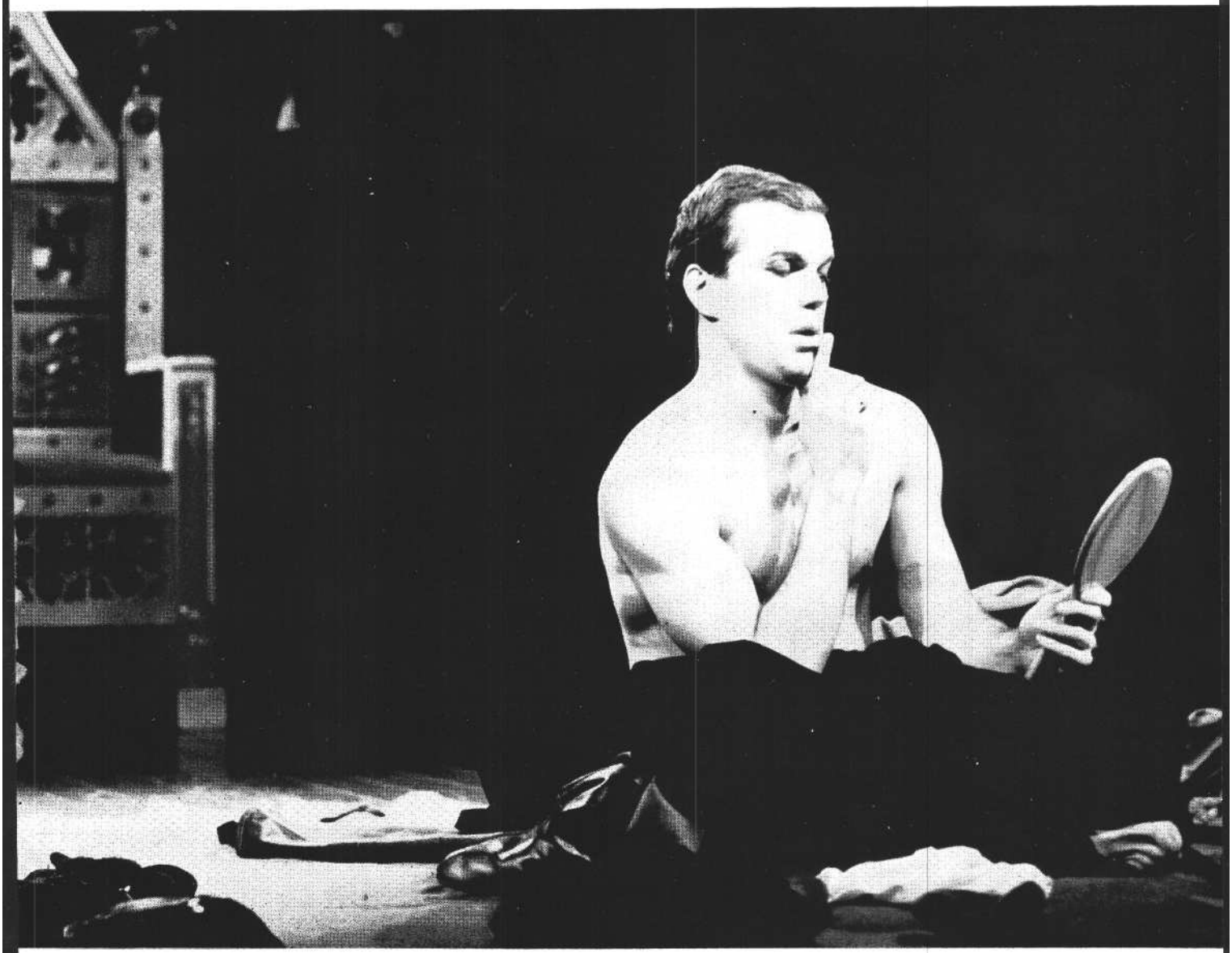
SZÍNHÁZ



Bácsy Tamás: Szent Bertalan napjaiig • [illegible] László: Nem írta át Dürrenmatt • S. Müller Péter: [illegible]ocza, a gyilkos • Csáki Judit: Megalkuvásokkal [illegible] László: A pusztulás képei • Pályi András: A [illegible]ték utáni" Ionesco • Kiss Irén: Mayerlingi fo[illegible]

Tanner László: [illegible] Bernáth [illegible]

1986

Június

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XIX. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1986. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES.
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: 1906, postafiók 223.
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta,
Előfizethető bármely 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 jelzőszámra.
Előfizetési díj:
1 évre 360,- Ft, tél évre 180,- Ft
Példányonkénti ár: 30,- Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149

Indexszám: 25.797

86.0725 - Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Szlávik András vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Bubik István a II. Richárd **címszerepében** (Várszínház) (Iklády László felv.)

A hátsó borítón:
Lázár Kati (Mrs. Martin) és Máté Gábor (Mr. Martin) Ionesco: **A kopasz énekesnő** című *egy*felvonásosában (kaposvári Csiky Gergely Színház) (Fábián József felv.)

TARTALOM

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Szent Bertalan nappala (1)

drámapályázat

FÖLDES ANNA
Csoportkép vendéggel (5)
SZŰCS KATALIN
A „nem vállalás" vállalása (8)
KISS ESZTER
Közhelytörténelem (11)
ZAPPE LÁSZLÓ
Nem írta át Dürrenmatt (13)
P. MÜLLER PÉTER
Galócza, a gyilkos (15)
CSIZNER ILDIKÓ
Vizsgák és buktatók (18)
SZÁNTÓ JUDIT
Még nem vagyunk kinn a vízből (22)
CSÁKI JUDIT
Megalkuvásokkal **(25)**
BÉRCZES LÁSZLÓ
A pusztulás képei (29)
PÁLYI **ANDRÁS**
A „mérték utáni" Ionesco (31)
NÁNAY **ISTVÁN**
Kell a romantika! (34)
NOVÁK MÁRIA
Nevetés és leleplezés (37)

színháztörténet

BŐGEL JÓZSEF
A magyar szcenográfia története a felszabadulás után III.

szemle

CSÍK ISTVÁN
A **kedvcsináló (45)**
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? (48)

drámamelléklet

KISS IRÉN: Mayerlingi fondorlatok

BÉCSY TAMÁS

Szent Bertalan nappala

Szabó Magda új darabjának - *Szent Bertalan nappala - a* témája ma is aktuális: kit áldozzanak fel, ha a helyzet politikai szükségszerűsége úgy kívánja, a kiváló egyént vagy az intézményt. Megtanultuk, hogy az egyént szokták. A kiváló ember itt Csokonai Mihály, az intézmény a debreceni református kollégium. És aki a választás előtt áll, Domokos Lajos, a város főbírája, a kollégium vezetője, a dráma főalakja.

Ezzel már a témában adva van az az egyén, akinek zsenialitását a drámán belül nem kell bizonyítani, tudjuk azt már az iskolából. Csak a műből ismerjük meg viszont a drámához szükséges másik aspektust: az intézményt bezárással fenyegető hatalmi indulatot, amely a választást kikényszeríti. Ez az osztrák hatóságok körében dúl. Ahhoz, hogy ez az indulat az adott történelmi helyzetben hihető legyen, fel kell növeszteni Debrecen, a kollégium és Domokos Lajos alakjának a jelentőségét. Az osztrák minisztériumban játszódó első jelenetben megtudjuk, hogy Domokos Lajos ellen vizsgálat folyt; továbbá, hogy Debrecenben minden az ő akarata szerint történik; és hogy házának ablakain nincs függöny. Ez utóbbinak az osztrák hatóság számára az a jelentése, hogy a számukra nagyon-nagyon veszélyesnek minősített manővereit tehát nem a lakásán, hanem valahol máshol, titokban végzi. Itt értesülünk még Martinovicsék elfogásáról; vagyis az aktív politikai összeesküvésről. Kiderül, hogy a Domokos elleni vizsgálat nem járt eredménnyel, mert az elveszejtésével megbízott ügynök olyan ostoba volt, hogy még koholt, de mégis elhihető vádakat sem tudott ellene produkálni, lévén, hogy a főbíró semmiféle aktív összeesküvésben vagy ehhez hasonlóban nem vett részt. Ezért bizonyíték hiányában megszüntetik az eljárást. Az ő alakjának, valamint a debreceni kollégium jelentőségének a felnövelése tehát azáltal valósul meg, hogy az osztrák hatóságok a francia forradalom idején, az aktív magyar összeesküvés közepette erre a kulturális-vallási nevelő és oktató intézményre a lehető legélesebben figyelnek; noha itt nincs ellenük semmi aktív cselekvés, de itt képezik a jövendő értelmiséget, akik veszélyesek lehetnek majd az elkövetkező években. A megírás módja nem azt sugallja, hogy az osztrák hatóságok paranoiások, s összeesküvést szimatolnak ott is, ahol ilyen nincs; a Martinovics-féle akciók jelen helyzetében is a jövő veszélyei izgatják őket.

A második színben kerül a befogadó - néző elé Domokos Lajos. Ezek után azt várnánk, hogy igazolódik az osztrákok gyanúja, miszerint nagy óvatossággal, de osztrákellenes érzelmeket táplál és épít be a hallgatókba. Domokos Lajos azonban semmi ilyet nem tesz. Két alapvető gondja van. Az egyik: megóvja, megvédje Csokonait a mindenkire kötelező fegyelmet és rendet betartatni akaró tanároktól és szakácsnőktől; lévén, hogy a költő zsenialitását már ekkor olyan pontosan tudja, amennyire az utókor fogja. A másik alaptörekvése: *már eleve sem tenni* bármi olyat, ami az osztrákoknak ürügyül szolgálhatna a kollégium vagy akár nyomdájuk bezáratására. Például - és ezt teszi a függöny nélküli szobában ha a cenzor kifogásolja latin nyelvkönyvük példamondatát, mert abban Rákóczi neve szerepel, akkor azt átírattatja Leopoldusra. De azért épp Leopoldusra, hogy a hallgatók nevessenek. Szó sincs persze arról, hogy a főbíró az osztrákokat akarná kiszolgálni, de arról sem, hogy titokban cselekszik ellenük. Csak éppen a kollégiumot akarja megmenteni a bezárástól. Ez a szándék a drámában persze ismét a kollégium és Debrecen jelentőségének a megemeléséhez tartozik. Hiszen csak akkor kell Domokos Lajosnak ilyen apró részletre odafigyelnie, ha az osztrák hatóságok is a legnagyobb és legaprólékosabb figyelmet szentelik ezekben az időkben a kollégium működésének. A főbíró mondja ki azt, hogy a kollégium Debrecen szíve, Debrecen pedig az ország szíve. Ennek kimondásával kimondatlanul azt sugallja, hogy a „ferenci abszolutizmussal" szembeni ellenállás szíve a kollégium, s mivel a kollégiumban az történik, amit ő akar, ő a kollégium szíve; noha a drámai akciók szerint a kollégium átmentését akar-ja biztosítani.

A második szín a drámaiság szempontjából nem más, mint bemutatása annak, hogy Domokos Lajos a legteljesebb mértékben felismerte Csokonai zsenialitását, s ezért megvédi Szilágyi professzor és a diákszenior, Lengyel ellen. Utasítja a fegyelmi bizottságot, mentsék fel Csokonait.

A dráma a mű közepe táján indul. Még az első jelenetben megtudtuk, hogy az osztrákok újabb ügynököt küldenek Debrecenbe, aki itt vámigazgatóként működik. Domokos ehhez a jóindulatot mutató spionhoz küldi azt a diákot, Lengyelt bizonyos betiltott könyvek kiadatását kieszközlendő -, akit épp az imént sértett vérig azzal, hogy a külföldi ösztöndíjat nem neki, hanem Csokonainak ítélte. Ezt a Lengyel nevű diákot Szilágyi professzor is megbízza : a városszéli kocsmában lesse a legációból hazatérő Csoko-

Szabó Magda: Szent Bertalan nappala (Madách Színház).
Avar István (Domokos Lajos) és Cseke Péter (Lengyel)

nait, s már ott számoltassa el az ország más városaiban a kollégium számára juttatott pénzekről. Lengyel találkozik a vámigazgatóval, majd a kocsmában újból összejönnek, hogy az álcázott ügynök bírálatot - pontosabban: dicshimnuszt - mondjon Lengyel verseiről. A dráma akkor alakul ki, amikor Csokonai megérkezik, és ő is odaadja a spionnak verseit, elsőként az *Oh, szegény országunk* című, osztrákellenes versét. Domokos Lajos ezt megtudja, s most azonnal felismeri a vámigazgatóban az ügynököt, s ezzel azt: most került igazi veszélybe a kollégium. Pillanatok alatt dönt: ki kell zárni Csokonait, hogy ezzel megmentse a kollégiumot. A dráma tehát itt van Domokos Lajos benső világában, ebben a Csokonaihoz való viszonyának látszólagos megváltozásában, ebben a kényszer szül-te döntésben.

Összehívatja a fegyelmi bizottságot, s Szilágyi professzort bízza meg, képviselje mindazon vádakat, amelyeket eddig felhozott, s tegye hozzá azt is, hogy a költő a legációban kapott pénzről nem tudott elszámolni. Ezt az előző jelenet-ben maga a főbíró kölcsönözte Csokonai-nak, mert az a pénzt saját céljaira használta fel: Pestre ment belőle. Domokos és Szilágyi eddig nem nagyon szerette egymást, most a kollégium megmentésé-re irányuló akcióban összetalálkoznak. Szilágyi most érti meg a főbíró stratégiáját - amely a latin példamondatok meg-változtatásában is realizálódott -, s az is kiderül róla, hogy végül egyáltalán nem szívesen zárná ki Csokonait. Mind-ketten tudják, ha ezt megteszik „gyilkosságot" követnek el; a költőnek még bizonyítványt sem adnak, s ezzel lökik reménytelen sorsba. De mégis vállalniok kell, még akkor is, ha - mint Szilágyi mondja - ettől kezdve ő nem oszthat, Domokos nem vehet úrvacsorát.

A dráma voltaképp itt fejeződik be, noha két jelenet még hátravan. Az egyikben Domokos és Csokonai fájdalmasan, illetve keserű dühvel, szeretettel és gyötrelmesen elbúcsúznak; a másikban a vámigazgató-ügynök hiába jön az osztrákellenes Csokonai-verssel a zsebében, rá kell jönnie, a főbíró megmentette a kollégiumot a költő kizárásával.

Talán ennyiből is látható, hogy a dráma voltaképp a főbíró benső világában jelenhet meg. A dráma első fele mozzanatainak tekintélyes része ennek a pillanatnak az előkészítését szolgálta, a kollégiumot fenyegető nagy veszélynek és Domokos Csokonai iránti szeretetének, sőt zsenialitása felismerésének a megmutatásával. A főbíró alakja ezáltal, továbbá azon stratégiája révén kap abszolút pozitív vonásokat, hogy az egyértelműen nagynak bemutatott vészhelyzetben védi és megvédi a kollégiumot. Ha az osztrákokat a Martinovics-féle aktív összeesküvés közepette is nem érdekelné és izgatná a jövő számára értelmiségieket nevelő kollégium, illetve Domokos Lajos elveszejtése, akkor Csokonai kizárása, a zseniális egyén feláldozása nemcsak pusztán pszichikai gyötrelmeket okozna, hanem negatív tett is lenne. Vagyis a költő kizárása csak akkor igazolható, ha a kollégium jelentősége olyan nagy az osztrákok szemében, hogy egészen bizonyosan bezáratnák a legelső ürüggyel, és ha - másrészről - inkább a kollégium létét kell megmenteni, mint a zseniális költőét. Ezért ez a problémakör módot ad az írónak arra is, hogy - egy-értelműen kimondva - oszlassa a debreceni vastagnyakúság, maradiság és a professzorok vaskalapossága elleni, a Csokonai-életrajzokból ismert vádakat. A mű így ezeknek épp az ellenkezőjét mondja ki: nem voltak sem maradiak, sem vaskalaposak; a kizárás politikai szükségszerűségből történt. A műben még Szilágyi professzor sem akarja végül is kizárni, csak alaposan megfenyíteni, s csak a kollégium érdekében válik advocatus diabolivá.

A dráma voltaképp egyetlen pillanat, hiszen Domokos Lajos egyetlen pillanat alatt dönt. Utána már csak bensejében gyötrődik. Ám az utolsó jelenetben kissé boldog és büszke győztessé válik, hiszen az ügynök-vámigazgató belépése pillanatától kezdve tudja ő is, a néző is, hogy a spion fog vereséggel távozni. A főbíró a legközvetlenebb ellenfelétől még a zseniális jelzőt is megkapja.

Ezért a műben az igazi drámát Domokos Lajos feszült és kínzó lelkiállapota helyettesíti, amely csak egyetlenegy-szer tárgyiasul valamely más alakhoz való viszonyában. Mivel a dráma műneméhez a viszonyváltozás adekvát, ez a jelenet a legdrámaibb: a problémát lezáró Szilágyi-Domokos jelenet ez, amelyben a cél érdekében elsimulnak eddigi ellentéteik.

A műben vannak olyan alakok, akik epikus műben a témának szerves részei lehetnének, de itt a drámai mozgásirányokat tekintve fölöslegesek. Á témához, epikus földolgozásban hozzátartozhatna egy ügyetlen és ostoba ügynök, aki még a viszonylag elhihető koholt vádakat sem tudja összekaparni. Ez a katolikus nemes mint használhatatlan ügynök a drámában csak egy bizonyos fajta embert mutat be; a dráma mozgásirányaiban nem vesz részt. Egyetlenegy jelenete van, aztán el is tűnik. Ugyanígy fölösleges Nagy Sámuel, a főbíró ügyvédje. Neki csak az a funkciója, hogy a Domokos Lajos elleni vizsgálat megszüntetését az osztrák miniszteri főtanácsos neki el-mondja, hogy aztán ő mondja el a főbírónak. Nem kapott helyet a dráma erő-vonalaiban Udvaros, Domokos férfi házicselédje sem.

