* a drámai viszonyok. Ebből következik, hogy a drámai cselekvés, az úgynevezett drámai akció egyenlő az alakok közötti viszonyoknak valamiféle változásával, a cselekvés lehetősége azonos a viszonyok változásának a lehetőségével.

A drámaírók számára az jelent igen nagy nehézséget és megoldandó feladatot, hogy drámává formáljanak olyan életanyagokat, amelyek alig-alig adnak lehetőséget arra, hogy alakjaikat autonóm cselekvéseikkel jellemezzék. Ez továbbá azért is jelent nagy nehézséget a drámaíró számára, mert az autonóm cselekvések nemcsak az embert, hanem a korszakot is jellemzik. Az emberek benső világának cselekvéseikben meg-nyilvánuló erői azonosak voltak a társadalmi dinamizmusokkal. Az egyéni dinamizmusoknak és a társadalmi erővonalaknak ez az egyben levősége szűnt meg a munkamegosztásból kinövő státusokkal és az élet egyre több részére kiterjedő társadalmi organizáció által kiépített funkciókkal. A jelen keretek között csak utalni lehet arra, hogy ez a problémakör már Hebbel 1844-ben írt drámájában, *a Mária* Magdolnában megjelenik; s hogy Ibsen drámájában Nóra azért hagyja el férjét, mert férje a feleségstátushoz tartozó cselekvéseket és viselkedést kíván tőle, nem azokat, amelyek egyéniségének objektivációi. Arra is csak utalni lehet, hogy némely dráma-író azoknak az erőknek a megmutatásával próbálja meg alakjainak speciális egyéniségét megrajzolni, amelyek ugyan a benső világban élnek, de túl vannak a speciálisan egyedi erőkön. Hauptmann *A* takácsokban *az* osztályhelyzetből eredő dinamizmusok alapján jellemzi alakjait, Strindberg és Wedekind pedig a nemiségből fakadók alapján.

Voltaképpen ezt a társadalmi helyzetet tükrözi az 1890-es évektől kezdődően a drámairodalomnak az az ága, amely-ben az alakok már nem egyéniségek. Jarry, Maeterlinck, Hofmannsthal műveinek alakjai éppen annyira nem jellemek, mint például Georg Kaiser 1914-ben írt művének, *A calais-i* polgároknak avagy Pirandello 1921-es *Hat szereplő szerzőt keres* című művének alakjai. Ezekben a művekben - különböző világszemléleti aspektusokból - az alakok a társadalmi kérdések és problémák hordozóivá, megnyilvánítóivá, mintegy „kibeszélőivé" válnak, de úgy, hogy amit „kibeszélnek", azok egyáltalán nem egyértelműen az ő speciális egyéniségüknek az objektivációi.

Ezzel voltaképpen meg is érkeztünk az avantgarde drámákhoz, és ahhoz a kérdéshez, hogy ezek a művek *miként formálják drámává, műalkotássá* ebben a társadalmi helyzetben az általuk kiválasztott problémakört.

Két drámát választottam, hogy a két, talán legfontosabb drámává formáló eljárásrendszert megmutassam. Ernst Toller: *Hoppá, élünk!* és Federico García Lorca: *öt év múlva* című drámáját, amelyek a húszas évek végén keletkeztek.

Toller művének elmondható eseménysora a következő. Az 1919-es németországi forradalom leverése után halálra ítélnek hat forradalmárt, majd megkegyelmeznek nekik. Közülük négyet internálnak, egyet titokban szabadon eresztenek; egyikük pedig, Karl Thomas, rabkórházba kerül, mert bele-őrült a megkegyelmezés váratlan örömé-be. Az ezeket bemutató Előjáték után nyolc évvel játszódik a darab esemény-sora, amikor a meggyógyult Karl Thomas elhagyja a rabkórházat. Teljesen megváltozott világot talál. Az, akit közülük titokban - mert már akkor árulóvá lett - kieresztettek, azóta miniszter lett. Forradalmár társai a politikai helyzethez alkalmazkodva harcolnak. Nyolc évvel ezelőtti szerelme, Eva Berg röplapokat ír, sztrájkra buzdít; egy másik harcostársa, Albert Kroll, a választási küzdelmekben vesz részt. Karl Thomasban azonban nem csendesedett a forradalmi lobogás, a forradalmi cselekvéseket követelő hit, s elképedve látja a világnak és egykori társainak a megváltozását. Elhatározza, hogy megöli az áru-ló, miniszterré lett Kilmant. Am a „frontharcos szövetség" - a nácik - is ugyanezt határozzák el. A minisztert végül egy fasiszta diák lövi le, de Karl Thomast fogják el és vádolják, aki a börtönben felakasztja magát.

A dráma műnemében, miként említettem, az emberek közötti viszonyváltozásokat lehet adekvátan művilággá formálni. A megformálás egyik, már Aiszkhülosznál megtalálható műfaji törvényszerűsége: a rendszerint passzív alak a középpontba kerül, s az események azonosak az őhozzá és persze a benne megtestesülő társadalmi-történelmi tartalmakhoz való különböző viszonyok megmutatásával, illetve a közép-pont és környezete viszonya változásának a bemutatásával. Hogyan valósul meg a drámának ez a műfaja ebben a műben?