Ugyanakkor a dráma mozgásirányai, az alakok állásfoglalásai meglehetősen egyszerű világképet tárnak elénk. Elhangzik itt az a mondat, miszerint kétféle ember van: aki figyel és akit figyelnek. Mintha a megírás módja is kétfélére osztaná az embereket, jókra és rosszakra. A dráma erővonalai azért egyszerűek, mert mindegyik alak olyan mondatokat mond, amelyek már fogalmilag vagy az első jelentések szintjén hordozzák, milyen is ő. Von Waldbott miniszteri fő-tanácsos nyíltan, nyersen, minden gondolati és jellembeli összetettségtől mentesen, egyértelműen beszéli ki beosztottjának, Müllernek - aki később a vám-igazgató lesz - saját szándékait, céljait és érveit a református magyarok, a kollégium és Domokos ellen. Így mindaz, amit kimond, egyértelműen negatív alakká teszi. Müllert alázatos, okos, mindenre kapható karrieristának mutatják az általa kimondottak. Lengyel, a kollégiumi szenior ugyancsak alázatos, szolgálatkész karrierista, s még rossz költő is.

A másik oldal alakjai csak pozitívak. Domokos Lajos kiváló stratéga és taktikus. Igaz, durva erőszakossággal és rossz modorral. Ám ez utóbbiakat mosolyogva nézzük el neki, hiszen azokkal szemben durva és erőszakos, akik Csokonait üldözik, de lényegében abszolúte derék és becsületes ember. Csokonai pedig lobogó, önérzetes, a saját feje után menő és a saját elvei szerint élő ifjú, aki a legáció során kapott pénzek saját céljaira való felhasználásának kínos kérdésén magától értetődő angyalisággal lép át. Udvaros, a férfi cseléd öreg, morcos, gazdájának a modora miatt mindig odamondogat neki, „beolvas", de arany-szíve van.

Az alakok megjelenítésének, megformálásának ez az egyszerűsége meglehetősen könnyen, szinte azonnal átlátható világot tár elénk. Az alakok és cselekvéseik már az első jelentés szintjén fel- és

megismerhetők, törekvéseik azonnal egyértelműek.

Ez azonban igen-igen erős érzelmi hatásokat vált ki a nézőtéren. Mivel rögtön tudjuk, von Waldbott és Müller élesen és okosan magyarellenesek, azonnal utáljuk is őket. A rossz modorú, sőt akarnok főbírót pedig azonnal a szívünkbe zárjuk, hiszen végre látunk egy olyan embert, aki felismeri a zsenit, védi és óv-ja; s még becsületes, okos, sőt: hatalommal is rendelkezik. És ezt a hatalmat pozitív célok érdekében használja. A mű végén is örülünk, mert túljár az osztrák ügynök, sőt a hatóságok eszén, és sem-miféle módon és áron nem ad lehetőséget a kollégium bezárására.

Mivel az alakok fogalmakban-szavakban közölt benső világa azonnal felismerhető, továbbá mert ezekhez pontosan illeszkedő és illő viselkedésük és magatartásuk van, a nézőre tett hatások azonnal polarizáltak, ám ezáltal rögtön elementárissá válnak. A színjáték világszerűségének gondolati és érzelmi aspektusa és a nézőben felkeltett érzelmek tökéletesen összeillenek, pontosan fedik egymást. A prezentált világszerűség azért is egyszerű, mert egyik szegmentumában sincs semmi ellentmondásosság, gondolatilag vagy érzelmileg zavaró összetettség; a világ átlátható, minden és mindenki a maga mivoltában azonnal felismerhető. Es ez vált ki elementáris és azonnali hatásokat, nagy érzelmi azonosulásokat és elutasításokat, féltő izgalmat a kollégiumért, örömteli diadalérzést Domokos győzelme és érzelmi elégtételt a spion-vámos veresége fölött. Mivel a mű majdnem minden egyes mozzanatáról elmondható, hogy a nézőre tett hatása igen-igen erős, ennek a műnek a problémaköre is csatlakozhatna a magyar kritikában a színi hatásról olykor-olykor feléledő vitákhoz. Hiszen -végső soron - színház nincsen hatás nélkül.

Ezek az erős érzelmi hatások még azt is elérik, hogy a néző nem érzi szörnyű véteknek vagy bűnnek, hogy itt éppen egy vitathatatlan zsenit löknek ki a veszélyes világba, és rónak rá szenvedésteli sorsot. A dráma világában ez a problémakör el is tűnik, mert Csokonainál és sorsánál fontosabbá válik a kollégium és Domokos Lajos okossága, amellyel megmenti azt a bezáratástól; és lényegtelenné válnak azok a gyötrelmek, amelyek benne - igaz, rövid időre - a kizáratás után feltámadnak. Ám ezzel együtt nem jut érvényre a XX. századi emberek egyik szorító és nyugtalanító érzése sem,

Balázsovits Lajos (Müller) és Bencze Ilona **(Ágnes) Szabó Magda** színművében (Iklády László felvételei)

miszerint mindig az egyén húzza a rövidebbet és a kínosabbat az intézménnyel vagy az organizációval szemben. Erre lényegében csak a mű címe utal.

A Madách Színház művészi módszereinek egyike, hogy a színházi cselekvést hozzáillesztik a szóhoz. Lengyel György rendezése tehát pontosan közvetíti a műben rejlő nagy érzelmi hatásokat. Nem *úgy,* hogy „teátrálissá" netán bombasztikussá növeli a lehetőségeket, hanem azzal, hogy az egyértelműségből következő hatásokat zavar nélkül engedi érvényesülni. A színészek pontosan azt valósítják meg a maguk művészi eszközeivel, amit a szó előír. Ezáltal a karaktereket láthatóvá, érzékileg felfoghatóvá teszik, ami egyfelől növeli az egyértelműséget, másfelől egy irányba elmélyíti. Dunai Tamás indulatokkal, érzelmek-kel teliti Waldbottot. Alakját azáltal teszi mélyebbé, hogy érzelmileg is egyre jobban megkedveli - vagyis: nemcsak kimondja - Müllert, az okos, de aljas, az ő magyarellenes céljait maradéktalanul kiszolgáló beosztottját. A mosolyokkal is kifejezett elégedettség és meg-kedvelés érzelmi vonzódást is hordoz, ami az osztrák főtanácsos alakját eltávolítja az emberekkel a maga céljai érdeké-ben sakkozó bürokrata-ideológustól. Bálintffyt pedig azért veti meg és dob-ja ki, mert céljait ügyetlenül és hután szolgálta. Persze az, hogy érzelmi vonzódását és ellenszenvét csak egyetlen tényező, politikai céljai határozzák meg, önmagában nem teszi a jellemét bonyolulttá. A karakterbeli egyértelműség bonyolulttá.

csak növekszik, de ez az egyértelműség elmélyül, az érzelemvilágba is lehatol, azt is áthatja.

Balázsovits Lajos játssza Müllert, az okos ügynököt. A megírt alaknak még spionügyessége sem mélyülhet el. A Lengyel nevű diákon keresztül jut Csokonai és a kollégium elleni bizonyítékhoz, de úgy, hogy ez a helyzet nem az ő ügyessége révén áll elő, hanem Szilágyi professzor Csokonai-ellenes akciói révén. A kollégiumi szenior a rajta esett sérelem miatt pszichológiailag annyira „készen" érkezik a vele való találkozásra, hogy ebben a vonatkozásban sem kell spionügyességét mozgósítania; Lengyel maga lép be a kelepcébe. Mindazon-által Balázsovits lajos nem szokványos spiclit játszik: Müller alakjának egyéniségbeli kedvességet, megnyerő attitűdöt kölcsönzött. Csak a diákkal való jelenetében mutatja meg *a nézőnek,* hogy nyájassága-kedvessége a „feladat" végrehajtásához szükséges. Horesnyi László Bálintffy-alakjának nincs drámai akciója, így pusztán felmutatni tudja a belsőleg szétzüllött figurát.

Debrecenben is van egyértelműen negatív alak, Lengyel, a kollégiumi szenior. Cseke Péter alakítása révén ő a „csúszómászó" karrierista, a megsértett eminens. A rendőrspiclinek való bedőlését nagyon is egyszerűvé teszi; a „költőhiúságot" sem mélyíti el - pedig ezzel szolgáltatja ki magát Müllernek -, sőt: ebben a jelenetben egyszerűen balekká válik.

Rékasi Károly alakításáról jókat lehet mondani; neki majdnem sikerül elhitetnie, hogy Csokonait látjuk. A történelmileg igazolt zseninek a színészi megformálása majdnem lehetetlen. Elsősorban azért, mert a zsenialitás nem magatartással, viselkedéssel, más emberekhez való viszonnyal igazolódik; vagyis nem azzal, amit a dialógusokban és a dialógusok révén lehet megmutatni. A zsenia-

litás a művészi vagy tudományos produktumban jelenik meg, az igazolja. Márpedig az írott dráma világába a mű nem építhető be, legfeljebb felolvashatják, ám ez nem drámai. A társadalmi tudatban persze él valamiféle homályos kép a zseniről. A történetileg igazolt zseni alakításának a veszélye, hogy vagy a közhelyképet formálja meg, vagy valamiféle extravaganciát. Rékasi Károly a kettő között talált egy harmadikat. Lobogó, ön-érzetes ifjút formál, aki a maga útjait bensőből vezéreltetve járja; és nincs benne semmi külön „költői". Ezért nem érezzük azt a diszkrepanciát, ami az igazolt zseni és színészi megformálása között oly gyakran meg szokott jelenni.

A kedélyesen morc, a magáét másoknak megmondogató, de aranyszívű öreg ismerős figurájának itteni színpadi változatát, Udvarost, Koncz Gábor játssza. Alakítása színpadilag hiteles; sokszor kelt kellemes, derűs hangulatot a nézőtéren. Nagy hiányossága azonban, hogy szövegeinek elég tekintélyes részét nem érteni.

Professzor Szilágyi elvileg a mű legösszetettebb alakja. Apjának, a nagy hírű Szilágyi Sámuelnek az árnyéka kísér egész életében; Domokos többször is a fejéhez vágja apja nagyságát. Felesége - a darabban nem jelenik meg - egy általa teherbe ejtett cselédlány, akit házukban rejteget a professzortársaság szeme elől. Mindezek kompenzációja magyarázhatná Csokonai iránti ellenszenvét vagy akár általános magatartását is, ha mind-ezeket időben megtudnánk. De csak a Domokossal való utolsó jelenetében derül ki róla a családi titok: szerelemmel szereti feleségét. Így Juhász Jácintnak nincs sok lehetősége arra, hogy ezt a furcsa embert pregnánsan elénk állítsa. Csak egy hosszabb szövege van, amely-ben az előbbieket fogalmilag elmondja, s alakja ezért csak elvileg összetett. Ezt az egy lehetőséget juhász Jácint jól használja ki: teljesen hiteles, amint élete titkának feltárásával ebben a jelenetben felülkerekedik a főbírón.

Említettük, hogy a dráma a főbíró benső világában jelenhet meg, de itt is csak egy pillanatra; és hogy a jelenetek zöme ennek az előkészítése; egy másik pedig a döntést követő lelkiállapot festése. Avar István kitűnően formálja meg a rendíthetetlen, ellentmondást nem tűrő akaratot, amellyel elsöpri professzor Szilágyinak és Lengyelnek a Csokonai el-leni akcióit; illetve, amellyel a különböző ügyekben utasításokat ad ki. Az alakítás legnagyobb erénye, hogy azt az akaratteli alkatot formálta meg, aki azért érvényesíti mindenáron és mindig a maga céljait, mert pontosan tudja: igaza van. Vagyis Avar István nem önmagáért való, a hatalom által megszállott akarnokot alakít, hanem azt, aki a dolgokat és állásaikat a maguk való, igaz mivoltában tudja és ismeri, s ezért viszi keresztül, akár kíméletlenül is, a maga akaratát. Mint említettük, Csokonai költői jelentőségét oly jól tudja, mint az utókor. Ez még hiteles is lehet, de az már jóval kevésbé, hogy ezen meggyőződése ellen még Szilágyi szájából sem hallani egyetlen ellenvetést vagy kétkedést. Avar István azt is meg tudja érzékeltetni, hogy mégsem csak stratéga ez a főbíró, nem is csak akarnok, hanem ennél egy kissé összetettebb. Benső világának egy másik aspektusa annak a pár mondatnak az *elmondásmódjából* derül ki, amelyben Ágnesről, a városszéli kocsma tulajdonosáról beszél, és abból a szemvillanásnyi jelenetből, amelyben az asszony hírül adja neki, hogy osztrák spion kezébe került Csokonai verse. Igen kitűnő színészi pillanatok ezek, hiszen a szavak felhangjai és a gesztusok hordozzák csak a jelentést: valamennyivel több neki - és még külön pozitívum: nem tudni, menynyivel - ez az asszony, mintsem a városba érkező idegenek megfigyelésével neki szolgálatot teljesítő bizalmi ember.

Az ő bensejében kialakuló drámából azért sem láthatunk sokat, mert ő a kizárás szükségességét azonnal felismeri; számára ez nem benső vívódással eldöntendő kérdés. Avar István a felismerésben és döntésben határozott, kemény, és alakját úgy játssza el, hogy még az sem számít neki, hogy döntésével mindenkit megdöbbent. Ám ilyen alkat számára a költő kizárásának legfeljebb lelki *következményei* lehetnek: keserűség, önvád, netán összeomlás. Esetleg ezt lenne hivatva megmutatni az első fölösleges jelenet, amelyben a költő és eddigi megmentője elbúcsúznak egymástól. Ebben a helyzetben azonban egyszerűen nem lehet megmutatni Domokos benső állapotát, hiszen éppen Csokonai az, aki elől ezt mindenképpen titkolnia kell, akinek nem tárhatja föl. Ezért a néző számára is titok marad, mi megy végbe benne pontosan. Avar István mindent meg-tesz, hogy összetört lelkiállapotot érzékeltessen, de azt már nem tudhatja a néző számára világossá tenni, hogy keserűség, önvád él-e benne, avagy netán teljesen összeomlott attól, amit tennie kellett.

Es még ezt a rossz lelkiállapotot is eltünteti a második felesleges jelenet, amely a drámában az utolsó. Hiszen ha ebben Müller jelenik meg Csokonai versét diadallal hozva, mert talált bizonyítékot a kollégium bezárásához, akkor Domokos csak győztes lehet a végén. Avar István alakításának ez a részlete hiányos, nem kellően összetett. A megírás módja késlelteti annak a ténynek a közlését - Csokonai kizárását -, amely meghiúsította az ügynök tervét, de karrierjét is. Vagyis Domokos nemcsak legyőzte az ügynököt, de most még játszik is vele: sokáig úgy tesz, mintha az győzött volna, mert úgy tesz, mintha nem tudná, miért jött hozzá. Ezzel a késleltetéssel természetesen csak fokozódik a nézőben akkor kialakuló diadalérzés, amikor a kizárást Müller megtudja. És ezt az érzést Avar István alakítása is előkészíti, és az előkészítés módjával csak fokozza. A hiányosság az, hogy itt nincs nyoma a kizárást követő fájdalmas, gyötrelmes lelkiállapotnak, inkább a győzelme fölötti elégedettséget látjuk, sőt még egy kis büszkeséget is, amikor Müller zseninek nevezi.

És ezt, a kizárás hitelességéhez szükséges lelki ambivalenciát, a szöveg csak részben tudja megteremteni az utolsó mondatokkal. Egyszer csak rekedten megszólal a debreceni nagyharang, s a hang különösségére felfigyel az osztrák ügynök. A főbíró elmondja, akkor szól így, amikor nagy embert temetnek. Az ambivalencia azért alakul ki csak részben, mert ez már gondolatilag ráadás - talán a főbírót is „temetik", nemcsak Csokonait -, és mert ez az ambivalencia nem a drámai erővonalak következménye. Azok már Szilágyi professzornak az úrvacsorára vonatkozó szavaival lezárultak.

A bemutatott világszerűség és az alakok-jellemek egyértelműsége miatt tehát élesen sarkított és ezért elementárisan feltámadó érzelmeket kiváltó darab ez, amely éppen ezen jellegénél fogva nagy valószínűséggel jelentős sikert ér el.

De a siker éltető eleme a színháznak.

Szabó Magda: Szent Bertalan nappala (Madách Színház)

Díszlet: Csányi Árpád. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet. *Zene:* Novák János. *Rendezte:* Lengyel György.

Szereplők: Rékasi Károly f. h., Avar István, Juhász Jácint, Koncz Gábor, Balázsovits Lajos, Dunai Tamás, Cseke Péter, Bencze Ilona, Némethy Ferenc, Horesnyi László, Újlaky László, Csernák János, Fillár István, Csűrös Karola, Kéry Gyula.

FÖLDES ANNA

Csoportkép vendéggel

Szakonyi-bemutató a Madách Kamarában

A Művelődési Minisztérium felszabadulásunk negyvenedik évfordulója kapcsán országos meghívásos drámapályázatot hirdetett 1984 őszén. A pályázat feltételeit a meghívott huszonegy író közül tizenhat fogadta el és vállalkozott a pályamű megírására.

1985 tavaszán tizenkét szerző nyújtotta be pályamunkáját: Fejes Endre, Gáspár Margit, Görgey Gábor, Gyárfás Miklós, Gyurkovics Tibor, Hernádi Gyula, Karinthy Ferenc, Páskándi Géza, Schwajda György, Spiró György, Szakonyi Károly és Vészi Endre. 1980 elején adta be darabját Kertész Ákos.

A műveket hattagú - kritikusokból, színháztörténészekből, dramaturgokból és színházművészekből álló- zsűri értékelte, elemezte és véleményezte. A Minisztérium értékelési sorrendet, díjakat nem kívánt megállapítani és adni. 1 cél az volt, hogy a magyar színházak repertoárja e játszható, bizonyos értékekkel rendelkező, egyes eszmei célkitűzéseknek, is megfelelő művekkel gazdagodjék. Erre a pályaművek általában alkalmasnak találtattak.

A pályamunkákból eddig három dráma került színre, a következőkben ezekről olvashatók kritikák.

A magyar történelmi dráma újjászületése korszakában Örkény volt a legeltökéltebben jelen idejű író, aki minden színpadi alkotásában a megélt valóságot mutatta fel, saját kortársi tapasztalatainak általánosítása és absztrakciója által teremtette meg a jelen történelmének drámai lenyomatát. Szakonyi Károly drámairói oeuvrejére ugyanez *a törekvés* jellemző: színművei (a legutóbbi, *Kardok, kalodák* és egy klasszikus adaptáció kivételével) szigorúan jelen idejűek. Az immáron negyedszázados írói jelenlét pályáját, műveit éppen ezért tehetné egy Örkénynél két évtizeddel fiatalabb nemzedék színpadi számadásává. Amikor az 1931-es születésű, kortársainál valamivel később színre lépett, de érett tehetséggel debütáló novellista 1963-ban megírta az *Életem, Zsókát* - hőse és alteregója, Köves Ferenc író magánéleti válsága mögött felmutatja a harmincasok korproblémáját. Az emberi, írói kibontakozást eltorlaszoló akadályokat, a kínálkozó kompromisszumok variációit, a fenyegető és egyesek sorsát máris megpecsételő tragédiát. Az első dráma gyengeségeitől korántsem mentes műnek súlyt és jelentőséget adott, hogy a lírai fogantatású, vallomásos történetben az író fel merte, tudta mutatni az évtized legjellemzőbb egyé-ni konfliktusának társadalmi gyökereit és következményeit.

A folytatás, a hazai viszonylatban tekintélyesnek mondható, folyamatosan gazdagodó színpadi életmű egyenetlenségéből következik, hogy Szakonyi Károlyt - a szakmán, illetve hazánkon kívül - majd egy tucat bemutatóval a háta mögött is, szinte egydrámás szerzőnek tekintik. Szakonyi Károly helyét és rangját a kortárs drámairodalomban az 1970-es *Adáshiba* jelölte ki. Húsz nyelvre fordították le, és a Játékszín legutóbbi változata volt a darab hatvanadik bemutatója. A káprázatos, már-már nyomasztó siker terjedelmes kritikai visszhangja is igazolta: a drámairói portré fókuszában álló alkotás valóra váltotta a pályakezdés ígéretét. Szakonyi az Adáshibában oly módon tartott tükröt a hétköznapi környezetben és történésben meglesett kortársaknak, hogy a kép két dimenziója mögött feltárul a harmadik. A kispolgári mentalitás ironikus kritikájának hátterében, a mélyben, a történelmi és az általánosabb érvényű igazság - a kispolgár életének értelmetlensége és a megváltás kísérletének kudarca. A megválthatatlanság és a megfáradt megváltás kettős fiaskója emeli felül a drámát az első szinten is célba találó, a közhelyek montázsa által frappánssá színezett komédián.

„Drámát csak valami ellen lehet írni" - hangoztatta Szakonyi Károly többször is. *Az Adáshiba* esetében (akárcsak az *Életem, Zsókánál*) a választott írói, társa-dalmi, illetve morális célpont eltéveszt-hetetlen. A dráma létünk és a kor valóságos ellentmondásait, magatartásunk fonákját mutatja, gúnyolja, a küzdőtéren kapott sebeket fájlalja.

A Ki van a képen? társadalmi megrendelésre, a felszabadulás 40. évfordulójára hirdetett drámapályázatra készült. Az író szándéka szerint az új dráma tovább-lépés a régi úton: színpadán már nem egyetlen szorosra zárt család, hanem egy valamivel tágabb, baráti közösség tagjai és egy abból évtizedekkel korábban ki-szakadt vendég szembesülnek a múlttal és a jelennel.

Szakonyi szigorúan tartja magát a klasszikus hármasegység követelményéhez: csak ami itt és most-egy Duna-parti családi házban, egyetlen éjszakán - történik, abból kell kibomlania a hősök történetének, múltjának és jelenbéli drámájának. Az első feszült és furcsa dialógus titkokat sejtet: valaki - bejelentve és mégis váratlanul - betoppan valahova; a házigazda gyanútlan és kelletlen udvariassággal fogadja. Azután nagyon hamar kiderül: a vendég Cserhát Péter, majdnem annyira otthon van a Duna-parti családi házban, mint a tulajdonos, Lőrinc, akinek a feleségét Péter talán nála is jobban vagy legalábbis régebben ismeri. Voltaképpen fiatalkori emlékeit, múltját keresni jött a Duna partjára, látogatóba. Az első mondatok és gesztusok árulkodó üzenetét Lőrinc még nem fogja fel. Csak amikor *a befagyott* tengerről beszél, akkor lepleződik le Cserhát Péter első titka: a ház asszonyának, Ilának hajdani jó barátja, pajtása - feltételezhetően szerelme - a messzi északról, Svédországból érkezett haza látogatásra, számadásra. Cser-hát első látásra tipikus „kinti magyar".

Szakonyi Károly: Ki van a képen? (Madách Kamaraszínház). Kiss Mari (Edina) és Haumann Péter (Péter)

Nagyhangú, kondícióját gondosan őrző sikerember, mérnök. Két házasságon túl, kényelmes, alkalmi kapcsolatok adta szabadsága birtokában látszólag új élményekre nyitottan érkezik ifjúsága színhelyére.

Kérdései, emlékei, fizikai és szellemi jelenléte a katalizátor szerepét töltik be ezen az éjszakán. Péter előtt, Péternek ki-ki bemutatkozik, játszik, vall és lelepleződik... Ilából, Péter szeretett, jókedvű pajtásából a táncos lábú, nagy álmú lányból, a hajdani társaság lelkéből - szabályos és unalmas kispolgári feleség lett, akinek legfőbb törekvése megóvni a boldog családi élet látszatát. Lőrinc, a férje, legalább önmagával őszintébb. Háta mögött a háború és a hadifogság traumájával, jogvégzetten, teherautósofőrként próbált nem beilleszkedni, hanem ön-maga maradni egy számára idegen társadalomban. Már kettőjük lánya, Fanni is túl van a bimbózó ifjúságon, első reményeken és csalódásokon. Pedagógus, aki-nek sem hivatásában, sem magánéletében nem sikerült megvalósítania önmagát. Boldogtalanságát unalomig játszott Chopin-keringőkbe és egy jobb híján vállalt felemás szerelembe temeti. Egyik tanítványa (háromgyerekes) apjának szeretőjeként vajmi kevés reménye van a házasságra, a harmóniára. Titkát Fanni még függetlenségénél is elszántabban védelmezi. Egy távoli világból érkezett alkalmi vendég szükségeltetik hozzá, hogy ideig-óráig levesse a magára erőltetett tüskés páncélt. Fanninál csak néhány évvel idősebb a tabló másik szóló nőalakja, Edina, aki sikertelen házasságáért, egész elrontott életéért keres kárpótlást Péter ágyában és (külföldi rendszámú) kocsijában. Nem a végzet asszonya, inkább afféle „kis női csuka", akinek mohósága csak kiszolgáltatottságát, a reménytelen várakozásból eredő türelmetlenségét leplezi.

Jelen van még a képen és a lelki sztriptízzé fajuló furcsa éjszakán Feri és Magda Ila bátyja és annak felesége -, akik korban, sorsban nem nagyon különböznek a háziaktól. Feri meg nem valósult írói álmait temeti alkoholba, Magda pedig hol fásultan viseli, tűri sorsát, hol pedig reménytelen makacssággal kapaszkodik az eltemetett illúziókba, férje iránti, csalódásokon és kalandokon túl is megőrzött szerelmébe.

A hazaiak leleplező kitárulkozására Cserhát Péter is vallomással válaszol. Karrierje - kompromisszum. Még csak nem is mérnök. Életformája rideg és kegyetlen. Két haza között a levegőben lógva még a „szeretlek" is idegenül cseng, ha nem anyanyelvén hallja az ember. Péternek majd három évtized alatt sem sikerült megszoknia a kinti világot, csak kibírta, s közben makacsul és féltve őrizte a régi emlékeket és reményeket, amelyek mind illúzióvá foszlottak ezen az éjszakán.

Estétől reggelig semmilyen látványos esemény, fordulat nem történik a színpadon, még az egyes (páros) találkozások is előre, sorra kiszámíthatók. Annak idején az *Adáshiba* bemutatóját követően, egy interjúban Szakonyi Károly rokonszenves önkritikával szólt arról, hogy az *Ördöghegy* írásakor egyetlen indulat fűtötte, a zsákutcák leleplezése. Ez az állásfoglalás azonban nem forrósodott igazán drámává, és a hősök szinte párhuzamos monológokban nyilatkoztak meg; igazi drámájuk a színpadon kívül zajlott. „Irodalmiságra törekedtem, de nem sikerült valódi akciót teremtenem" - mondotta akkor. (SZÍNHÁZ, 1970/9.) *A Ki van a képen?* írásakor mintha ugyanebbe a zsákutcába kanyarodott volna az író. A dráma dramaturgiai logikája a hajdani kollégista murik rituáléjára emlékeztet. „Ez a nóta-nóta… körbejár...", fújtuk lelkesen, szájról szájra hárítva a nótakezdés kötelezettségét. Nos, a nóta Szakonyi darabjában is „mindenkire rátalál", s az egyes jelenetekben premier plánban szólított szereplők - Péter számára, Péter kedvéért vagy csak egyszerűen jelenléte által ösztönözve - sorra eléneklik a maguk panaszáriáját.

Ezek az egymáshoz valójában csak formálisan kapcsolódó, formálisan többnyire dialógussá oldott, portréteremtő monológok, lamentációk azután együtt, az író szándéka szerint csoport-, illetve kórképet alkotnak. Hogy a csoportkép teljes legyen, a darab utolsó jelenetében természetesen a masináját elkattintó Péter maga is beáll a képbe. Az első felvonás után, de még a második rész derekán is várjuk, hogy valami módon összekapcsolódnak a szálak. Ám a különböző életkorú, illetőségű és jellemű figurák között a múlton kívül az egyetlen összekötő kapocs, a közös nevező - a boldogtalanság. Szakonyi választott drámai témája, mondanivalója pedig nem több annál, mint hogy mindenki - a maga módján boldogtalan.

Ennyiből persze remekművet is lehet-ne írni. Ha a hét hős hiteles egyéni sorsa mögött világok tárulnának fel, ha személyes boldogtalanságukból lélektani és társadalmi felfedezések születnének. Szakonyi azonban éppen ezzel, a felfedezéssel marad adósunk. Az írói szándék minden egyes jellemrajz esetében nyilván-való. Szakonyi minden hősének elmondatja a regényét, személyes konfliktusát, és valamennyi életkudarcnak felvillan a társadalmilag motivált egyedi oka is. Az író tévedés, kisiklás nélkül valószínűsíti, hogy kinek mikor és miért siklott ki az élete. A hősök jelleme azonban így is vázlatos marad, történetük pedig elcsépelten ismerős. A belső emigrációt választó hajdani hadifogolyról kevesebbet tudunk meg, mint a *Lágerek népe* bármelyik, éppen csak felvillantott mellékfigurájáról, pedig Örkény csak dokumentumprózát írt, nem drámát. Péter tragédiájával árnyékolt múltjának gyújtópontjában megjelenik a zsidó feleségét karrierféltésből elhagyó apa sziluettje; csak-hogy mintha az egész konfliktus nem a tragédiákat termő történelem, hanem

csak Brecht *Rettegés és nyomorúság a harmadik birodalomban* című drámájának *a* Zsidó feleség című jelenete ihlette volna, annyira vázlatos, másodlagos.

A Ki van a képen? korábbi (1985 májusában keltezett) változatát Szakonyi Károly a jelenlegi színlaptól eltérően még nem *játéknak* nevezi, hanem így: „sorsvázlatok színpadra". A kézirathoz fűzött bevezetőben utal is rá, hogy „még nem teremtődtek meg teljesen az alakok, nem éleződtek ki a konfliktushelyzetek", képére a festőkhöz hasonlóan még csak nagy ecsetvonásokkal vitte fel a színeket. Nos, bizonyos változások valóban történtek is a kéziraton, ám a váz-latszerűség azóta is megmaradt. Sőt, az írott szövegből még kiderül, hogy Ilát annak idején, *egyéb* származású lévén, nem vették fel *az* egyetemre, *az* előadásban *ez az* alak eljelentéktelenedését motiváló adalék *vagy* el sem hangzott, vagy elsikkadt.

Szakonyinál minden, „olyan, mint az életben". Fanni megkeseredett magánya is hiteles. Csakhogy amit erről Szakonyi elmondandónak vélt, az valójában közhely. Hasonló esetekről suttognak számtalan tanáriban, és a Fanniéhoz hasonló vallomások töltik meg a képeslapok levelezési rovatait is. Ugyanez vonatkozik Feri írói csődjére is. Ha csak a mai magyar irodalomnak az utolsó negyedszázadban félbetört tehetségeire gondolunk, a tudott, a közismert tények is sokkalta gazdagabb, szerteágazóbb, mélyebb összefüggésekre utaló tragédiákat sejtet-nek, mint Szakonyi hősének alkoholgőzös vallomása...

És ha már az alkoholnál tartunk: Feri esetében a poharak szüntelen töltése-ürítése betegségszimptóma, s mint ilyen, még elfogadható. Bár nála is úgy tűnik, mintha a tehetség kudarcának mélyebb, intellektuális és társadalmi magyarázatát ködösítené csak az alkohol-gőz. De sajnos, az előadás egészére kínosan jellemző, hogy amikor a hősöknek kifogy a mondanivalójuk, nem tudnak egymással mit kezdeni a színpadon, hát töltenek és isznak. Amikor hiányzik az egyes mozzanatok közt a dramaturgiai kapcsolat, ugyanez az átmenet, Amikor váratlan és érthetetlen közlékenységre kényszeríti hőseit az író, a drámai indokot, a gátlástalanság lélektani motiváció-ját megint csak az elfogyasztott italmennyiség helyettesíti. Előadás közben, be-vallom, megkísértett a frivol, de nagyon is kézenfekvő ötlet: hogyan játszanák ezt a darabot ma - Moszkvában? Hiszen

Koltai János (Ferenc), Sunyovszky Szilvia (Magda) és Kiss Mari (Edina) Szakonyi Károly **darabjában (Ikládv** László felvételei)

egy olyan előadás, melyet az alkoholizmus elleni propaganda jegyében meg kurtítottak, nemcsak fél órával rövidebb lenne, de teljességgel érthetetlen is. Szeszmentes lelkiállapotban ugyanis el-képzelhetetlen, hogy akár Magda, akár Fanni ilyen váratlanul, egész jellemét és magatartását meghazudtoló exhibicio-nizmussal zúdítsa titkait a vendégre.

Csehov hőseinek boldogtalanságában egy egész világ lepleződik le. Személyes tragédiájuk - korjelenség és közügy. Szakonyi figurái sorra *elmesélik,* hogy mikor és hogyan szólt bele életükbe a történelem, de ennek ellenére, minden bújuk-bajuk menthetetlenül magánügy marad, Ezenkívül amikor az író gondos arányérzékkel megosztja a felelősséget a társadalom, a környezet és az egyén kö-zött, végül is megkerüli, letompítja a választ. Mire az előadás véget ér, már nem is az szomorít, hogy a képen szereplők mindegyike a maga módján boldogtalan, hanem hogy a séma szerint az. Es ez a tyúkanyó-lelkületű, kispolgári feleségre, a kalandot és a partit kergető „jó *nőre*", a félbetört pályáján kesergő íróra és a hazátlanul magányos disszidensre egyaránt áll.

A sémák természetesen attól sémák, hogy beváltak, használhatók. Szakonyinak is sikerült az előre gyártott színpadi elemekből épkézláb darabot szerkesztenie. A színészek nem panaszkodhatnak, hiszen „ismerős" figurákat játszani mindig könnyebb, mint önmagukból - *az* író és a rendező segítségével - új embert teremteni. A Madách Színház közönsége is elégedett lehet: végre egy sok szállal, utalással korunkhoz kötött, különösebb szellemi erőfeszítés nélkül befogadható, épkézláb darab, ami pontosan olyan - *mintha...* Mintha rólunk szólna, mintha bátor lenne, mintha mondana is valamit, amit még eddig - legalábbis ezen a szín-padon - még nem mondtak.

A dráma záróakkordjában a csehovi ihletésre közvetlenül is utaló, váratlan metafora - a tömeges madárpusztulás. A kertben titokzatos módon elhulló rigók tragédiája nyilvánvalóan valamilyen mérgezés, civilizációs ártalom következ-ménye. Az ember addig védekezik, amíg elpusztítja környezetét - mondják. A tény mögött - íme, a gondolat. A szimbólum azonban túlságosan evidens és túl-ságosan kézenfekvő. A tények megkopott titka igazi drámai töltés híján inkább Csehov-paródiának hat, mint az írói mondanivaló összegezésének, az ábrázolt realitás magasabb szintre emelése-nek.