A mű viszonyrendszerének a középpontjában itt Karl Thomas áll, s tartalmainak leglényegesebb magja az aktív, fegyveres harchoz adekvát, csak a forradalmi cselekvéseket akaró és becsülő magatartása. Ez kerül viszonyba az említett alakokkal. Ezek közül az első a

forradalmárból miniszterré lett Kilman, aki szövegei szerint a nép jólétét akarja, valójában a tőkések érdekeit és a maga meggazdagodását szolgálja. A második Eva Berg, aki egy időre magához fogadja ugyan, de hamarost kiteszi a lakásból, mert ő nem tulajdona senkinek, s csak az agitációt és a röplapok írását tartja fontosnak. A harmadik, az ugyan-csak forradalmár Albert Krolle, aki a mostani helyzethez alkalmazkodva végzi forradalmi munkáját: a választási harcokban vesz részt pártjának minél nagyobb választási sikeréért, hogy ezzel kapjanak kiindulópontot a lényegesebb cselekvésekhez,

Tulajdonképpen ezek azok a viselkedések és cselekvések, amelyek egy-egy külön alakban megjelenítve viszonyulnak a középponthoz. Am az ő alakjuk felveti *a típus* elvi-elméleti problémáját. Ez abban a kérdésben fogalmaz-ható meg, hogy ezek az alakok típusok-e, vagyis hogy bennük egyéniségükből kibomlóan jelennek-e meg a lényeges társadalmi-történelmi erővonalak vagy szociológiai státusból, illetőleg a társa-dalmi organizáció adott helyének és pontjának funkcióiból fakadó cselekvéseket és viselkedéseket produkálják-e? A kérdés és a probléma egyértelműbb lesz, ha a válasz előtt a mű másik szegmentumát vizsgáljuk meg először.

Ha az 1920-as németországi helyzet csak a Karl Thomashoz mint középponthoz az ezen három alakon és tartalmain keresztül jelenne meg, a mű világa és igazságtartalma meglehetősen szegé-nyes lenne. Pontosabban: rajtuk keresztül nem tárulna fel sem a német, sem a világhelyzet. A mű világszerűségében éppen az formálódik meg, hogy Karl Thomas milyen német és világ-helyzetbe kerül a rabkórházból való ki-szabadulása után. Ennek bemutatása mozaikjeleneteken keresztül történik.

A világhelyzetet jelenítik meg a filmközjátékok. Az első az 1919-es felkelés mozzanatait láttatja. Az Előjáték után az 1919 és *1927* közötti azon történelmi események láthatók, amelyek a mű cselekményének történelmi előzményeit adják. Például »1919: A versailles-i szerződés; 1921: Fasizmus Olaszországban; 1922: Éhínség Bécsben. Emberek tébolyodnak meg; 1923: Infláció Németországban. Emberek tébolyodnak meg" stb. (A drámaidézeteket Viola József fordította.) A következő: villamosok, gépkocsik, földalattik rohanásával a nagyvárosok életét jellemzi; majd a nőket látjuk vetített filmkockákon különböző foglalkozásokban, s ez bevezeti Eva Berg újbóli megjelenését; aztán a gyárak, külvárosok életéből láthatunk pillanatképeket, amelyek a választási jelenet nyitányát adják.

Ezeknél fontosabbak azonban a következő mozaikjelenetek. Karl Thomas felkeresi a minisztert, s ez a jelenet két színhelyen játszódik: a miniszter előszobájában és dolgozójában. Így mód nyílik arra, hogy egy-egy röpke jelenetrészben megjelenjenek az előszobában várakozók, a Bankár és Fia, a Hadügyminiszter, a fasisztává váló Lande gróf s a nagy karriert befutott katonatiszt, Friedrich báró. A dolgozóban látható lesz az Evával tárgyaló Kilman, aki arra akarja rávenni egykori rabtársát, hogy ne agitáljon a sztrájk érdekében; megjelenik a Bankár és a miniszter közti jelenet, amelyben pénzügyi tranzakciókról van szó; továbbá az, amelyben Kilman arról beszél Friedrich bárónak, hogy a „népek békéjéről", az „emberiségeszméről" szóló miniszteri nyilatkozatokat egyáltalán nem kell komolyan venni. Egy másik helyszínen - ugyan-csak mozaikjelenet ez - Karl Thomast láthatjuk két gyerekkel, akik a háború embertelenségéről éppúgy nem tudnak semmit, mint az ő 1919-es forradalmukról. De ugyanígy mozaikokban formálódik meg a németországi helyzet a választás napjának jeleneteiben. A különböző mozaikrészek jelentéseiből a választási csalások derülnek ki, a versengő pártok legfontosabb kortesjelszavai, a bankárok, a szegény, tudatlan asszonyok és a munkások egymástól eltérő véleményei a választásról, valamint a választás közbeni rendőri atrocitások. A III. felvonás 2. képe a Grand Hotel keresztmetszetét jelzi. Itt hét színhely látható, amelyek még nagyobb lehetőséget adnak a mozaikképekre. Láthatók a gondtalanul táncoló párok; a szeparéban a Bankár, aki vendégül látja és megvesztegetni igyekszik Kilmant; a klubszobában „A Szellemi dolgozók frakciójának" vitaestje folyik Marxról, valamint a fajelméletről; az irodában Friedrich *báró* oktatja ki az újságírókat arról, hogy a választási időszakban kötelességük úgy feltüntetni a kormány intézkedéseit, hogy azok az államrezon követelményei; a hotel egyik szobájá*ban* a fasiszta Lande gróf szeretkezik Kilman lányával, aki leszbikus is; a ki-szolgáló- és cselédszobában a pincérek saját nyomorúságukról és az inflációról beszélnek, miközben leadják a gazdag vendégek rendeléseit osztrigára, ökörfarklevesre, pezsgőre. Láthatjuk továbbá a szálló távírdáját, ahová az egész világról érkeznek hírek: tőzsdei árfolyamokról, felkelésekről, éhínségekről, ár-vizekről, a világ legnagyobb bombázó repülőgépének feltalálásáról, továbbá reklámok a zöld parókának, parfümök-nek, pezsgőknek.