Szakonyi drámájának visszhangját - ez ideig - a kritikusok csalódása határozza meg. A különbségek nem annyira a mű minősítésében, mint a kudarc indoklásában mutatkoznak. Volt, aki Péter sorsában kereste az elszalasztott drámai lehetőséget. Illés Jenő szerint Péter alkalmas médium lehetett volna arra, hogy a bagatell magánügyeket konfliktusba rendezze, feszültségbe emelje, drámai működésbe hozza. *(Film Színház Muzsika,* 1986. III. 15.) Megvallom, én még eb-ben is kételkedem. Péter alakját, drámáját semmivel sem érzem erőteljesebbnek, dramaturgiai értelemben teherbíróbb-nak, mint az itthoniakét; kívülálló helyzete pedig eleve megnehezítette volna, hogy az általa létrehozott konfliktusnak igazi tétje legyen. Szakonyi ennek tudatában - helyesen - osztotta rá „csak" a vallomások katalizátorának szerepét. Csak éppen azzal nem számolt, hogy az

ilyen módon kikényszerített, felsorakoztatott, de valójában nem ütköztetett monológokból legfeljebb a kudarcok esztrádja születhet meg, nem pedig drámája.

Talán csak *egy* zseniális rendezői ötlet segíthetett volna. Ha Szirtes Tamás megtalálja a magánügyekbe fulladó szöveg mögött feszülő, valóságos társadalmi problémák színpadi kifejezésének sajátos módját. Ennek azonban éppen az ellenkezője történt: Szirtes nem sarkítja, hanem inkább még lekeríti a szövegből kitüremlő, súlyosabb igazságokat; olyannyira, hogy a félbetört csehovi drámából

– a tragédia fenyegető árnyékát elhárítva
– végül is egyenetlen ritmusú, bár kétségtelenül gördülékeny társalgási darab kerekedik.

A kritikák egy része a szereposztást is vitatta: mintha Haumann Péter nem len-ne eléggé hitelesen vonzó, eléggé szív-tipró, csábító „svéd". Ebben az egyetlen kérdésben én Szirtes Tamással értek egyet. Haumann Péter kopaszodó feje, korántsem adoniszi megjelenése pontosan megfelel a szerep követelményeinek. Hiszen férfiúsikerei ilyen körülmények között sokkal inkább leleplezik hazánk szebb keblű hölgyeinek a külföldi státushoz, útlevélhez, kocsihoz, a kolbászból font kerítés illúziójához való vonzódását. Méghozzá szavak nélkül, a szín-házi és a színészi megjelenés eszközeivel. Más kérdés, hogy Cserháti Péter közhelyekből szerkesztett jellemével sokat még Haumann Péter sem tudott kezdeni.

Moór Marianna és Bajza Viktória anyalány kettőse viszont valóban szereposztási műhiba. A köztük lévő és a szövegben olyan nagy nyomatékot kapott hasonlatosság - alkatilag is abszurd. Ha már így esett, talán a szöveget kellett volna az előadásban a két nő közötti különbség természetére kihegyezni. Moór Marianna legalább hiteles jellemrajzot ad Ila szerepében, s néha igyekszik saját hajdani énjével is szembesülni, két síkon, két szinten játszani. Bajza Viktória Fannija viszont eléggé egysíkú, méghozzá jóval nyersebb, durvább és ellenszenvesebb az író megrajzolta figuránál. Képtelen arra, hogy sorsa iránt részvétet, együttérzést vagy legalább érdeklődést ébresszen. Zenthe Ferenc Lőrincéből a működés lehetőségétől megfosztott, de mindenkor jelenlévő intellektus hiányzik. Sofőrnek annyival hitelesebb, mint a belső emigrációt választó értelmiségi-nek, hogy már-már kételkedni kezdünk a magunk értelmezésében. Lehet, hogy a színész és a rendező ilyen módon kérdőjelezi meg a figura szövegét? Ám ha így lenne, ezáltal még tovább gyengülne a hős személyes drámája. Hasonló ellentmondás érződik Koltai János Ferijében is, aki csak a figura alkoholizmusát, kiürültségét hiteti el, hajdanvolt tehetségéről csupa üres szó pukkan el a levegő-ben.

Sunyovszky Szilvia Magdája olyan eleven és vonzó, hogy már-már érthetetlenné, valószínűtlenné teszi vállalt sorsát. Tisztánlátása árnyékot vet fennen hangoztatott illúzióira, méltatlanul pazarolt szerelmére. Nem is szólva arról, hogy ennyi szexepillel, tudatosan hordott csáberővel Magda mér régen kiléphetett s alighanem ki is lépett volna az alkoholista férj fásult ápolónőjének meg-alázó szerepéből. Kiss Mari Edinája sikerült karikatúrája a távolba szakadt hazánkfiára rástartoló nőcskének. Kérdés, hogy a figurában - a szerencsétlen házasságban megsérült fiatalasszony társ-kereső kapaszkodásában - nincs-e ennél valamivel több?

Az idei dráma- és élményszegény évad eseménytelenségében esemény lehetett volna egy kiváló színészegyüttes közreműködésével létrehozott, mai tárgyú Szakonyi-bemutató. Ehelyett inkább csak tanulság: a sorsvázlatokat jó lenne drámává érett állapotban bemutatni! Még szerencse, hogy az egy esti szórakozást kereső közönség más mércével mér, és hálásabb is, mint a Szakonyi Károlyt saját legmagasabb szintjéhez mérő, elégedetlen kritikusi kar. De azért az *Adás-hiba* alkotójának érdemes lenne elgondolkodnia saját író hőseinek kíméletlen őszinteséggel feltárt dilemmáin, hogy a szerzői sikerekkel megszépített írói válságból kijutva újra és folyamatosan valóra válthassa tehetsége ígéretét.

Szakonyi Károly: Ki van a képen? (Madách Kamaraszínház)
Díszlet: Vayer Tamás. *Jelmez:* Pongrácz Ágnes. *Rendező:* Szirtes Tamás.
Szereplők: Zenthe Ferenc, Moór Marian-na, Bajza Viktória, Koltai János, Sunyovszky Szilvia, Haumann Péter, Kiss Mari.

SZŰCS KATALIN

A „nem vállalás" vállalása

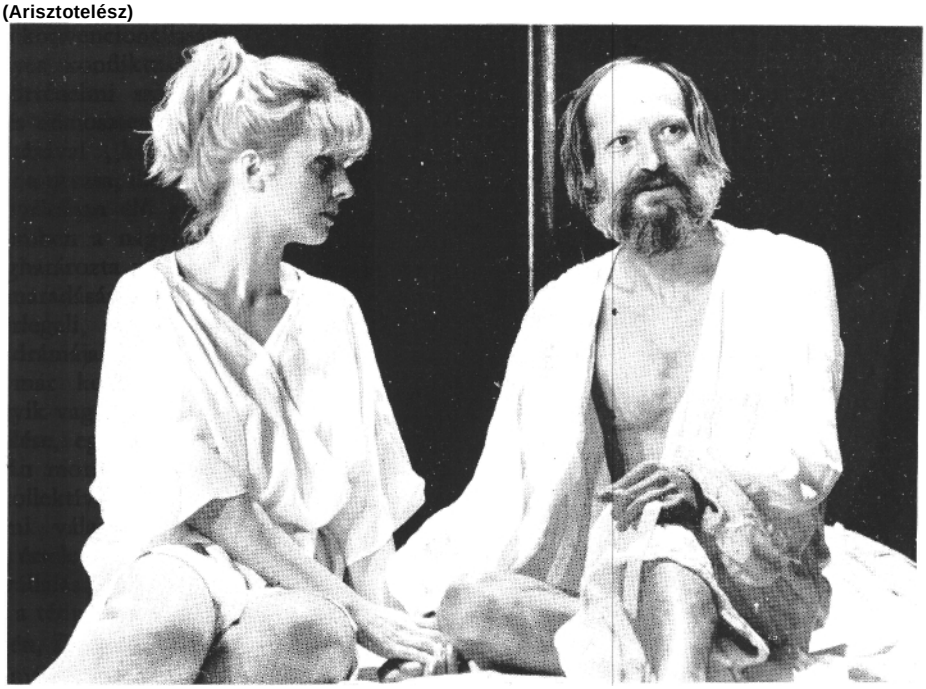
Hernádi Gyula
Hagyaték című drámája Pécsett

Nemcsak a pécsi Nemzeti Színházhoz, öt korábbi drámája bemutatójának színhelyéhez „tért meg" tíz év múltán Hernádi Gyula, hanem úgy tűnik, blődlikorszaka után az „igazi" drámához, a majdhogynem hagyományosnak mondható történelmi drámához is, szinte meghaladva korai drámaírói önmagát. Nem mintha lemondott volna *a mai* szerző személyességéről, a közvetlenül a jelennek szóló fricskákról, s nagyvonalúan elrejtőzött volna történelmi figurái mögé. Nem. Hernádi most is „jelen van" a szövegben, olyannyira, hogy egy-két megjegyzés erejéig még színházvezetői korszakából eredő sértettsége is felsejlik, ám kézjegye ez esetben mégsem hivalkodóbb és nem is zavaróbb a nevét iniciálékba rejtő középkori költőénél. (Csupán a dráma lezárásában, de erről majd később.) Pedig most is - mint már annyiszor, s mint a parabolaszerzők legtöbbje - „hűtlenkedik" a história rovására, el-eljátszik a történelmi tényekkel s a közéjük ékelhető feltételezésekkel; az ismert tények közötti hiátusok kitöltésével, természetesen nem a történész, ha-nem a társadalmi-történelmi helyzetek modellálására mindenkor kész elme szenvedélyével. Ennek ellenére avagy ezzel együtt *a Hagyaték* talán az első olyan történelmi parabolája Hernádinak, amely egy pillanatra sem hagyja el - az arisztotelészi esztétika értelmében - a realitás szféráját s a történelmi hitelesség látszatát, s amelynek története, a színpadi szituációk önmagukban hordozzák a dráma kibontotta történelmi-társadalmi-emberi dilemmákat. Nem mellérendelő tehát a szerkezet, nem „lefordítandó" jelentés van e szituációkhoz rendelve, hanem érvényében az öntörvényű drámai szituációsor jelentése tágítható. Vagyis nem a parabola szervezi a drámát, hanem a dráma hordoz parabolikus jelentést *is.* Ezzel a hagyományosnak mondható dramaturgiával mindenesetre sikerült Hernádinak drámaírói oeuvre-jében *új* minőséget létrehoznia, még ha nem is minden ízében hibátlan darab formájában.

Krisztus előtt 323-at írnak a dráma kezdetén, amikor is az Arisztotelész hatvan-

egyedik születésnapjának tiszteletére rendezett ünnepségen megjelenik a szám-
űzetésből inkognitóban hazatérő Dé-
mosztenész, hogy nagyra becsült ellen-felét, a kor általa is legnagyobbnak tartott filozófusát rábírja: vegyen részt felséges tanítványa, a világhódító Alexandrosz elleni összeesküvésben. Hite szerint ugyanis a tét az athéniak függetlensége. Az alapszituációban adva van tehát két azonos - nagy formátumú - egyéniség, s az általuk képviselt, a hódító hatalomhoz fűződő viszonyukban kifejeződő két ellentétes világszemlélet; ellen-tétes eszmények s az ezekből következő eltérő magatartásmódok. Démosztenész a történelmet önmaga formálni szándékozó „cselekvő" hős, vele szemben Arisztotelész a „szellem embere" kívül-állásra törekvő magatartásának megtestesítője. A kétféle magatartástípus, történelmi „vállalás", illetve e vállalás hiányának ütköztetése, erkölcsi megméretése, mint a dráma szövetének *egyik* fölfejthető jelentésrétege, tulajdonképpen „sors-tragédia", az arisztotelészi kívülállás ön-gyilkosságba torkolló tragédiája, csődje. Ami azonban nem jelenti egyben a démosztenészi „vállalás" egyértelmű visszaigazolását, ahogyan az arisztotelészi kívülállás eszménye sem magasztosul Démosztenész etikai normái fölé, Hernádi kérdésfelvetése ugyanis az elvont, morális megközelítés lehetőségénél - amire a szöveg valóban alapot ad lényegesen sokrétűbb, árnyaltabb, és ami a legfontosabb, konkrétabb. Nem reked meg a hatalom és a szellem emberének művek tucatjában konvencionálissá unalmasodott személyes konfliktusánál; az adott konkrét történelmi szituációban az arisztotelészi és démosztenészi maga-tartás szembeállításával ‚közösségibb" problémát vet fel: a perzsa, illetve macedón hatalom árnyékában élő görögség (és tágabb értelemben a nagyhatalmak erőviszonyai meghatározta világban élő kis népek) megmaradásának, fejlődésé-nek esélyeit mérlegeli, a kollektív és egyéni választás drámájaként. Ebben az összefüggésben már korántsem olyan egyértelmű az egyik vagy a másik világ-szemlélet megítélése, egyszerűen azért, mert nem pusztán morális, hanem lét-kérdésekről, a kollektív sorsot meghatározó történelmi választásokról van szó. (És ebben az értelemben a „nem vállalás" is lehet vállalás.) Ellentmondani látszik ennek az a tény, hogy Arisztotelész a darab elején, Démosztenész érve-lésének hatására már-már a lázadók oldalára áll, s ettől az elhatározásától csak egykori szeretőjének, Olümpiásznak, Alexandrosz anyjának közlése tántorítja el, aki tudtára adja: a király közös gyermekük. Eszerint Arisztotelész végső döntésében nincs szerepe semmiféle létkérdésnek vagy morális megfontolásnak, csupán ennek az egyetlen információnak, érzelmi motívumnak. Egyrészt azonban a dráma egészének értelmezése szempontjából éppen mint érzelmi motívum válik e mozzanat jelentőssé - erre a továbbiakban még visszatérek -, másrészt Hernádi oly módon is kiköszörüli e majdnem dramaturgiai csorbát, hogy miközben Arisztotelész a dráma végén perspektivikusan változatlanul visszaigazolja Alexandrosz uralkodásának, tetteinek történelmi jelentőségét, maga sem tagadja, mi több, egyenesen saját mentsége-ként hozza fel, hogy a király megöletését azért ellenezte, mert az a fia volt. Ez ugyan nem változtat azon a tényen, hogy egy „véletlen" mozzanat válik sorsdöntő jelentőségűvé, s hagyja meg változatlanul drámai ellenfelekként Démosztenészt és Arisztotelészt, de éppen ez teszi „sorsszerűvé" Arisztotelész tragédiáját, és egyúttal lehetetlenné egy olyanfajta értelmezést, amely szerint Arisztotelész kívülálló magatartása felmagasztosulna a drámában. (Hogy mennyire nincs a kettejük képviselte világszemléletek, morális tartás között alá-fölérendeltségi viszony, azt a dialógusok minduntalan egymásra felelgető részigazságai bizonyítják.) Igaz, a filozófus több ízben megfogalmazza a maga tértől, időtől, történelmi mozgásoktól függetlenedni vágyó ars poeticáját, mondván: „én magam vagyok egy személyben a saját mozgalmam", majd a későbbiekben: annak van igaza, „aki kívül áll, és megméri a dolgok nagyságát és kicsiségét, aki kiabál, ha megölik az áldozatot, és aki akkor is kiabál, ha megölik a hóhért"; ez az elvont-nak látszó humanizmus azonban nagyon is konkrét eszményekkel párosul; mögötte egy a Démosztenész törekvéseitől eltérő történelmi alternatíva határozott igenlése húzódik meg. Arról nem beszélve, hogy a „sorstragédia" beteljesedésével, a tényleges cselekvéstől az említett véletlen hatására távol maradva, de éppen ezáltal egy „kvázi" cselekvés, azaz egy hamisított levél révén a történelmi sors-választásba meglehetősen fonák módon mégis belekeveredve, maga Arisztotelész jut el az elvont humánum, a távolmaradás ideológiájának cáfolatához, amikor a győztes athéni lázadók, mint árulót perbe fogják, s Démosztenész mert tiszteli - maga akar a védője lenni, a törvényesség keretein belül kívánva igazságot szolgáltatni e vétlen humánumnak. (Arisztotelész „tragikai vétsége" éppen e tétlen vétlenség.) Arisztotelész köszönetteljes elutasításában nemcsak Dé-

Hernádi Gyula: Hagyaték **(pécsi Nemzeti Színház). Maronka Csilla (Tündarisz) és** Holl István **(Arisztotelész)**



Petényi Ilona (Olümpiász) és Holl István (Arisztotelész) (MTI **Fotó - Kálmándy Ferenc felvételei)**

mosztenész naivitásának a felismerése van benne (hogy tudniillik egy olyan történelmi helyzetben bízik még a jogrendben, amikor a féktelen indulatok már régen elszabadultak), hanem saját korábbi álláspontjának akaratlan felülbírálata is. Ezt Démosztenész is azonnal észreveszi: „Hidd el nekem - mondja Arisztotelész a szónoknak -, ha fellángol a gyűlölet, a legnagyobb szónoklat is csak köpésnek számít az oltásban. A gyűlölet szülte erőszakot csak egy másik erőszak semlegesítheti." Mire Démosztenész : „Te mégis hiszel az erő-szakban?" Halála előtti számvetésében pedig egyértelműen kétségbe vonja Arisztotelész saját korábbi álláspontjának helyességét: „Most mintha Démosztenésznek lett volna igaza. Vagy mind-kettőnknek." Ez utóbbi félmondat pedig még inkább megerősíteni látszik, hogy Hernádi egyik magatartást sem magasztalja fel a másik rovására. (Ekkor, a dráma végén egyébként már mindketten halottak.) De e „megvilágosodással" Arisztotelész nem humánus eszményeit tagadja meg, csupán a megvalósításukhoz addig üdvözítőnek vélt utat kérdőjelezi meg. Mert amint arra már utaltam, nemcsak Démosztenésznek van határozott „koncepciója", a látszólag elvont humánum mögött Arisztotelész is meghatározott és vállalt eszmények jegyében „nem cselekszik". Démosztenész nem ezekkel az eszményekkel száll vitába, amikor meg akarja győzni arról, hogy a zsarnoknak pusztulnia kell, hanem azzal a szemlélettel, amely a távoli cél nevében nem hajlandó tudomást venni a jelenről. Alexandroszban Arisztotelész a nagyformátumú államférfit, a kultúraközvetítőt, a hellén szellem terjesztőjét látja, s ezzel a távlati, egyetemes céllal való értelmi, *érzelmi* azonosulása - amit csak erősít az említett szimbolikus értelmű személyes kötődés - teszi „vakká" a tényekkel szemben, de ugyanakkor az a józan felismerés is, hogy az athéniak számára a lázadók óhajtotta függetlenség nem létező, irreális lehetőség. „Gondolod, a perzsák jobbak lettek volna, Démosztenész? Minden birodalom azonos módszerekkel hódít" - érvel Arisztotelész. Démosztenész viszont csak a „tirannust" látja, akinek „sohasem lehet igaza", mert csak „a zsarnok beszél mindig a jövőről, a bölcs és az egyszerű ember az édes jelent szeretné ízlelgetni. De Alexandrosz nem hagyja - folytatódik a vád. - Vágtat, harcol őrült katonái élén, mindenkit legyőz, megaláz, kifoszt és végül legyilkol. És mindezt a te tanításod jegyében! De ez nem a te tanításod! A te tanításodban a legfőbb érték az élő ember boldogsága. Ez a gyilkos elnyomás terád nem dicsőséget, hanem gyalázatot hoz." Tehát Démosztenész sem az eszményeket kérdőjelezi meg, jól-lehet a távoli cél nevében felmentést kereső jelent elutasítja, hanem a megvalósításukra törekvés torzult formáit, azt a hatalmat, amely valójában már régen el-távolodott az Arisztotelész képviselte eszméktől.