Ezek a mozaikjelenetek a valóságnak - filozófiai értelemben vett - általános szintjén és nem a különösben meg-jelenő képét vázolják fel; illetve, ha a különösség mezejében is, az általánoshoz egészen közel. Ez az ábrázolás és/vagy megjelenítésmód kétségkívül a státusokban és funkciókban való lét egyre nagyobb mérvű eluralkodásának a következménye, tükröződése. A társadalmi organizáció cselekvései a kapitalista világban még ma is mindenhol, a cselekvő egyéniségétől függetlenül azonosak; mint amilyenek például a választási csalások, a választások közbeni rendőri atrocitások. A távíróba beérkező hírek már akkor ugyanazok voltak, mint ma-napság: felkelések, éhínségek, sportesemények, a hadiipar legújabb találmánya, árvizek, tőzsdei hírek, reklámszövegek és a legújabb slágerek, itt például a „Hoppá, élünk" kezdetű sláger. De a minden bankár státusához hozzátartozó szövegek jelennek meg az itteni Bankár mondataiban; és ugyanígy a mindenhonnan ismerős státusszövegeket mond-ja a Hadügyminiszter vagy akár a fasiszta Lande gróf. De voltaképpen hasonlóan közismert a forradalmi cselek-vésnek a csak a fegyveres harcot tartó Karl Thomas alakja éppen úgy, mint a munkásmozgalmat egyéni érdekeiért eláruló Kilmané; valamint a közösséget okosan, taktikusan vezető munkás alakja. Ha a státusok és funkciók -- például a forradalmárfunkció is - hozzák létre és szabják meg az azokat betöltő ember cselekvéseit és viselkedését, akkor nyilvánvaló, hogy ezekből kiszűrődik a speciális egyéniség; és ugyanígy nyilvánvaló, hogy a hasonló státusokban és funkciókban levő emberek szóbeli megnyilvánulásai is teljesen hasonlók lesznek. Ezek a megnyilvánulások az autonóm ember megnyilvánulásaihoz viszonyítva egyszerűek, mondhatni közhely-vagy szlogenszerűek, illetve klisék.

Az azonos státusokhoz és funkciók-hoz tartozó vagy az abból kinövő érték-rendek is azonosak. A munkásáruló

Kilman a „népről úgy beszél, hogy „Őt szolgálom"; Eva Berg letartóztatásával kapcsolatban kijelenti, hogy nem lehet tehetetlen, „mint az előző miniszter". Értékrendjéhez tartozik továbbá, hogy „Mi fáradságot nem ismerve prédikálunk, hogy az erkölcs, a szellem fegyverével akarunk felülkerekedni", hogy „Mi mentettük meg a forradalmat .. . A tömeg eleve alkalmatlan, és az is marad. Nincs semmi szakértelme. Hogy vehetné át korunkban egy tanulatlan munkás például egy szindikátus vezetésé-nek teendőit ? Vagy hogy tudná igazgat-ni a villamos erőműveket ?" Értékrend rögzítődik Eva Berg szavaiban is. Pár napi együttlét után elküldi lakásából Karl Thomast, „Hogy egyedül lehessek", mert „Valakié lenni ? Ez a fogalom kihalt. Senki se tulajdona a másiknak". A forradalom „epizód volt", és ami megmaradt, az „Az akaratunk a tisztességre. Az erőnk új feladatra", „Mert a gyáraknak és hátsó udvaroknak ebben a levegőjében nem tudunk lélegzetet venni". Ha az öt nap alatt gyermeke fogant volna, nem szüli meg, „Mert véletlen lenne. Mert úgy tűnik nekem, hogy nem szükséges", tudniillik nem szükséges a harchoz. Ugyancsak értékrend jelenik meg Albert Kroll mondataiban. Karl Thomasnak a fegyveres harcot sürgető szavaira ezt mondja: „Meg kell tanulni látni és ugyanakkor nem hagyni, hogy legyőzzenek bennünket." A sok munkásszavazatnak örül, mert „ugródeszkát" lát bennük a tetthez. A munkásokat ütlegelő rendőrt elengedi, amire Karl Thomas ezt kérdi tőle: „Miért húzod meg a féket?" A válasz is értékrendet tükröz: „Mert teljes gőzzel akarok haj-tani, ha itt lesz az ideje. Erő kell ahhoz, hogy türtőztessük magunkat."

Mi jelenik meg ezekben a gyakran közhelyszerű mondatok által kibontakozó értékrendekben? A társadalmi erővonalak típussá formálódott egyéni változatai-e avagy a státusokból és funkciókból fakadó viselkedések és cselekvések, esetleg akként is, hogy az egyed ezeket a külsőket interiorizálta, bensejévé, egyéniségének részévé tette? A kérdés úgy is feltehető, hogy a nagyon elaprózódott társadalmi munkamegosztásra épülő társadalmi szerkezetben és organizációban mi nevezhető egyéniségnek. Az-é az egyéniség és abban nyilvánul-é meg, ha valaki a státusbeli cselekvések és viselkedések között, azok közben azt is cselekszi, és úgy is viselkedik, ami nem státusából, hanem egyéniségéből fakad? Elegendő-e Kilman egyéniségének megmutatásához az, hogy a státusából fakadó cselekvései közben nem fogadja el a Bankártól a megvesztegetésére szánt ékszert? Eva Berg speciális egyéniségének a kinyilvánításához elegendő-e viselkedésének az a részlete, miszerint „Abszurd az a nézet, hogy a forradalmárnak le kell mondania az élet ezer apró öröméről. Vegye ki belőle mindenki a részét, épp ezt akarjuk"? Sőt: irodalmi-művészi értelemben típus-e az a forradalmár, aki mindig és minden körülmények között az erőszakos, fegyveres harcot tartja helyesnek, aki a polgári berendezkedés megszilárdulásának időszakában lelövi a minisztert azért, mert „Valaminek történnie kell. Valakinek példát kell mutatnia. (. . .) Valakinek fel kell áldoznia magát", mert „Akkor a bénák járni fognak"? Az egyéniség, a státus és a típus viszonyának meg-oldása-e, ha ezt mondjuk: itt a két világ-háború közötti munkásmozgalom osztályárulóiról, jó szándékú, de mégiscsak anarchistának minősülő alakjáról és a taktikus, okos munkásvezérekről van szó ?