Démosztenész és Arisztotelész ellentéte ily módon - ha más-más perspektívából látva is a világot (a patriotizmus s a világméretekben való gondolkodás egymásnak feszülésében) - tulajdonképpen ugyanannak a szándéknak két pólusa, szembenállásukban a megvalósításhoz vezető út a vitatott. És az marad a dráma befejeztével is. Mert Hernádi nem dönt, nem sugalmaz, nem oszt igazságot. Történelmünk tapasztalataiból kiindulva olyan helyzeteket teremt, olyan dilemmákat vet fel, amelyekben a választás igazolását csakis a *jövő* adhatja meg. Ahogyan Arisztotelész mondja: „Sajnálom, hogy nem élhetünk több száz évig, Démosztenész. Akkor talán elhinnéd a saját szemednek, mit jelentett Athénnak, a görögségnek Alexandrosz keletre lovaglása."

Nagy kár, hogy Hernádi nem elég-szik meg ennyivel, tisztességgel nyitva hagyott kérdésekkel, hanem odailleszt a dráma végére egy szervetlen utójátékot, színházat kanyarít a színház köré, mintegy belenézve a jövőbe, a történet folytatásába. Kiderül, amit addig láttunk, egy színielőadás próbája volt csupán, ahol Colonna érsek és hívei készülnek a hagyaték, Colonna érsek apja művének bemutatására. Ezt a próbát nézi velünk, nézőkkel együtt Aquinói Tamás, az inkvizíció képviselőjeként, hogy „megóvja" annak az Arisztotelésznek szellemi örökségét s a róla kialakított *hivatalos* képet, akinek Colonna állítása szerint pár évtizede még a nevét sem lehetett az eretnekség vádját elkerülve kiejteni.

A tulajdonképpeni dráma azzal zárul, hogy a haldokló Arisztotelész megkéri legkedvesebb tanítványát, Szelénoszt, vigyázzon, nehogy eltüntessék, meghamisítsák írásait. Az utójátékban pedig az az Aquinói Tamás vádolja fölháborodva történelmietlenséggel a látott darab szerzőjét, akinek köszönhető egyrészről, hogy Arisztotelész írásai fennmaradtak, átvészelték a középkort, de aki sajátos interpretálásával egyúttal meg is hamisítja azokat, „meglátva" Arisztotelész-ben a potenciális kereszténytt. Vagyis megkezdődik - avagy folytatódik - a szellemi örökség ideológiai kisajátítása, mert amint az Arisztotelészt alakító Colonna érsek kérdezi: „hogy 1600 évvel ezelőtt mi hogyan történt, ki tudja pontosan?" Fölösleges és hivalkodó magamentése ez a parabolaszerzőnek, de a jelenet egésze egyben cinikus jelzése annak, hogy az egy szellemi mozgalmon belül szemben állók polémiája, a konszenzus hiánya „örök", az egymás elleni harc csak módszereiben változik. Ez egy parabola esetében ugyanolyan fölösleges meghosszabbítása a darab mához szóló jelentésének, mint amilyen kár, hogy miután magában a drámában Hernádi sikeresen kikerülte - mint említettem - a hatalom és szellem emberének direkt és ezzel szimplifikáló szembeállítását, becsempészte azt e teljesen fölösleges utójátékba, jelezve a művek mindenkori félreértelmezésének, s mint említettem, a szellemi értékek egyoldalú kisajátításának veszélyét. Ami az előzőek érvényén

mit sem változtat, hiszen a szereplők között nincs pontos megfelelés; egyszerűen fölösleges. Hiszen mindez mint az alkotó ember szellemi kiszolgáltatottságának vagy a cél szentesíti-e az eszközt örök kérdése - benne van magában az „eljátszott" drámában, De visszatérve ehhez a „tényleges" drámához, az ebben megfogalmazódó kétfrontos drámaírtai polémia kulcsfontosságú szereplője Arkhiász, az Olümpiász egykori szeretőjéből lett athéni lázadó, a „véres szájú uszító"" majd a szelek fordultával ismét macedónpártivá vedlett megtorló, aki jelenlétével maga a figyelmeztető kérdőjel, amely bármely mozgalom szándékainak és megvalósulásuk ellentmondásosságának, torzulásának veszélyére figyelmeztet. Az ő jelenléte akit szemlátomást Démosztenész is megvet minősíti a felkelést, s az ő jelenléte - akit szemlátomást Olümpiász is megvet - minősíti a macedónok megtorló akcióit a lázadás leverése után, Ugyanakkor maga Arkhiász is áldozat, saját kétszínűségének áldozata. Akkor kell korábbi aljasságaiért bűnhődnie, amikor feltehetően - Arisztotelész és szeretője, Tündarisz öngyilkosságában - éppen ártatlan. Megjelenése ekkor már függetlenedik szavai jelentésétől, egy mechanizmus működésének megtestesítője.

A Szegvári Menyhért rendezte pécsi előadás leggyengébb pontja Németh János Arkhiász-alakításának színtelensége, súlytalansága, ily unódon ugyanis nem töltheti be drámai funkcióját. Németh János játéka egyértelműsít„ leegyszerűsít; kétszínűsége olyan elegancia-, dörzsölt ség-, veszélyességmentes, színeváltozásai olyan nyilvánvalóak, mint átöltözései a pártállásának megfelelően váltakozó febér, illetve fekete ruhába, ami viszont a rendező s a jelmeztervező „leleményességét", „koncepciózusságát" dicséri, Né meth János alakítása alapján aligha hihető Tündarisz hitetlenkedése: „lehetetlen, hogy ennyire hazudjon!" Ez az Arkhiász fenyegetően lép fel, egy korbácsot(?) imitáló kötéllel csapkodva; nem hagy kétséget afelől, hogy ismét csak kétszínűsködik, amikor látszólag barátságosan, jó hírt hoz, De a darab sokszólamúságának, összetettségének, az azonos kvalitások polémiája leegyszerűsítésének irányába mozdul el az egész előadás azáltal, hogy Holl István egyébként erőteljes, meggyőzi alakításában a hangsúly a kívülállásra helyeződik, ezt az álláspontot védelmezi fel s alá járkálva a színpadon a háttérben álló vagy ülő Győry Emillel, Démosztenész alakítójával szemben, ami ha nem is hathat a szöveg teljessége ellen, mindenesetre gyengíti az abban sűrűsödő összetettség kibontását. Kisebb hangerő, kevesebb színpadi dinamizmus (kamaradarabról van szól) jobban segíthette volna a darab gondolatiságának, összecsapó igazságainak teljesebb érvényre jutását. A rendező azonban, úgy tűnik, szívesebben bíbelődött egy igazi, vízzel telt medence színreállításával a színpadainkon egyébként immár megszokott vastraverzekből összetákolt, megmagyarázhatatlan funkciójú, de mindenképpen csak jelzésszerű díszlet közepette -, amelybe a Tündaríszt alakító Maronka Csilla beletoccsanhat:, mint a szöveg pontos értelmezésével. Ezért a sorozatos ügyetlenségek. Ezért, hogy a darabot előre el nem olvasó néző számára érthetetlen okból vágódik egyszer csak hasra az őt ünneplő, a nagy filozófus elődöket eljátszó tanítványok előtt (a széles nagyközönség ugyan feltehetően nem olvassa e lapot, de itt mondom el: az elődök nagysága előtt borul le Arisztotelész); ezért, hogy Olümpiász kérdésére: „Hol van Arisztotelész ?", maga mellé mutatva válaszol Tündarisz: „Itt jön", holott a mögüle érkező Arisztotelészt nem láthatta; ezért, hogy az Arkhiász megtámadta Tündarisz feltűnően szorongatja maga előtt megbomlott ruháját, holott a szöveg szerint már el kellett volna tüntetnie az árulkodó nyomokat, különben Olümpiász aligha vállalkozhatna arra, hogy a belépő Arisztotelész előtt eltitkolja a történteket - és így tovább. Mindez pedig azért sajnálatos, mert a dráma erejének s néhány színészi alakításnak, elsősorban Holl Istvánénak, Győry Emilének s Olümpiász szerepében a kitűnő Petényi Ilonának köszönhetően az előadás így sem hatástalan. Mílyen lehetett volna még pontosabb, finomabb rendezői értelmezéssel?!

Hernádi Gyula: Hagyaték (pécsi Nemzeti Színház

Díszlet-jelmeztervező: Csík György. *Mozgás:* Váradi *M.* lstván. *Zene:* Károly Róbert, *Rendezte:* Szegvári Menyhért.

Szereplők: Holl lstván, Győry Emil, Petényi Ilona, Maronka Csilla, Németh János, Csuja Imre, Balikó Tamás, Krizsik Alfonz.

KISS ESZTER

Közhelytörténelem

Görgey Gábor színműve a Vidám Színpadon

A Vidám Színpadon mai magyar drámaíró művét láthatjuk, amely azonban nemigen lenne önálló drámaként elbírálható (bár eredetileg az 1985-ös drámapályázatra készült). Görgey Gábor „forgatókönyvét" a színpad teszi életképessé, mivel kabarétréfák mozaikjából áll össze szerkezete - közel fél évszázados . történelmünk vicclapszerű illusztrációjává.

A Huzatos ház műfaja kabarébohózat, ami természetesen már megszabja az elvárások irányát is. Nevetést, könnyedséget, a színlap ígéretéből komikai remekléseket várunk, amit nagyrészt meg is kapunk. Csakhogy ez még nem (mindig) elég talán nem vagyunk túl igényesek, ha azt mondjuk, hogy *a színpadi* hitelesség (legalábbis a meggyőzőerő) a bohózattól is számon kérhető. Főleg, ha a színlap „történelmi háttérrel" dúsított kabarébohózatot ígér.

Az első jelenetek során úgy tűnik, nem is csalódunk. A szándél. már a játék kezdetekor - talán túl didaktikusan, szájbarágóan is - kiviláglik: „történelmi tanulsággal" járó humoros önvizsgálat következik, jelenünk viharos előzményeinek görbe tükrében.

Sajnos azonban már az első öt perc alatt nyilvánvalóvá válik az. előadás két (lényegében egyazon) alapproblémája: az egyik az, hogy már ekkor tudjuk, mi történik majd a kővetkező két órában; a másik az, hogy nemcsak a történéseket és vízsonyváltozásokat, hanem a történelmi tanulságot is előre tudjuk már a darab kezdetekor. És bár a színészek dinamikus komédiázása ezt sokszor feledteti, és ébren tartja a közönséget, végül is egy túlméretezett közhelysorozatot nézünk végig.

A darab címe: *Huzatos ház,* Magyarország sorsára, helyzetére utal a huszadik századi történelem viharaiban. E történelmi szerep jelképe az a konkrét budai villa, melyben a cselekmény - vagyis a magyarországi közelmúlt története játszódik, s amelynek lakói történelmi-társadalmi típusok. E karakterek sorsváltozásait, viszonyaik változásait kivethetjük nyomon a történelmi korszakváltásokon keresztül. A darab öt ké-

Görgey Gábor: Huzatos ház (Vidám Színpad). Buss Gyula (Rábay Ödön), Horváth **Gyula (Bellák István), Kállai Ilona (Rábayné) és Schubert Éva (Bellákné)**

pe öt évszámhoz kapcsolódik: 1939-, 1945-, 1951-, 1956-hoz, az utolsó pedig a jelenhez. A bohózati műfaj velejárója, hogy történelmünk típusai nem jellemekből bontakoznak ki, hanem sablonfigurákból. De mivel maguk a szituációk is sablonokra épülnek (ami már nem feltétlenül bohózati követelmény), az 1939-es képben már nyilvánvaló, hogy Rábay államtitkárék néhány év múlva szerepet cserélnek a házmesterrel, hogy a kenyerét inasként kereső művészettörténész a háború után miniszter lesz, később pedig bukott miniszter, és így tovább.

A színészek karakterszerepeikben láthatóan jól érzik magukat, és helyzetükhöz képest a maximumot nyújtják. A legárnyaltabb játékot Kállai Ilonától láthatjuk a természetes eleganciáját még felmosóronggyal a kezében is megtartó Rábayné szerepében, és Buss Gyulától rezignált, önironikus Rábayként. Remek humorral, a túljátszást elkerülve érzékelte-tik a fensőséges mimózalelkek folyamatos megedződését és az alkalmazkodóképesség kialakulását az egzisztenciális hányattatások során. Horváth Gyula és Schubert Éva mulatságos vehemenciával, lendületesen formálják meg az újgazdag vállalkozó-házaspárt, akik ugyanúgy tipornak keresztül a történelmen, ahogy letarolják az előkelő család porcelánjait.

A besúgó, köpönyegforgató házmester figuráját mereven, papírízűen formálja meg Katona János, Csala Zsuzsa viszont annál több életteli virgoncságot, mulatságos bájt kölcsönöz az örök cselédlány típusának.

Zana József az inas-értelmiségiből lett miniszter, majd exminiszter szerepét alakítja némileg sótlanul. A többi színésznek nincs különösebb kibontakozási lehetősége. Ifj. Pathó Istvánnak Rábayék fiaként, Mihály Mariannának Bellákék lányaként legtöbbször a passzív jelenlét háttérszerepe jut. Urbán Erika az alkoholista bártáncosnő szerepében inkább harsány, mint meggyőző. Epres Attila és Détár Enikő kedvesek és rokonszenvesek a mai fiatalok epizódszerepében. A narrátor-rendező figurája dramaturgiailag eléggé problematikus, és különösebb színészi teljesítményt sem kíván. Dobránszky Zoltán mondja el rendező-ként a korszakok közötti ironikus-bölcselkedő összekötő szövegeket. Ez a szereplő a darab megírásának hiányosságaira utal: a közérthetőség és könnyedség felületességet is takar. A narrátornak a darabból kilógó szerepe, az erőltetett összekötő szövegek csak a magától értetődőt rágják szájba még jobban, és - ahelyett, hogy hitelesítenék a megjelenő világot - ezzel inkább eltávolítanak, kizökkentenek az átélés folyamatából. Az egész darab szövegét érdemes lett volna még tovább alakítani, mert a jelenlegi szöveg állapota azt érezteti, hogy az író gyakran engedett a kidolgozottság helyett a könnyed poénok csábításának. Bár lehet, hogy ez annak a következménye, hogy - Görgey Gábor vallomása szerint - a darab a színházzal közös munkában alakult-változott, s Bodrogi Gyula rendezése a kabaréelemek ki-dolgozását, a lendületes színészmozgatást, a bohózati helyzetek kiélezését tartotta a legfontosabbnak. Ezek az elemek eredményezik, hogy kevés az üresjárat (ilyen például a porcelánok felsorolása az első képben, ami verbális miliőrajzul szolgál); a félreértések, berúgások, elejtések, leverések, elesések, összeütközések a komikum és a mozgalmasság forrásai, és e bohózati humor feszültsége ébren tartja és továbbhullámoztatja a figyelmet.

A bohózati kellékek mellett a kabaréelemek - bemondások, poénok, viccek vagy tárgyak (például „a rádió" mint korszakjelző „őselem") használata szinte önálló betétek az előadásban.

A humor tehát három forrásból táplálkozik: a komikus figurákból; a verbális humorból, melyet az adott korszak közhelyviccei - mint történelmi melléktermékek - szolgáltatnak (a korabeli pesti viccek teljes felvonultatását kiélvezhetjük). A harmadik humorforrás a (történelmi) helyzetkomikum, ami történelmünk groteszk helyzeteinek a közhelyeire épül (például a fent-lent hinta-játék stb.).