Nem szabad ugyanis elfelejtenünk, amire már Marx figyelmeztetett, és amit Lukács György *Ontológiájában* hangsúlyozott, hogy tudniillik, ha a munkamegosztás kifejleszti is az emberek különböző *képességeit,* ez egyáltalán nem vezet szükségszerűen *a személyiségfejlődésre* is. És ezzel párhuzamosan kell figyelnünk még arra, hogy a munkamegosztáshoz hasonlóan differenciálódás következik be például a forradalmár-hoz tartozó cselekvésekben és értékrendekben. A húszas-harmincas évek olyan társadalmi körülményeket teremtenek, amelyekben a forradalmárfunkciónak egészen különbözőképpen kell differenciálódnia, mint amilyenné például a világháborút követő forradalmak során avagy amilyenné azok előtt differenciálódott, amely differenciálódásokat aztán az egyednek kell mint cselekvést és viselkedést megvalósítania. Mert egyébként hiába igaz az, hogy az áruló, a sztrájktörő, az anarchista vagy az okos, taktikus forradalmár funkciójába ki-ki egyénisége alapján lép be, ha egyáltalán csak valamelyik funkcióba léphet be, illetve ha *drámában* ábrázolhatatlanok azok az egyéniségbe, a neveltetésbe, a szociális környezetekbe stb. benyúló gyökerek, amelyek kit-kit ebbe vagy abba a funkcióba léptetnek be.

Lukács György már 1911-ben megírta, hogy a modern világ uniformizálódott. Ernst Toller drámájából a társadalom-nak ezt az uniformizálódását láthatjuk az egyedi alakokig lebontva. Méghozzá akként, hogy a világ, a valóság uniformizálódását hordozzák is, ki is nyilvánítják, de egyéniség nélkül. Ezen fajtájú világszerűségen belül *a világnézet* alapján válnak különböző *értékűvé a* státusokhoz és funkciókhoz tartozó viselkedések és cselekvések, de maguk az ezekhez tartozó értékrendek is. Ernst Toller világnézete szerint megértően kezeli a minisztert lelövő Karl Thomast, aki a taktikus, okos forradalmár szemében sokkal negatívabb alak; kissé negatív színekkel mutatja be a taktikus forradalmárokat, akik a mű főalakjának, Karl Thomasnak türelmetlen forradalmisága szerint gyáváknak minősülnek. Az író határozottan elítéli a munkás-mozgalom árulóját, aki másként negatív a mű két arisztokrata alakjának érték-rendjében: belőle nekik „bűzlik a proli". A státusok és funkciók között mindenképpen a világnézet tesz rendet, a világ-nézetekhez tartozó értékrendek alapján. A világot tehát a világnézet rendezi el, noha az itteni világszerűség megjelenés-formájának első szintje zaklatottságot, széttöredezettséget, mozaikszerűséget, vagyis egység híján levőséget mutat. Az akkori és a mai világ képe világnézet nélkül vitathatatlanul ilyen is. A huszadik századi élet valóságában nem is képes más rendet teremteni, mint a világnézet.

Egy műalkotás sohasem válik műalkotássá, ha az író a mű világszerűségé-ben nem rendezi el a valóság jelenségsokaságát. Ebben kétségkívül alapvető funkciója van a világnézetnek és a világképnek. De a mű művészi világszerűségét illetően ugyanilyen fontosak a műnemnek és a műfajnak a törvényszerűségei.

Ebben a pillanatban igen lényeges az a kérdés, hogy mit nevezhetünk mű-nemnek és műfajnak. Ennek elemzése jelenleg természetesen nem lehetséges. A műnemet és a műfajt vagy a tartalom minéműsége, vagy az esztétikai minőségek alapján, vagyis - filozófiai meg-közelítését tekintve - ismeretelméleti aspektusból szokták meghatározni, illetve megnevezni. Más esetben a megformálás egy bizonyos mikéntje szerint, amikor például műfajnak nevezik az epikus drámát. Az én megközelítésem ontológiai, amely nézőpontból a mű-világ megformálásának és *így a művilág-*

szerűsége létezésének törvényszerűségei konstituálják a műnemet, és ennek további differenciálódásai a drámai műfajokat. És ezek a törvényszerűségek szolgálnak a valóság jelenségsokaságának, valamint a társadalmi-történelmi, de egyéni lényegének is az elrendezésére, mégpedig akként, hogy ezeket és a hozzá való írói viszonyokat artikulált, rendezett mű-létté, műbeli létté formálják.