Bodrogi Gyula rendezését dicséri a különböző elemek összhangja - a korszakváltásokkor nem csak a figurák, típusok helyzete és viszonyai szerveződnek át, hanem stílusuk, az egész miliő is. Beszédstílus, viselkedés, öltözködés, környezet, zsargon egyaránt megjelenítik a „korszellemet".

Fehér Miklós díszlete és Kemenes Fanny jelmezei is miliőt érzékeltetők, kor-festők, karikírozók és kiélezők. A jelmezek komikumforrásul is szolgálnak - ellentéteket érzékeltetnek a különböző korszakok között, illetve a ruhák és viselőik között, ugyanakkor a karakterek történelmi sablonjait is bemutatják. A környezeti elemekkel való játék (például a zakó „beszalonnázása", a porcelánok szerepe, a nyilas újság mint ablaktoldozó stb.) a humor lehetőségeit és a történelmi vonatkozások, oda-vissza utalások hálózatát bővítik.

A legjobban az első két korszak sikerült, a legsutábban *a mai* jelenet - az önmagukat túlélt figurákkal már nem nagyon tud az író és a rendező mit kezdeni, a mai fiatalokat pedig nem tudják meg-győzően a történelem folyamatába illeszteni. Nekik, úgy tűnik, sem a múlthoz, sem a jövőhöz nincs közük. Helyzetek visszatérésére is történik némi halvány utalás, mivel a művészettörténésznek készülő mai fiatalember (az egykorinak az unokája) szintén pályamódosításra kény-szerül. De ez a szál is megmarad az untig ismert sablonok szintjén.

A magyar történelemnek ezt a fél évszázados korszakát sokan megírták, illetve ábrázolták már (egyes részeket ki-emelve vagy folyamatszerűségében), a felismerés, szembenézés erejével is, filmen, regényben, drámában egyaránt. Ez az újabb találkozás nem adott újat, de ha gondolatilag nem is kapunk többet köz-helyeknél, egy este erejéig jól szórakozhatunk.

Görgey Gábor: Huzatos ház (Vidám Színpad)
Rendező: Bodrogi Gyula. *Dramaturg:* Vinkó József. *Díszlet:* Fehér Miklós m. v. *Jel-mez:* Kemenes Fanny m. v. *Rendezőasszisztens:* Ullmann Krisztina.

Szereplők: Kállai Ilona, Buss Gyula, ifj. Pathó István, Horváth Gyula, Schubert Éva, Mihály Marianna, Zana József, Csala Zsuzsa, Urbán Erika, Katona János, Dobránszky Zoltán, Détár Enikő f. h., Epres Attila f. h.

ZAPPE LÁSZLÓ

Nem írta át Dürrenmatt

II. Richárd a Várszínházban

A királydrámák sorozata alighanem olyasféle funkciót töltött be a maga idejében, mint napjainkban a televízió Századunk című sorozata, történelmi ismereteket terjesztett, s egyúttal nyilván fontos ideológiai-politikai szerepet is játszott. Mára ennek már természetesen pusztán történelmi jelentősége van, illetve tanulsága annyi, amennyit a társadalom ideológiai életére, a történelem, a politika és a művészet mindenkori bonyolult kapcsolatára vonatkozóan le lehet belőle vonni. Ugyanakkor ezek *a* darabok iskolául, gyakorlásul szolgáltak Shakespeare későbbi nagy tragédiáihoz. Kérdés azonban, ha ez utóbbiak nem születnek meg valamilyen ok miatt, elővennék-e a színházak a rózsák háborújának eseményeit krónikás részletezéssel előadó darabokat. Vajon nem látnánk-e ma bennük pusztán száraz történelmi illusztrációkat, amelyek legfeljebb nyersanyagul szolgálhatnak új tartalmakat új módon előadott művekhez. Ahogy *az* eredeti *Koldusopera* Brecht számára, vagy ahogy *a János király* Dürrenmatt számára nyújtott feldolgozandó-átdolgozandó alapot.

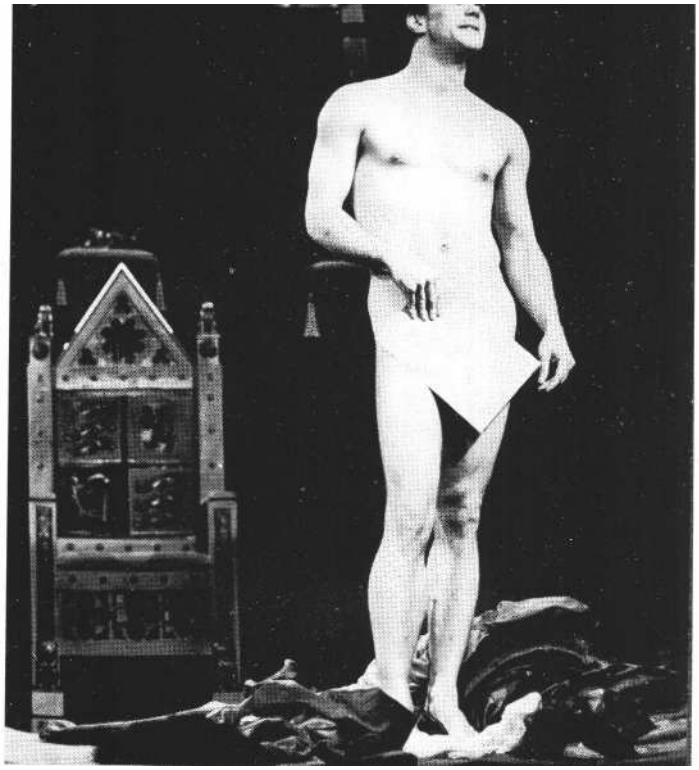
Kétségtelen, hogy a hatalmi harc, a politikai küzdelem formáinak nagyon színes és tanulságos kavalkádja vonul fel bennük, de korántsem emelkednek fel ezek a történetek olyan magasabb szint-re, mint a *Hamlet,* az *Othello vagy* akár épp a királydrámákhoz is sorolható *III. Richárd.* Főképp a hatalmi, a politikai mechanizmus működését látjuk a király-drámákban, a nagy tragédiák, az azokban feltűnő átfogóbb és lényegibb emberi problémák felé mutat azonban az, ahogyan bennük a hatalomért folyó harc összeütközésbe kerül az emberi személyiséggel, ahogyan vagy a jellemet töri meg, vagy fizikailag semmisíti meg az embert, esetleg mindkét hatást együtt fejti ki. A szerző bármily éles szemmel látja meg a legapróbb különbségeket is, és bármilyen pazar fantáziával színezi is a hatalmi harc egyes meneteit, a király-drámák sorozatát mégis a hasonló tanulságból folyó monotónia jellemzi, politikai és háborús ütközetek követik egymást, s a rengeteg, de lényege szerint hasonló esemény elfedi, alig-alig érzékelhetővé teszi azokat az emberi tragédiákat, amelyeket sodor magával.

Az pedig, hogy a címben egy-egy király neve szerepel, korántsem minden esetben jelenti azt, hogy a címszereplő egyúttal főszereplő is. Az események sorrendjében éppen *a Il. Richárdot* követő *IV. Henrik* két részének például a majdani 1 *Henrik a* főszereplője, az éppen hivatalban lévő uralkodó szinte csak asszisztál a történtekhez. *A II. Richárd* azonban kétségkívül különös királyt mutat, egy nem köznapi, az átlagtól elütő jellemet vizsgál a trónon, az uralkodói funkcióban. Olyan figurát, aki kilóg a hatalomért folytatott harc mechanizmusából, nem tartja be a játékszabályokat, a dilettáns és a független, a körülményeknek fittyet hányó, a szükségszerűségekkel nem sokat törődő szellem keveréke. Története éppen *ezért* alkalmas lehetne arra, hogy belőle egy személyi tragédia bontakozzék ki, akár a könyörtelen történelem naiv áldozatát, akár az elembertelenedett marakodáson tudatosan felülemelkedő s a küzdelemben el-bukó hőst is láttasson benne az előadás. Vagy éppen e kettő ötvözetét is mutat-hatná - ez lenne a szerző szelleméhez talán leginkább közel eső megoldás. Ha Richárd szeszélyes és önveszélyes döntéseiben a számításra képtelen rövidlátás a nagyobbakra néző nagyvonalúsággal együtt ábrázolódna.

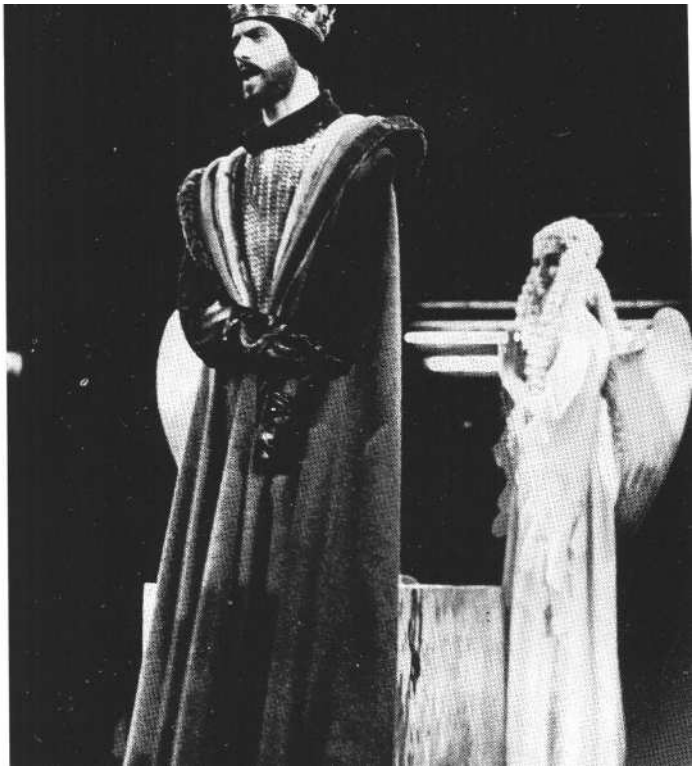
A Várszínház előadásában egy tényező mindenképpen megvan egy ilyen nagyon mély értelmezéshez. Ez Bubik István. Aki nemcsak akrobatikában és az egyes jelenetek színészi megoldásában bravúros, hanem abban is - és ez az igazi teljesítmény -, ahogyan egyszerre mutatja a címszereplőt puhánynak, szeszélyesnek, önhittnek, saját hatalmától megmámorosodott felelőtlen játékosnak, s ugyanakkor színes, szertelen, szabad egyéniségnek. A rendezői-jelmeztervezői-maszkírozási beállítás egy feminin, élveteg puhányt igyekszik mutatni, aki körül rohad az egész udvar, akinek felesége a főurakkal cicázik, míg maga fiúkhoz (is) vonzódik:. Bubik ebben is formátumot mutat, élvezkedésében megvetés van, amelyet ha módja lenne igazán elmélyíteni, talán érthetőbbé válna az is, miért kótyavetyéli el trónját, miért szabadítja magára Bolingbroke-ot, s a belső ellenség veszélyes támadása közepette miért indul háborúzni az ország túlsó végébe. 1 la az önhittséghez, a királyi hatalom misztériumába vetett indokolatlan hithez, a szeszélyességhez egy csepp csömör is társulhatna, akkor a külsőségeitől, trónjától-koronájától, parókájától-festékeitől s végül ruháitól is megfosztott ember megrendülése, összeomlása is több lehetne színészi remeklésnél, szakmai-technikai parádénál, akkor a darab végén nem egyszerűen egy puszta fizikai valójára redukált, a megsemmisüléssel, a halállal szembenéző ember állna előttünk, hanem egy olyan sors, amely kezdettől magában hordozta a tragikus felemelkedést meghozó végzetét.

Kerényi Imre rendezése azonban csak annyiban segíti elő e nagy formátumú alakítás érvényesülését, a címszerep főszereppé való előlépését, hogy megfosztja Richárdot igazi ellenfelétől, Bolingbroketól. Nem mintha kivonná őt a játékból, vagy a történtekben való szerepét csökkentené. Mindössze emberi színeit veszi el. Nem látszik hihetőnek ugyanis, hogy Hirtling István egyszerre elveszítette volna már számos előadásban erőteljesnek, eredetinek, színesnek bizonyult egyéniségét, és az sem igazán valószínű, hogy éppen Bolingbroke figurája maradt volna tőle teljesen idegen. A nézőnek úgy tetszik, valamiért - sajnos, nem fejtheti meg az előadás egészéből, hogy miért, Bolingbroke-nak ezúttal személytelennek kell lennie. Mowbrayval folytatott szócsatájában, a kölcsönös vádaskodások közepette még feltűnik benne a középkori lovagok dühös szenvedélyessége, s ez az indítás mindenesetre árnyaltabb, mintha egyszerűen demagógnak mutatkozna, később azonban sem a hideg számítás, a politikai küzdelem profizmusa, sem a hatalommal élés demagógiája nem érvényesülhet nála.

Bubik színességével szemben persze ellenpontot, másfajta magatartást jelezhetne Hirtling szürkesége is, akár jelezhetné azt a nem túl mély, de legalább követhető gondolatot, hogy a hatalom, a hatalmi harc elszürkít, megfoszt a kibontakozás, az egyéniség gazdagságának lehetőségétől. A rendezés azonban mindvégig foglya marad a korábbi siker, Já*nos király* szellemének. Kerényi Imre sziporkázik, szinte minden pillanathoz van valamilyen ötlete, *s az* igazán nem baj, ha nem is mind a sajátja. A színházi jelrendszer évezredek óta munkálódik ki, s igazán mindegy, hogy évezredes gesztusokat vagy néhány esztendeje divatba jött kellékeket alkalmaznak. Az előadást körítő gorombább rendezői beavatkozások azonban ezúttal bármennyire ötle-



Bubik István mint II. Richárd (Várszínház)



Bolingbroke: Hirtling István **(Ikládv** László felvételei)

tesek és szórakoztatók, szakmailag bármennyire jól valósulnak is meg, rendre üreseknek, tartalmatlanoknak bizonyulnak. Az olyan anakronizmusok, mint Gaunt huszadik századi orvosi asszisztencia melletti haldoklása, az olyan sokféle funkciót betöltő kellékek, minta mindent elborító, leszálló, felemelkedő fekete lepel, az olyan banális megoldások, mint a halott szereplők bevonulása az egyes részek befejezésekor, nem alkotnak sem-milyen összefüggő láncolatot, illetve csakis közhelyes tartalmakat közvetítenek. A harc, a küzdelem, az élet groteszkségéről, torzságáról, a végső pont, a halál előtti értelmetlenségéről mesélnek. Mindegyik és mindig ugyanazt.

A II. Richárdot nem írta át Dürrenmatt, mint *a János királyt,* nem áll tehát a rendező kezére egy átértelmezett, mai áthallásokkal átszínezett, a politikai mechanizmus működésének ábrázolására kihegyezett szöveg. Ezt a munkát, ami természetesen lényegesen több, mint dramaturgi beavatkozás, ezúttal más sem végezte el, és valószínűleg felesleges is lenne elvégezni. Az eredménye legfeljebb Dürrenmatt *János* királyának újabb változata lenne, aminél bizonyára jobb, erőteljesebb a meglévő. A shakespeare-i szöveg viszont nem simul feszesen a dürrenmatti világlátáshoz, jobban rejtegeti a politika természetrajzának ábrázolását, és többet mutat meg az emberi viselkedések, állásfoglalások sajátos természetéből. A groteszkre kihegyezett és rá-adásul az alapgondolatot monotonul ismételgető-variáló ötletparádé viszont elmossa-elfedi a sokféle jellemet, azt a gazdag panoptikumot, amely a darabban felvonul, s az előadásban felvonultatható lenne. Valójában csak Nagy Zoltán rendőrfőnöki éberségű Northumberlandja, Fonyó István erőszakosan jellemtelen York hercege formál igazi egyéniséget, a többiek belevesznek az események áradatába, amihez a szerepkettőzések, -háromszorozások is hozzájárul-nak, a beavatatlan néző sokszor alig-ha tudja, hogy egy-egy színész még az előző szerepét játssza-e, vagy már új alakban tér vissza.

De felvet ez az előadás önmagán túlmutató problémákat is. Nemcsak arról a közhelyről van természetesen szó, hogy a mégoly jó és jól bevált formai eszközöknek is csak bizonyos tartalmakkal telítődve van értelmük, lehet igazi művészi funkciójuk. De arról is, hogy bizonyos tartalmak vállalása, hirdetése egyúttal a művészi arculat alakítását is jelenti, vagy kellene jelentenie. Már az is nehezen megfogható kétarcúság, ahogyan Kerényi Imre pályáján egymás szomszédságában megjelent, mondjuk, a *Csíksomlyói passió* és *a János király.* Egymásnak tökéletesen ellentmondó stílusvilág, s nem-csak az. Ellentmondó világnézet is. Igaz, az egyik a mi hagyományunk, a másik az angoloké. De vajon jogosult-e kétféle mértékkel, kétféle világszemlélettel vizsgálni a különböző népeket, illetve valójában másként nézni és látni a világtörténelmet, mint a magunkét? Az a természetes érzés, amely saját történelmünkhöz köt, vajon megváltoztatja-e a történelem logikáját? Vajon mindaz, ami a nagyvilágban általában könyörtelen és cinikus, értelmetlen és groteszk színjáték, nálunk csupa hősies és értelmes, fennköltés dicső harccá lesz? Egyetemes emberi-történelmi törvényszerűségek ránk talán nem vonatkoznak? Ezt a kérdést ilyen élesen persze már *az István, a király* és *a II. Richárd összevetése* tételi fel.

S lényegében kétféle magyarázat kínálkozik. A rendező amolyan igazi profi módjára könnyű kézzel kiszolgál mindenféle szellemi irányt, mindenféle ízlést, amely képviseletre igényt jelent be. Tud üde népi-nemzeti optimizmust is sugározni, s ugyanakkor az egyetemes, ontológiai pesszimizmus sem idegen tőle. Mély magyarok és híg kozmopoliták egyaránt megkapják a magukét. A másik magyarázat, amely valahogy egységet teremt a kétféle törekvés között, az „Extra Hungariam ..." gondolata, amely a magyarságot nemcsak a miénknek, de a más nemzetektől objektíve, méghozzá pozitív értelemben különbözőnek véli, amely szerint itt nem érvényesek az egyetemes törvényszerűségek, itt a tendenciák, a mechanizmusok mind másképpen működnek. Akármelyik megközelítés áll is közelebb az igazsághoz, a legnagyobb baj, hogy mindez a színház, a Nemzeti Színház arculatát is befolyásolja.

Shakespeare: II. Richárd (Várszínház)

Fordította: Somlyó György. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Díszlet:* Csikós Attila, *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zene:* Kemény Gábor, Kocsák Tibor. *Rendező:* Kerényi Imre.

Szereplők: Bubik István, Peremartoni Krisztina, Pathó István, Szersén Gyula, Szokolay Ottó, Izsóf Vilmos, Tahi József, Czibulás Péter, Baranyi László, Pataky Jenő, Bagó Bertalan f. h., Mácsai Pál, Fonyó István, Zolnay Zsuzsa, Botár Endre, Trokán Péter, Hirtling István, Ferenczy Csongor, Kohut Magda, Nagy Zoltán, Téri Sándor, Solymosi Tibor f, h., Somogyvári Pál, Mezey Lajos.

P. MÜLLER PÉTER

Galócza, a gyilkos

Ivan Kušan komédiája
a Katona József Színházban

La donna mobile qual piuma al vento, muta *d'accento di pensiero...* - énekli a színpad bal sarkában álló gramofon tölcséréből a carusói hang, amikor lassan felkúszik a függöny. Fokozatosan láthatóvá válnak a pipiskedő balettcipők, a formás lábak, a csípő, a lengedező karok, a rőt hajbozont. A színen balettozó asszony, Básti Juli (a gazda feleségének, Ankicának szerepében) valóban ingatag. Táncos tipegése és hajladozása közben néha majd-nem felborul, de azért tartja az egyen-súlyát. Básti Juli a műkedvelőt, a sutát, az ügyetlent játssza el, karikírozva Ankica igyekezetét, hangsúlyozva balettos dilettantizmusát.

Miközben a szép úriasszony az udvarház fogadószobájában kedvtelésének hódol, a Verdi-dallamok közé a baromfiudvar rikácsolása vegyül. Ekkor még úgy tűnik, hogy ez Benedek Miklós rendező „fogása", a parodisztikus jelleg hangsúlyozása. De néhány pillanat múlva kiderül, hogy a rikácsolásnak valóság-alapja van: véres köténben, kezében nagykéssel belép Újlaki Dénes (a férj, Ardonjak gazda) és Szirtes Ági a ház-nál szolgáló Tonka), aki *vájdlingban* hozza a leölt csirkét.

Az egyes helyzeteket és poénokat megalapozó valószerűség mindvégig jellemzője az előadásnak és a színészi játéknak. A komikum nagyon gyakran abból fakad, hogy a szereplők tökéletesen komolyan veszik azt, ami a néző számára irreális és mulattató. Ez pedig jelentős mértékben növeli a produkció stílusát uraló parodisztikus és karikaturisztikus ábrázolásmód hitelét.

A színre belépő ;Ardonjak nem sejti, szegény, szomorú sorsát, hogy a kezében levő kés által fogják a mű végén elveszejteni. Pedig, ha ismerné a dramarturgiát, sejthetné, mi fog történni. Hiszen hogyha a dráma első felvonásában egy nagykés megjelenik, annak az utolsó fel-vonásban el kell sülnie. A szerző, Kušan ismeri ezt a szabályt, és be is tartja.

A nyitó jelenetben Újlaki Dénes elégedetten mosolyog a szolgálólányra, és Szirtes Ági is - a válla fölött hátranézve

többször kacéran végigméri a gazdát, mintha az udvaron nemcsak baromfivér folyt volna, hanem más is. Évődés. Ez a Tonkára kacsingatás azonban nem akadályozza a ház urát abban, hogy féltékeny legyen a feleségére. Kérdőre is von-ja az asszonyt, mert az előző éjszaka álmában a házuknál gyakran megforduló Mozsbolt földmérőt (Tonka báty-ját) emlegette. Újlaki marcona és bizalmatlan, nem nagyon hisz a magyarázkodásnak. De azért Básti Juli kimagyarázza magát. Mégpedig úgy, hogy a férjének azt játssza el: igazat mond, a nézőknek viszont azt, hogy hazudik. Ez azonban nem jelent „kikacsintást" a közönségre. Básti Juli itt a karikírozás kényes egyen-súlyával játszik.

Alig teszi ki a szobából a lábát a gazda, a „prima donna" ráveszi a titkárt (Frankicsot) játszó Szacsvay Lászlót arra neki ígérve Tonka kezét -, hogy beszélje rá a gazdát, menjenek csak be Eszékre, s ha már úgyis ott járnak, Frankics tetesse el Ardonjakot láb alól. Szacsvay a körülményeskedő, tétova titkár szerepében, az úrnő iránti lojalitás kifejezésében már sejteti a nézővel, hogy a gazda elleni merénylet korántsem fog egyszerű módon lezajlani. És Básti Julin is látszik: nem biztos benne, alkalmas-e Frankics erre a szervezői feladatra.

De kapóra jön a Hollósi Frigyes játszotta Zeljics, a környékbeli paraszt, aki dúl-fúl Ardonjak ellen, mert azé lett az ő kis földje. Ez a rejtőzködő bolsevik osztályharcnak fogja fel a saját birtokáért való kiállást, és a ravasz ;Ankica könnyen behúzza a csőbe. Megbízza a parasztot, hogy bérelje föl a hírhedt betyárt, a Végvári Tamás játszotta gyilkost, Galóczát: ölje meg Ardonjakot. Az asszonyi megértés előhívja Zeljicsből a titkon dédelgetett eszmét, és a férfi színt vall: a fehér zsebkendő után vörössel törli meg a harcra készülődéstől gyöngyöző homlokát.

Ankicának azonban ez a bebiztosítás még nem elegendő. Az akcióhoz megnyeri szövetségesnek a Gáspár Sándor játszotta Mozsbolt földmérőt, a bonvivánt, a finom lelkű széptevőt, aki mind-

Kušan: Galócza (Katona József Színház), Básti Juli (Ankica) és Újlaki Dénes (Ardonjak)

Gáspár Sándor (Mozsbolt) és Básti Juli (Ankica) a Galóczában

untalan németül beszél. Sőt, megnyeri a Dörner György megformálta Zsazsics csendőr tizedest, aki (Frankicshoz hasonlóan) Tonka kezére - de ő még egyéb részeire is - pályázik.

Együtt tehát a mezőny. Az első kép végén megkezdődik a hajsza, hogy számos elhibázott kísérlet után a darab végén Ardonjak gazdát - közös erővel - úgy vágják le, mint a dráma elején ő a csirkét, és Ankica finomkodó lovagja úgy fogja föl riválisának vérét egy lavórba, mint egy baromfiét. A fenti szereplők mellett felbukkan még Balkay Géza mint Gillotinics-Gile csendőrkapitány, *az igazságosztó*, a milicia ex machina szerepében. Ő majd a befejezéskor kerül előtérbe.

Az expozíciót követően kibontakozó történet egyszerű, rövid summája a következő: „Ezen szörnyű, ám hiteles tragédia arról szól, hogyan tették el láb alól a legkülönösebb körülmények között a szlavóniai Fericsanacban Juraj Ardonjak urat, jelzett úr hűtlen és buja feleségének jóvoltából, aki tudniillik egy Borisz Mozsbolt nevezetű földmérő iránt érzett vonzalma következtében köz-vetett módon felbérelt egy rablóvezér gazembert, akinek neve Jovo Sztanyiszavljevics Galócza. Ilyeténképpen pedig látható lesz, milyen feneketlen a gonoszság, a sóvárság, továbbá a bujaság jelzett nejben meg a többiekben, és persze lát-ható lesz a bűntevők nagy részének szomorú vége is, amint következik."

Ez a mese - egyszerűsége mellett - ráadásul nem is eredeti. A szerző, Ku^{š}an írja, hogy „elsőnek magam mutattam rá a *Galócza* távoli, Erzsébet-kori (tartalmi és dramaturgiai) »mintájára«". A filológiai adatokban bővelkedő műsorfüzet is említi, hogy ez a minta egy XVI. század végi névtelen angol szerző *Fevershami Arden* című drámája. (Legutóbbi magyar kiadása Somlyó György *„Miért hal meg a ember?"* című fordításkötetében.)

Bár Kušan a teljes cselekményt és a főszereplőket kölcsönveszi, amit ebből a forrásból létrehoz, az mégis egészen eredeti. A *Galócza* ugyanis az angol irodalom első polgári családtragédiájából egy XIX-XX. századi színpadi műfaj, a népszínmű paródiájává válik, a magyar bemutató létrehozóinak kezén pedig musicalparódiává *is* lesz.

A mintául szolgáló mű bérgyilkosa, Gazjankó öt alkalommal véti el Ardent (lásd: Ardonjak). Először azért, mert amikor Londonban (lásd: Eszék) az utcán lesben áll, a boltot becsukó tanonc a zsaluval véletlenül fejbe vágja. Másodszor azért, mert hiába egyeznek meg a titkárral abban, hogy az a szállás ajtaját éjszakára nyitva hagyja, Arden a lefekvés előtt mindent bezár. Harmadszor, a Londonból hazafelé vezető úton - épp a merénylet előtt - Arden ismerősökkel találkozik, akik csatlakoznak hozzá. Negyedszer a nagy köd állja útját a gyilkosságnak, végül azért fullad kudarcba a kísérlet, mert a nejét Mosbie (lásd: Mozsbolt) karján meglátó Arden kardot ránt, s így a lesben álló haramiák jobbnak látják kereket oldani. De a végzet utoléri a gazdát, saját házában ölik meg a rablógyilkosok.

A Galócában mindez szinte lépésről lépésre megismétlődik, de az eltérő közeg és az eltérő karakterek az egész mű jellegét megváltoztatják. Ku^{š}an a húszas évek szlavóniai „operettköztársaságába" helyezi a mesét, címszereplővé az akkor valóban élt Dráva menti betyárt, Csarugát teszi. Ami a *Fevershami* Ardenben végzet és tragikum, az itt kisszerű, elvetélt igyekezet, pancser gyilkosok tehetetlenkedése. Az író karikatúraszerűen, né-hány vonással rajzolja meg a darab kilenc alakját. Ugyanez az ábrázolásmód jellemzi a színészi játékot is: néhány eltúlzott jeggyel mutatják meg a szereplők az egyes karakterek lényegét.

Benedek Miklós a darab színre vitelekor nem egy horvát népszínmű-paródiát kívánt bemutatni, ezért - először is - eredeti zenét, újabb dalbetéteket íratott Másik Jánossal a komédiához, ami így - a zenei kiegészítések, valamint a rendezés nyomán - musicalparódiává vált. A jeleneteken belüli és az azokat időnként összekötő dalbetétek éppúgy karikíroznak és ironizálnak, mint a Spiró György által írott dalszövegek. Dalszövegeken a közönség ritkán szokott nevetni, de itt most szakadatlanul ez történik. A dara-bot fordító Spiró határtalan nyelvi leleménnyel és humorral ültette át Ku^{š}an *Csarugáját,* és amikor a címet magyarította, talán azért is döntött a Galócza mellett, mert a címszereplő éppoly hosszú lappangási idővel és halálos kimenetellel jellemezhető, mint ama bizonyos gyilkosgalóca.

A drámában mindenkit a másra vágyódás jellemez: Ankica Mozsboltra és viszont; Ardonjak, Frankics és Zsazsics Tonkára, a lány az utóbbira sóvárog. Ezen a magánszférán túlra nyárnyal Zeljics és Galócza képzelete. Az elnyomott paraszt társadalmi átalakulást remél, titkon szónoklatra készül. „Munkások! Parasztok! Kiskereskedők!" - mondogatja Hollósi Frigyes a sötétben. Az utóbbit néha tétován, néha keményen, néha vicsorogva. Meg kell értenünk, hogy földjének eltulajdonítása a nép másik fiával, a betyárral való szövetkezésre készteti. Galócza ugyan nem olyan kapcsolatban van a „kizsákmány" és a „kizsiger" világával, mint Zeljics, de a két érdek itt találkozik: vesszen Ardonjak. Galócza lelke is másutt jár, nem Fericsanac és Eszék között. Ő Chicagóról ábrándozik. Olyan nagyfiú szeretne lenni, mint Al Capone és a többi gengszterek. „Sikágó, Sikágó" - énekli Végvári Tamás a cím-szerepben. De a gengszterinternacionalizmus mellett azért megvan benne a betyárhazafiság is. Így lesz a „Sikágó"-ból „zsarumadár, zsarumadár", a musicalből nótázás.

Kušan azzal teszi a paródiát teljessé, hogy ez a rettegett betyár rövidlátó. De Galócza ezt titkolja. Hiszen ki látott már okulárés gyilkost. Itt tehát nem csupán a külső akadályok, hanem a betyárnak ez a fogyatékossága is szerepet játszik a merényletek elhibázásában. Miután végül azért sikerül végezni a gazdával, az író egy kis epilógusban igazságot oszt. Galócza felolvassa az újsághírt, az ügyben ki milyen büntetést kapott. Ankicát természetesen felmentették, és Tonka is csak felfüggesztett börtönbüntetést ka-

pott, nem így Mozsbolt és Frankics. Egyvalaki végezte kötélen: Zeljics, a paraszt. O volt a fő ellenség, mert az urak ellen lázított. Ankica pedig már nem a makulátlanságát vesztett Mozsbolthoz, hanem az „igazságosztó" csendőrkapitányhoz - az egész történet folyamán háttérbe húzódó - Gillotinics-Giléhez megy férjhez. Így válik a darab végi tablóban az addigi leghalványabb alak főszereplővé.

A darab hat képe négy különböző helyszínen játszódik. A díszleteket tervező Székely László nem az ebben az esetben (és ekkora színpadon) közkeletű megoldást választotta. Nem helyezte egyetlen színpadképbe az előadást, és a különböző tereket nem csupán néhány díszletelem elmozdításával jelezte. Itt az Ardonjakház, a kocsma, a szálloda és a vadászház mind új térszervezést, új látványt hoz. Az átdíszletezés a betétdalok alatt történik, így az előadást nem akasztják meg funkciótlan szünetek. A berendezés, a bútorzat a húszas éveket idézi. A bal oldalon -- félig takarásban - ülnek a zenészek, előttük áll a gramofon. Mögötte meredek lépcsősor vezet fel egy másik szintre. A lépcső alján tolóajtós vécé. A színpadra a belépés - valamennyi kép-ben - középütt történik, és ez minden esetben két részre tagolja a színpadot. A gazdáéknál egy ebédlő és egy nappali a két elem, a kocsmában a pult (mögötte az üvegekkel teli polc) és a bejárattól az asztalokhoz vezető rész, a szállodában Ardonjakék szobája és a folyosó.

Kušan darabjában és Benedek Miklós rendezői világában boldogan lubickol-nak a színészek. A kitűnő színészvezetés mellett mindenki örömmel és csúcsformában játssza a szereposztási kliséket felborító és megújító figurákat. A címszerepben Végvári Tamás a rövidlátó ember csetlés-botlásai mellett elsősorban is az amerikai gengszterhős után sóvárgó kisvárosi-vidéki bűnözőt játssza el. A jelmeztervező Pilinyi Márta a filmről ismert gengszteröltözéket adja a szlavóniai betyárra: fekete ruha és kalap, a zakó alatt pisztolyheveder. Végvári mozgásában is a gengszterre hasonlítani igyekvést figurázza ki, s ezt teszi akkor is, amikor többször próbálkozik a látványos pisztolypörgetéssel. És mindig nagyon meglepődik, amikor nem sikerül. És amikor megfájdul tőle az ujja. Alakításának ezen vetülete mellett a rövidlátásból adódó helyzeteket is remekül kihasználja. Bravúros a kocsmából való távozás megoldása. Az utolsó képben Ankica (befejezvén a lábáztatást) leülteti maga mellé. Végvári beleteszi a lábát a lavórba. Zavart fintor ül ki az arcára. Egyrészt kellemetlen cipővel vízbe lépni, másrészt nem szeretné, ha lelepleződne a vaksisága. A lavór arrébb kerül, de ő visszalép bele.

Dörner György (Zsazsics) és Végvári Tamás (Galócza) Kušan komédiájában (Ikládv László felvételei)

Básti Juli, a gyilkosbérlő szépasszony az, aki a legközvetlenebb módon parodizál. Ő mindent felfokoz és eltúloz, ettől válik alakítása bizarrá és komikussá. Intonációja szélesen hullámzó, affektált és éneklő, arcjátéka ugyancsak szélsőséges mimikai formák között mozog. Néhány jelenetben a teljes színpadot bejátssza, körbeszalad, hajlong, gesztikulál és érvel: hiszen a szálak itt az ő kezében futnak össze. Ő győzi meg a férfiakat, veszejtsék el Jurajt. Básti Juli úgy parodizálja Ankicát, hogy nemcsak ezt a „végzet asszonyát" teszi komikussá, hanem a színészi játék elavult, túlhaladott eszközeit is nevetség tárgyává teszi. Néha úgy tűnik, mintha a húszas évek filmjeinek érzelmes hősnőjét látnánk, és mintha Básti Juli nemcsak a szerepet, hanem a szerepjátszást is parodizálná.