Láttuk, Ernst Toller a státusok és funkciók, illetve a társadalmi organizáció révén uniformizálódott valóságot *ismeretelméletileg* akként formálta művé, hogy azokat a cselekvéseket, viselkedéseket és értékrendet jelenítette meg, amelyek az anarchista forradalmár, a taktikus forradalmár, a polgári kormánybeli miniszter, a bankár stb. státusokból nőttek ki, s amelyek minden, ugyan-ezen státusban levő embert jellemez-nek és meghatároznak, és - ugyancsak ismeretelméletileg - akként rendezte el a valóságot, hogy a státusok között a világnézet alapján tett értékkülönbséget. *Ontológiailag* pedig a már Aiszkhülosznál megtalálható középpontos dráma törvényszerűségei alapján formálta műalkotássá. Ezek a törvényszerűségek nem változnak abban az esetben sem, ha az alakok nem autonóm emberek, ha ők nem jellemek. Miként igyekeztem megmutatni, Ernst Toller probléma-vagy kérdéskört formál drámává anélkül, hogy ezt a problémakört jellemekből bontakoztatná ki, illetve anélkül, hogy ez a kérdéskör jellemekhez tartozó, jellemekhez kapcsolódó lenne. Az alakok így a kérdés és/vagy problémakör hordozói, kinyilvánítói, annak mintegy a „szájai", és nem speciális egyéniségek. A középpontban Karl Thomas áll, illetve a forradalmárnak mint társadalmi funkciónak egyik változata: az emberiség jobb életét lobogó hittel vágyó, a mindig a hősi, forradalmi, erőszakos, fegyveres cselekvéseket végrehajtani akaró változata. Ehhez a középpontban levő tartalomhoz viszonyulnak a húszas évek társadalmának különböző jellemzői, a kor lényegének összetevő egységei anélkül, hogy a filmeken látható *ténybeli* jellemzők speciális egyszerűségének, az elvi-értékrendbeli tényezők pedig anélkül, hogy speciális egyéniség benső világának autonóm tárgyiasulásai lennének. És a húszas évek világ- és német helyzetének össze-tevő egységei a Karl Thomas által ki-beszélt tartalomnak olyan társadalmi környezetét alkotják, amelyben ennek a tartalomnak nem lehet léteznie; a főhős és környezetének viszonya a főhőst öngyilkosságba viszi.

A dráma műnemi törvényszerűségei-nek legfontosabbika az, amit dráma-elméleti írásaimban szituációnak neveztem. Értelmezésemben a szituáció a dráma alakjai között levő viszonyrendszer-nek az a pillanata, amelytől kezdődően - először - a viszonyrendszernek szükségszerűen változnia kell, s amely - másodszor -potenciálisan magában foglal-ja mindazt, mi a műben később történni fog. Amikor a forradalmárfunkció előbb említett változata a rabkórházban 1919-től konzerválódik, és onnan kikerülvén új világhelyzetben találja magát, a forradalmárfunkció eme változatának és a valóságnak a viszonya szükség-szerűen kerül ebben az értelemben vett szituációba; viszonyuk most változó viszony lesz.

Ernst Toller a valóság tényeit és a dráma műnemi törvényszerűségeinek az igényét tehát úgy illesztette össze, persze nem először a dráma történetében, hogy az alakokban nem egyéniséget formált meg, hanem egy társadalmi problémát beszéltetett ki általuk.

Az ilyenfajta avantgarde drámákban új társadalom- és emberkép fogalmazódik meg. Ennek legjellegzetesebb sajátossága, hogy megláttatja azt a társadalmi szerkezetet, sőt azt a társadalmi lényeget, amely az emberek cselekvéseiben és viselkedésmódjaiban nem kívánja speciális egyéniségüknek a részvételét. Olyan ember jelenik meg, akinek cselekvése és viselkedése elvált speciális, autonóm személyiségétől. Mert lehetséges, hogy az ember néha egyénisége alapján lép be valamely funkcióba vagy - ritkábban - státusba, de ha már belépett, az azonos státusban és/vagy funkciókban levőkkel teljesen azonos dolgokat cselekszik, és azonos módon viselkedik. Ebben a világhelyzetben az egyéniség speciális vonásai nem is képesek meg-nyilvánulni. I la ugyanis valaki nem a saját státusához és/vagy funkciójához tartozó cselekvéseket és viselkedést pro-dukálja, akkor ezzel nem egyéniségét juttatja érvényre, hanem egy másik státus vagy funkció viselkedését és cselekvéssorát juttatja érvényre. Kari Thomas hősi forradalmárságának cselekvése, Kilman lelövése így megy át az anarchista cselekvésévé; Eva Berg kemény elszántsága, a csak az ügyre való koncentrálása így nyilvánítja azokat, amelyek a dogmatikus forradalmár cselekvéseihez és viselkedéséhez tartoznak. Az új társadalom- és emberkép azáltal formálódik ki, hogy az emberek speciális egyénisége végül is *azonossá válik a* státusok és/vagy funkciók által megkövetelt cselekvésekkel és viselkedésekkel, valamint az ezekből kinövő értékrend megvalósításával. Hiszen itt, ebben a műben egy alak megítélése vagyis értékelése nem speciális egyénisége alapján következik be, hanem azon az alapon, hogy milyen mértékben valósította meg a státusaihoz tartozó cselekvéseket. Ha ezáltal az ember speciális egyénisége drámai művekben nem is formálható meg, megformálható és megjeleníthető a kor, a társadalom lényege és speciálissága.

Az avantgarde drámák egyik változata, különösen a német expresszionista drámák, a világnak ezt az új jellegzetességét formálják művilággá, legalább-is a legjobb művekben. Ezért lényegé-ben ugyanezeket mondhatnánk el Georg Kaiser *Calais-i polgárokjáról* és *Reggeltől éjfélig* című drámájáról vagy Walter Hasenclever Antigonéjáról is.

E számunk szerzői:

BALOGH TIBOR
a debreceni Csokonai Színház dramaturgja
H. BARTA LAJOS író
BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára
CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ. munkatársa
CSIZNER ILDIKÓ
a Közgazdasági és jogi Könyvkiadó munkatársa
FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője
KOLTAI TAMÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa
KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika munkatársa KOHÁTI ZSOLT újságíró,
a Filmkultúra főszerkesztője
MOLNÁR ANDREA dramaturg
P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének tanársegédje
NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ, munkatársa
PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa RÓNA KATALIN újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa
SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője
SZŰCS KATALIN újságíró,
a Kritika munkatársa
TARJÁN TAMÁS
az ELTE XX. századi Magyar Tanszék adjunktusa

arcok és maszkok

CS. I.

Egy másfajta balek

Újlaki Dénes A kalózban

Ha Aphra Behnt az első feminista drámaírónőnek tituláljuk is, azt igazán nem vethetjük a szemére, hogy nem hagyja érvényesülni a férfiakat. *A kalóz* című szerelmi karneváljában is megteremti számukra a kibontakozási lehetőséget azzal, hogy szituációkba helyezi őket, és típusba sorolásukkal behatárolja mozgásterüket. Hogy ezek után a „kiválasztottak" mennyire képesek kihasználni mindezt, hogyan tudnak az egy szóval jellemezhető figurákból egyénített jellemeket formálni, azt az írónő a színpadra állítókra bízza. Zsámbéki Gábor jóvoltából végigkísérhettem a születési folyamatot, megfigyelhettem, hogy a próbák előrehaladtával miként alakulváltozik-teljesedik ki és válik nagyon emberivé egy-egy alak.

Ned Blunté például, akiről Behn drámája csak annyit árul el, hogy a balekság mintapéldánya, aki - bármennyire is szeretne társaihoz hasonló sikereket el-érni a hódítás terén - végül mégis pár nélkül marad. S közben mennyi sértést kell lenyelnie, és mennyi kudarccal kell szembesülnie! Nem elég, hogy a rangbélinek vélt, kétes egzisztenciájú nőszemély átejti, kifosztja, de barátai is kinevetik, s ráadásul a női nem ellen intézett bosszúja is balul sül el. Pechszériájának betetőzéseképpen pedig a szabó kalodára emlékeztető ruhát készít számára - vigaszdíjul.

Újlaki Dénes Ned Bluntot harsány külsőségekből kezdi kialakítani. Úgy csetlik-botlik a színpadon, ahogy az a komédiák örökös vesztesétől elvárható. Ha sutaságának, udvarlásbeli járatlanságának kell jelét mutatnia, tétova lépések, feszengő testtartás, elvétett mozgás-sorok, meg-megbicsakló lábak beszélik ki a leleplezni kívánt érzéseket. Ha önérzetében sértik meg, indulatait minden belső fék működésbe hozatala nélkül engedi szabadon.

Csak a próbák előrehaladtával, a jelenetek szétszedésekor, újbóli összerakásakor, újragondolásakor vált világossá, hogy halkabb közelítéssel érdekesebbé tehető a figura. A harsányság, a megemelt beszéd helyett a visszafogott hanggal ellenpontozott ideges könyvtépés, a kidüllesztett, ellenség után kutató szem-pár biztosabb fogódzót jelent. Ez a visszafogottság, csöndesség, már-már lágyság segíti a színészt abban, hogy Blunt kissé bugyuta jó szándékát kikarikírozhassa. Csak ilyen hangtompítók használatával készítheti elő azokat a váratlan, vad kitöréseket, melyekkel az igazság bajnoka egy-egy újabb vereségét reagálja le.

E váltásokkor kísérletezhető ki, hogy milyen erősségű és irányú legyen az átmenet. Elegendő a puszta felháborodás, amikor megtudja, hogy egy nő pénzért árulhatja a szerelmet; ön-marcangoló düh szükséges saját be-csapottságának és kisemmizettségének konstatálásához, míg a bosszú kitervelését követő, a női nemet megbecstelenítő akciójának egészen az üldözési mániáig, az őrület határáig kell eljutnia.

De hogy hogyan alakulhat át, teljesedhet ki egy jelenet, azt Újlaki - félre-sikerült kalandját követően egy csatornalyukból előmászva - a vagyonától, ruhájától és alig kialakult férfiúi hiúságától megfosztott Ned Blunt érzelmi-hangulati állapotának egyre mélyebb leírásával mutatja be. Legelőször a saját hiszékenysége miatti önostorozással készül el. Ostobaságát hangsúlyozó, cl-metszett, keményen hangzó szavai, reménytelen helyzetét felmérő tekintete, az önmagát kioktató-megbüntető arcul-csapásai jelzik a szemtanúk nélküli be-ismerő vallomást.

A kezdeti próbálgatásoknál még ez az énközpontúság uralja a jelenetet, hogy aztán a jelen nem levő barátok foglalják el a központi szerepet. Ujlaki egyre pontosabb hangütéssel jelzi azt a félelmet, ami még az önsajnálatnál is fontosabb, hiszen épp azok előtt járatja le, akikhez „hódításával" felnőni szándékozott. A színész helyzetét nehezíti, s a monológépítés újabb szakaszát jelen-ti, hogy e „tragédiát" mosolyt fakasztóan kell átélnie, hogy aztán Ned Blunt összes dühét a nevetőkre zúdíthassa, s ezzel zárja le a jelenetet.

Amikor az összpróbák során egymás mellé kerültek az addig látszólag külön életet élő jelenetek, akkor derült ki, hogy Újlaki átkötései, hangulatváltásai és kontrasztokból építkező jellemrajza milyen logikus rendszerbe foglalják Ned Blunt kalandjait.

Két balul sikerült ágyjelenete egy-másra rímel. Simogató kedvességgel, gyengéd türelmetlenséggel várja vágya beteljesülését, de szerelmi trükkök helyett csalárd trükkökkel kell szembesülnie. Újlaki valóságos magánszámot rögtönöz becsapásának illusztrálására. Először az eltüntetett ágyban botlik el, majd a sötétbe burkolózó szoba fala mér rá „ütéseket", hogy ezt követően végső csapásként egy süllyesztőszerkezet a város csatornahálózatába taszítsa. Innen kikászálódva gyűjti össze balekságának bizonyítékait, s a bosszút már saját ágyából indítva terveli ki. Hogy komoly csatára készül, azt a színész egy abszurdba illő erőgyakorlattal fejezi ki. Mintha már a bosszú tervezgetése is enyhítené a kínjait, oly kéjes gyönyörűséggel ecseteli a női nem házába tévedő kép-viselőjének, hogy milyen megpróbáltatások várnak rá. E nőkínzási elképzelésbe is becsempész néhány olyan lágyabbra hangolt mozdulatot, amivel azt sejteti: tulajdonképpen szívesen elállna a bosszútól, de aztán még a puszta gondolattól is felbőszülve újból tettekre sarkallja magát. Az már egyéni pechje, hogy barátja kedvesét sodorja elé a sors, s így a végén még neki kell bocsánatért esdekelnie.

Hogy milyen szalmaláng haragú a dicső angol, azt az elszabott ruha be-mutatásakor érzékelteti a legjobban a színész. Ügyet sem vet már a körülötte hemzsegő, egymásra találó párokra, sokkal inkább foglalkoztatja a saját maskarája. Elvégre Ned Blunt - mint ahogy azt az angol úr oly vehemensen állítja, a színész pedig a játékával bizonyítja - nem egy a sok közül!

Újlaki Dénes: Blunt (A kalóz) (Sárközi Mariann felv.)

SZÍNHÁZ

THEATRE

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

Judit Szántó:

Des époques déviantes

En été 1985 le Théâtre de Château de Gyula a créé deux nouvelles pièces historiques hongroises: *Les Amours du Roi Ladislas le Cuman* de György Szabó et *Le Roi fardé* de János Gosztonyi. Toutes les deux cherchent de chemins nouveaux pour ce genre si populaire en Hongrie, leurs auteurs voulant transformer l'histoire en piste pour problèmes et attitudes morales contemporains. Elles avaient de la chance: grâce à quelques excellentes contributions, le public a pu goûter deux soirées théâtrales de qualité.

Anna Földes:

Des sabres et des cangues – ou des clichés et des coulisses

Károly Szakonyi, un auteur qui, jusqu'ici, s'était intéressé uniquement à des sujets contemporains, a fait, à la demande du Théâtre de Château de Kőszeg, une excursion d'occasion dans le XVIIIème siècle, pour évoquer quelques images de la guerre d'indépendance dirigée par Ferenc Rákóczi, dans sa pièce *Des sabres et des cangues*.

Zsolt Kőháti:

Une création en draps

L'action de la pièce *Que le diable rougisse de tout* d'András Nyerges se passe également à l'époque des combats de Rákóczi mais la mise en scène de Péter Léner au Château de Kisvárda a misé surtout sur le côté spectaculaire des coulisses historiques.

Andrea Molnár:

Des comédies du siècle passé

La comédie *Élections au département* d'Ignác Nagy a été créée en 1843, celle de Károly Kisfaludy, *Les Factieux*, en 1819. La reprise de la première – transformée en comédie musicale – eut lieu cet été à Szentendre, celle de la seconde à Kisvárda – toutes les deux dans une interprétation terne et maniérée, fondée sur la routine.

Tamás Tarján:

Navigare necesse est

L'été 1985 avait aussi une innovation théâtrale a offrir: les artistes du Théâtre Madách ont loué un bateau-promenade pour y faire du théâtre. La pièce d'Ernő Polgár, *Au delá de l'Equateur*, fondée sur un journal tenu au cours de deux voyages autour du monde, se joue aussi bien au bord d'un bateau; ainsi cette expérience sur le Danube est devenue une contribution intéressante au répertoire d'été.

Tibor Balogh:

L'Agria à deux têtes

Après avoir été nommé directeur du théâtre d'Eger reconstruit, János Szikora s'est aussi chargé de la direction artistique du Festival Agria de cette ville. Malgré certains indices encourageants, ce changement personnel n'a pas apporté dans le programme un renouveau authentique. La comédie sentimentale *Annuska* de Géza Gárdonyi et *Cendrillon*, conte de fées du Finlandais Sakaria Topelius n'étaient que d'un intérêt local.

Dezső Kovács:

Ne joue pas avec des coeurs fragiles!

Au Théâtre d'été de Városmajor on assiste à une création en Hongrie. La comédie de 300 ans de l'Anglaise Aphra Behn, *The Rover* (jouée sous le titre *Le Pirate*) devient, dans la mise en Scène de Gábor Zsámbéki, une vraie fête du théâtre populaire: c'est un divertissement de qualité et en même temps une véritable cascade de trouvailles.

András Pályi:

Où sont passées les primadonna?

La Reine du Tchardash d'Imre Kálmán est un des grands classiques de l'opérette. Cette oeuvre toujours verte a été portée sur la scène du Théâtre d'été de l'Ile Marguerite dans une conception inédite mais plutôt discutable de Dezső Garas. L'éclat de la soirée venait de l'interprétation de Mari Törőcsik.

Tamás Koltai:

Carmen – dans un pantalon-carotte

La mise en scène de *Carmen* par Miklós Szinetár – réalisée également au Théâtre de l'Ile Marguerite – constitue, selon notre critique, une oasis dans le désert du théâtre lyrique-dramatique du pays.

Judit Csáki:

Spät

Dix-huit ans après la création de *Hair*, en voici la version hongroise, due au Théâtre Rock, fondé il y a six ans. Le spectacle monté au Théâtre-Parc de Buda peut se vanter de quelques trouvailles spirituelles et de quelques interprétations individuelles réussies. Mais ce qui suffirait pour une revue, s'avère trop maigre pour *Hair*.

Katalin Szűcs:

Illustrations pour un chef-d'oeuvre

Le Théâtre en Rond, connu pour ses illustrations fabriquées à propos des classiques de la littérature mondiale, s'est chargé en cet été de l'adaptation théâtrale du *Décaméron* de Boccace. Selon notre critique, la connaissance des saisons passées exclut toute sorte de surprise et le spectacle entierement prévisible a laissé le public plutôt froid.

István Nánay:

Shakespeare en plein-air

Même pour nos saisons estivales plutôt courtes, Shakespeare est un garanti permanent du succès. En été 1985 nous avons pu voir à Szolnok *La Nuit des rois*, un spectacle truffé d'effets criards mais plutôt inconséquent en ce qui concerne l'approfondissement des rapports entre les personnages, tandis que *Le Songe d'une nuit d'été* à Békéscsaba s'est distingué par une lecture claire et une réalisation lucide comme il sied à un bon théâtre d'éducation.

Péter P. Müller:

Foire

La Foire de Saint-Stéphane, cette pièce de jeunesse de Miroslav Krleža a inspiré au Théâtre d'Été de Pécs un expériment intéressant: c'est une véritable foire de nos jours qui accueille les spectateurs et le spectacle proprement dit se détache de cette ambiance.

Katalin Róna:

Un jeu qui fait plaisir

Sur la grande place de Szentendre c'est la vie du village italien de *L'Elixir d'amour* de Donizetti qui se trouve recréée – la mise en scène d'András Békés la transforme en un jeu fulminant.

Ildikó Csizner:

Une comédie humaine

L'ensemble du théâtre de Kaposvár a choisi Boglárlelle au bord du lac Balaton, pour y présenter l'*Alkestis* d'Euripide. Grâce à la mise en scène de Tamás Ascher, pénétrée d'une ironie raffinée et aidée par quelques interprétations brillantes, ce spectacle est peut-être le meilleur de tout ce qu'on a pu voir en cet été de 1985.

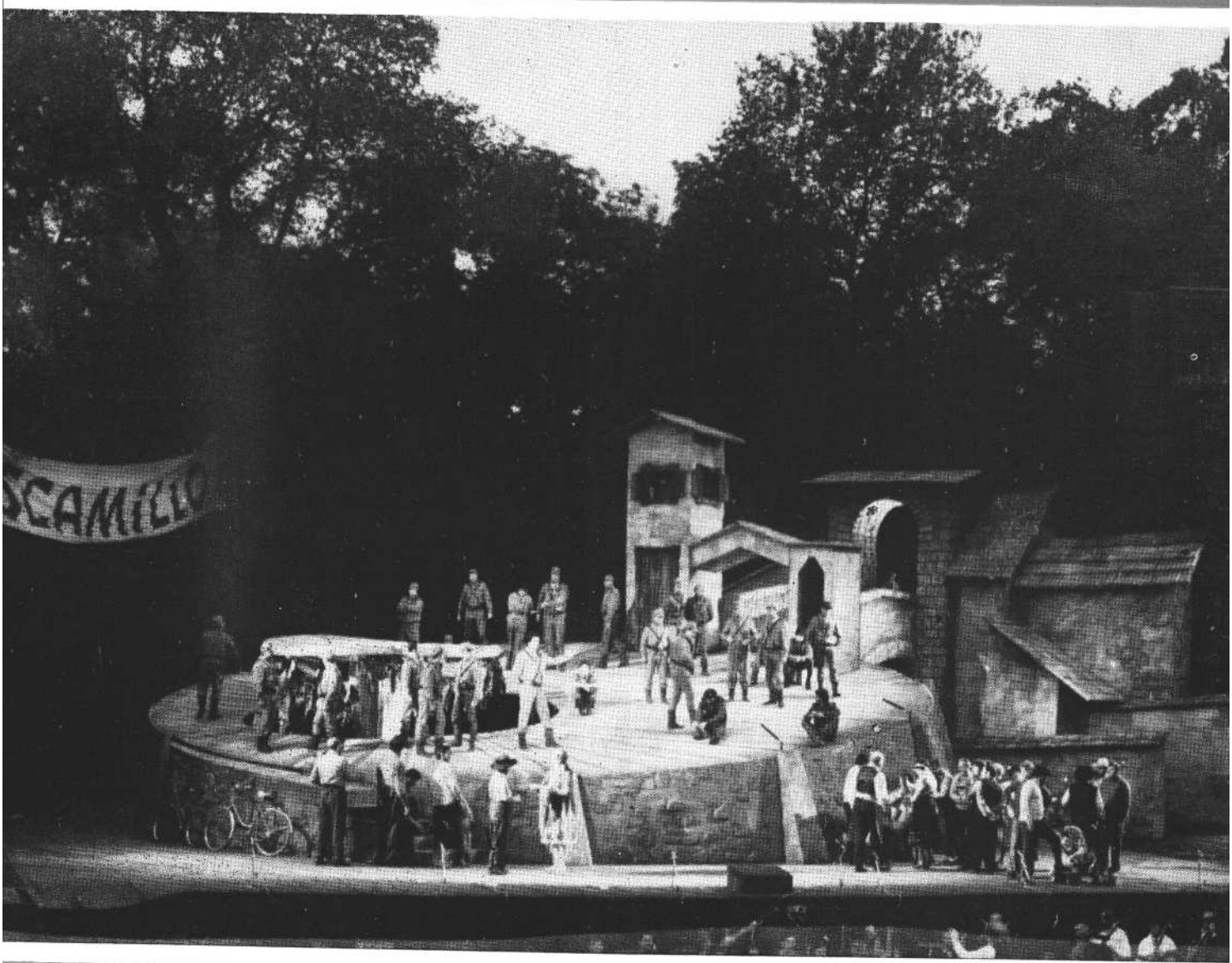
Tamás Bécsy:

Deux versions du théâtre d'avant-garde

L'étude qui traite de l'histoire du théâtre d'avant-garde du XXème siècle distingue deux types de drame fondamentaux. L'un – illustré le mieux par les expressionistes allemands, par exemple la pièce *Hop-là, nous vivons* d'Ernst Toller – reflète en premier lieu la réalité sociale d'une façon particulière, tandis que l'autre, représenté surtout par l'oeuvre de Federico García Lorca, a recours pour la plupart au refléchissement des rapports humains. Cette fois-ci nous publions la première partie de cette étude.

I. Cs.:

Un dindon différent

L'essai fait valoir les qualités particulières de l'interprétation qu'offre l'acteur Dénes Újlaki dans la représentation de *The Rover* au Théâtre d'Été du Városmajor.

Ára: 30,– Ft