Újlaki Dénes (Ardonjak gazda) vér-beli mulattató, és bár itt ő a szomorú áldozat, áldozatnak is komikus marad. Alakjából az életerő és az életszeretet sugárzik, de Újlaki is eljátssza az alak korlátoltságát - azt, amit a feleség nem tud elviselni: a nyers, faragatlan modort -, és e korlátoltság paródiáját is megjeleníti. A leggyakrabban Szacsvay Lászlóval (Frankiccsal) szerepel közös jelenetben. A titkárhoz fűződő kapcsolatban fejezi ki legerőteljesebben Újlaki ezt a tapintatlan, érzéketlen jellem-karikatúrát. Amikor az első képben Frankicsot utasítgatja, a titkár gumis csokor-nyakkendőjét megragadva ad hangsúlyt a mondókájának. A szállóban, amikor a készülő merénylettől nyúlként reszkető Szacsvay gyorsan ágyba bújik, és magára húzza a takarót, a mellé lefekvő Újlaki úgy húzza magára a közös ágynemőt, hogy - észre se véve -- egy laza mozdulattal magára lebbenti az egészet.

Szacsvay László titkára szerencsétlenkedő, esetlen figura, aki mindig az erősebbnek enged (ezért megy bele az úrnő indítványozta „összeesküvésbe"), és aki sohasem tudja elérni azt, amire vágyik. Szacsvay nemcsak a félszeg kisembert, a szeretett nő iránt csak vágyakozni tudó balekot játssza el, hanem az ilyen jellemek színészi megformálásának kifigurázását is. Hasonló helyzetben és szerepben láthatjuk Hollósi Frigyest Zeljicsként, aki nemcsak azért kapta a Zeljics (magyarul: zöld) nevet, mert paraszt, hanem azért is, mert éretlen igazi ambíciójára, a politikai cselekvésre. Hollósi játéka egészen kiváló. Nála is ráismerhetünk a - ma már csak filmeken látható parasztmegformálások idézőjelbe tételére. Alázatosság és felkapaszkodni vágyás, szorongás és cselekvésvágy elemeiből gyúrja össze Hollósi Zeljics alakját. Remekül érzékelteti az alak ambivalenciáját saját politikai elhivatottságával kapcsolatban, különösen amikor „beszédét" gyakorolja.

Gáspár Sándor Mozsbolt földmérő-ként bonviváni szerepben feszít. Ő is elő-térbe helyezi az alak korlátoltságát, de úgy, hogy ez a korlátoltság a műveltség fitogtatásának köntösében jelenik meg. „Endlich bin ich" - búgja széles karmozdulatokkal Bástí Julinak, s a szerepe szerinti - gyakori német beszédet szándékoltan iskolás kiejtéssel használja. S az asszony hiába könyörög, hogy ne beszéljen állandóan németül, ő mindig arra vált, hiszen műveltnek szeretne látszani. Színészi összjáték szempontjából is remek az az utolsó képben látható jelenet, amikor a gazdát végül sikerül megölni. Gáspár -- láthatóan zavarában - viccet mesél. A kártyázó királyról, akinek a kezében három király volt, de négyet mondott be. Majd tovább bonyolítva a helyzetet, nekiáll a viccet elmagyarázni. Végül, ráébredvén saját ostobaságára,

rámered a közönségre. Zavart csönd. Csak a szekrényből hallatszik Galócza (Végvári Tamás) röhögése,

Míg Gáspár a gesztusokra, a koreografikus mozdulatokra építi a figurát, addig szereplőtársa, Dörner György első-sorban a szemével játszik. Zsazsics csendőr tizedes, a Tonkának udvarló fiatal egyenruhás olyan, mint az elmúlt pár évtized kelet-európai irodalmának legtöbb csendőralakja. De Dörner ezt a figurát nem teszi harsánnyá, sőt bambává sem. Ez egy őszinte csendőr, akin minden érzés meglátszik. Öröm, szerelmi vágyódás, féltékenység (amikor ő is, Mozsbolt is virággal állítanak be a ház-hoz) és az úriasszony iránti tisztelet. Egyik legjobb jelenete az, amikor Básti Juli felszólítja: gondolkozzon, és Dörner gondolkozik. Bár a „gondolkodás" során a testhelyzetét is meg-megváltoztatja, valójában a szemén látszik, Zsazsics ritkán barázdált agya mennyire erőlködik.

A Tonkát játszó Szirtes Ági alakításában van a legtöbb konvencionális megoldás. Ebben a szubretti szerepkörben az alak ledérségét, vérbő természetét emeli ki, de hiányzik játékából a karakter eltávolítása, a parodisztikus vonások felvázolása. Ez csak az előadás egészében, a többi szereplővel történő összehasonlításban mutatkozik meg, magában Tonka megformálásában nem jelenik meg hiányként.

Balkay Gézának jutott terjedelmében a legkisebb szerep. A csendőrkapitány Gillotinics-Gile két vagy három kurta perc-re jelenik csak meg a színpadon, de azért Balkaynak is van egy száma - egy függöny előtti betét, már a végkifejlet köze-lében -, amikor csak rá figyelhetünk. A zenekar játssza a sokszor ismétlődő periódust, és Balkay vár. Le-föl sétál, cigarettára gyújt, kinéz a nézőtérre, figyel, egyre szúrósabb szemmel figyel, aztán pár kézmozdulattal hessegetni kezdi az arca előtt a cigarettafüstöt. Mintha az akadályozná a közönség szemmel tartását. Ebben a jelenetben valójában ezt a „szemmel tartást" játssza el. Ez is paródia.

Benedek Miklós - aki ezúttal (már nem először) rendezőként jegyzi az elő-adást-kitűnő stílusérzékkel állította szín-padra Kušan darabját. Precíz és szellemes ez a produkció, amelyben a fény-és hanghatások éppúgy, mint a megformált karakterek a helyükön vannak, és az előadás egységes stílusát szolgálják. A paródia és a komikum egyik legfontosabb eszköze Benedek Miklós rendezésében az ismétlés. Már az első képben él vele, amikor a szereplők némelyikét a bejárati ajtó melletti ablakon át közlekedteti. Ugyanitt, a nyitóképben ezen az ablakon les be titkon - az összeesküvést *szövő* Ankicát figyelve - Tonka vagy más, épp a színen nem lévő alak. Az ab-lakon át történő közlekedés a szállodai jelenetsorban is visszatér. Ott Zeljics mindig a másik helyen (vagy a folyosó-ajtóban, vagy az ablaknál) várja Galóczát, mint ahol az megérkezik. Ez az ismétlődésből adódó, egyre fokozódó komikum akkor tetőződik, amikor az állandó máshol való be- és kijövetel után Galócza az utolsó esetben a helyes utat választja - de eddigre Zeljicsben már (a nézőkhöz hasonlóan) kiépült a feltételes reflex.

A hangulatfestés paródiája mutatkozik meg a második képben, amelyben Zeljics a sötét kocsmában szorongó szívvel várja a félelmetes rablót. Ez a rettenet nemcsak Hollósi Frigyes játékában, fal mellé lapulásában, idegesen ide-oda tekingetésében nyilvánul meg, hanem a világításban és a hanghatások kezelésében is. Ugyanilyen módon „félelmetes" a következő képben az éjszaka az eszéki szállóban. A színpad bal oldalán a sötét folyosó, jobbra az Ardonjak és Frankics lakta szoba. A színpad jobb első sarkában - a nézőtérről nem látható - ablakon időnként kékes fény árad be, és sejtelmes fuvallat lebegteti a függönyt. A humor forrása itt a színpadi patron karikaturisztikus használatában van.

Ezek a patronok és a velük való ironikus játék át- meg átszövik a színészi játékot, a dalszövegeket, a zenét, a rendezést. *A Galócza* alcíme szerint - énekes komédia lövöldözéssel és gyilkossággal. Benedek Miklósnak és munkatársainak produkciója vérbeli színház, stílusremeklés, kiváló szórakozás. A budapesti Katona József Színház Galócza-előadása - ellentétben a címbeli gyilkossal - nem méreg, hanem gyógyír, lappangási ideje pedig egyáltalán nincsen: kedvező hatása azonnal érvényesül.

Ivan Kušan: Galócza (Katona József Színház)
Fordította: Spiró György. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zeneszerző:* Másik János. *Zenei vezető:* Simon Zoltán, *Zenekarvezető:* Fekete Mária. *Díszlettervező:* Székely László. *Jelmeztervező:* Pilinyi Márta. *Mozgástervező:* Ladányi Andrea. *A rendező munkatársa:* Vajda Anikó, *Rendező:* Benedek Miklós,
Szereplők: Újlaki Dénes, Básti Juli, Gáspár Sándor, Szirtes Ágnes, Szacsvay László, Hollósi Frigyes, Végvári Tamás, Balkay Géza, Dörner György.

CSIZNER ILDIKÓ

Vizsgák és buktatók

Két Mrożek-előadásról

Vannak engedékeny drámaírók. Olyanok, akik szabadjára eresztik a színpadra állítók fantáziáját, s nem törődnek azzal, hogy művüket milyen hangnemben szólaltatják meg. Slawomir Mrożek aligha sorolható közéjük. Ő szigorúan csak mrożekül enged gondolkodni. Sajátos hangulatot követel magának. Olyat, amelyben a létező abszurdumnak tűnhet, s a fantasztikum már-már természetes. Olyat, ahol a képzelet és a valóság hierarchikus viszonyában az előbbi a meghatározó. Nem álomképeket vár el, s nem is valamifajta bonyolult filozófiai eszmefuttatást, csupán kétélű, duplafenekű, megcsavart logikájának felfejtését. Ha ez sikerül, akkor a rendezőnek a továbbiakban már könnyű dolga van. Ha nem, akkor legfeljebb csak egy play Mrożekig juthat el, vagy rosszabb esetben elbukik.

Nemrégiben ketten is vizsgáztak Mrożekből. Egy színház és egy rendezőjelölt. A Józsefvárosi Színház Asbóth utcai Kisszínpadán *a Mészárszék* bemutatásával is azt igyekszik bizonyítani, hogy a népszínházi kereteken messze túllépve, színészei egy másfajta közönségigényt is ki tudnak elégíteni. S ez az igény kétségtelenül létezik. Mint ahogy hiányt pótol Ivánka Csaba vizsgarendezése, *a Ház a határon* is. A Színház- és Filmművészeti Főiskola végzős hallgatói ugyanis érthetetlenül ritkán vállalkoznak a klasszikus színjátszástól eltérő formanyelvet követelő abszurd drámák bemutatására. Utoljára talán Horvai István és Marton László színésznövendékei vittek színre Pintert meg Mrożeket. S azóta bizony több mint három év telt el.

A hiánypótláson kívül még egy közös vonása van a két rendezőnek. Emberközelbe, sőt testközelbe hozzák Mrożek darabjait azzal, hogy a közönséget a *Mészárszékben,* illetve a határon álló házban helyezik el. Hogy ez nem pusztán egy rendezői kényszermegoldás vagy egy végig nem gondolt ötlet, azt az előadásnak kell igazolnia. Mint ahogy azt is, hogy a rendezőnek és a játszóknak mennyire sikerül Mrożek-közelbe jutniuk.

A **Mészárszék**

című darab erősen sarkított, már-már ál választási lehetőségeket állít kontrasztosan egymás mellé. Szerelem vagy a lehetetlen, az elérhetetlen utáni vágyakozás? Zsenialitás vagy szürke emberi lét? Paganiniség vagy mészárosság? Hangversenyterem vagy mészárszék? Hegedű vagy bárd? Alkotás vagy ölés? Tiszta művészet vagy tiszta élet? Ezeket a dilemmákat kellene feloldania a fiatal Hegedűművésznek ahhoz, hogy ráleljen élete értelmére. Afféle modern Ádámként képzelgi végig a jövőjét, melynek egyetlen célja a művészet maga. Ennek érdekében mond le Fuvolaművésznő szerelméről, ezért hagyja el az anyja teremtette infantilis világot, ezért vásárolja meg a szobor Paganinitől az életért cserébe a zsenialitást, s ezért csalódik. Rá kell döbbennie, hogy az élet jajszava erősebb, mint a hegedűszó, a halálhörgés kioltja a legszebb koloratúrszoprán keltette hatást, az elállatiasodott emberiség már nem fogékony a művészi élményre. A másik oldalra áll. a mészárosok közé. Művészlelke azonban nem tudja magáévá tenni ezt az „önként vállalt" szerepet, s mások helyett inkább magából szüli meg a halált,

A művész(et) tragédiáját, a visszavonhatatlan, megfordíthatatlan megsemmisülést egy parányi ötlet, egy mrożeki csavar a *hátha mégsem* apró kérdőjelével bizonytalanná teszi. A hegedűművész első csalódása után elhatározza, hogy ezentúl a képzelete fogja meghatározni a valóságot. S ha ez így van, akkor az értékek teljes devalválódása, a művészet kiúttalansága és önpusztító tehetetlensége lehet, hogy csak vízió. A színház azonban akkor követi el a legnagyobb hibát, ha a Hegedűművész küzdelmét megfosztja e kettős jelentéstartalomtól, és - meg-bontva a Mrożek teremtette egyensúlyt - hangsúlyozottan látomássá alakítja az önfeladással végződő útkeresést.

E kettősség, a realitás és illúzió egymást átfedő jelenléte akadályozza meg, hogy a művész egy tépelődő, belülről építkező, lelkiző figuraként jelenhessen meg. Nem érzéseket, hanem sokkal inkább téziseket és antitéziseket közvetít a világ és a művészet kapcsolatáról.

Ez az absztraháltság és kettősség jellemzi a hozzá valamilyen módon kapcsolódó többi figurát is. Az Anya és a Fuvolaművésznő épp annyira ellenfelei egy-másnak a hegedűművész kisajátításáért vívott harcban, mint amennyire össze-köti őket nőiségük és az, hogy mindketten kompromisszumot kínálnak a művésznek: az otthon falai közé húzódó dilettantizmust vagy a zenekarban feloldódó sokadhegedűsséget.

Mint ahogy elvonatkoztatott ellenmintát nyújt a mészárossá váló Paganini is. A zsenialitását és virtuozitását áruba bocsátó életművész példáját. Aki beleolvad a hentesek névtelen táborába, aki halálhörgést hallgat Szeliecki muzsikája helyett, aki késsel zenél hegedű helyett, és akinek a helyébe - az, igazi művésszel ellentétben - bárki beállítható.

Az egyéniben testet öltő általános, a realitást átható illúzió együttes láttatása az előadás egyik külső „szereplőjének" sikerül a legjobban. Khell Csörsz díszlettervező igazi Mrożek-játékteret hoz létre. Rózsaszín selyempapír falak, gobelin képek és székek, majdnem-perzsa szőnyeg, üres képkeret, egy letakart mellszobor alkot harmonikus egységet a kötélre aggatott férfi és női ruhaneműkkel. Ideális létezési tér egy anyai burokban nevelődő és tétova kitörési kísérletet tevő szerelmes ifjú művész számára. Különösen akkor, ha az áttetsző papír mögül át-sejlik a jövő: a rideg csempefal, melyet a legkülönbözőbb mészárosszerszámok díszítenek. S mindezek betetőzéseképp a művészet jelképe, hófehér timpanon zárja le a függőleges teret. A díszlettervező ügyel arra is, hogy a folytonosság, ha csak egy gobelin borítású szék, egy képkeret vagy egy „szószék" erejéig, de mindvégig megmaradjon. S amikor a Hegedűművész széttörve a hegedűjét új pályát választ, a díszlet maga is játszani kezd. A művész lehántja a rózsaszín burkot, hogy mögüle előhívja a rideg valót. Kár, hogy a rendező nem hagyja végigvinni az ötletet, és a gyorsabb átrendezés kedvéért a díszítőket is bevonja a fontos dramaturgiai funkciót betöltő jelenetbe.

De Beke Sándor nem csupán saját rendezői ötletét, de Mrożeket is átértelmezi. Már az indításkor felbolygatja az író teremtette reálszituációt. Bizonyára a szükség kényszeríti arra, hogy a Hegedűművész és a Fuvolaművésznő ne saját maga szólaltassa meg a hangszerét, hanem csupán imitálják a játékot, és a duettet a háttérből helyettük mások adják elő. Ezt a nonszenszitást azonban tovább fokozza azzal, hogy a színészeket egy felnagyított-kimerevített, életidegen pózba állítja he, és a zeneszó alatt bábként mozgatja őket. E feldúsítással a jelenet nemcsak hogy a valóságtól teljes mértékben elrugaszkodottá válik, de éppen az a lényegi momentum sikkad el, hogy férfi és nő érzéki párviadalának vagyunk a tanúi.

A hamis alaphangütéssel magyaráz-ható, hogy az egész előadás ehhez igazodva, a szükségesnél és elégségesnél egy oktávval magasabb hangon szólal meg. Mintha a rendező nem hitt volna abban, hogy a néző követni tudná Mrożek gondolatmenetét, ezért a színészeivel eljátszatja-túljátszatja a szöveg alattit, vagy éppen a szöveg ellen mozgatva őket, komédiába illő gageket rak egymás mellé. Igy eshet meg, hogy amikor a Fuvolaművésznő „azonnal és visszavonhatatlanul" távozik, akkor a színésznő kénye-

Mrożek: Mészárszék (Józsefvárosi Színház). Vándor Éva (Fuvolaművésznő), **Jakab Csaba (Hegedűművész) és** Somfai Éva (Mama) (Keleti Éva felv.)

lembe helyezve magát leül egy székre; amikor az Anya „elájulok" felkiáltással igyekszik zsarolni a fiát, a színésznő egy pillanatnyi hatásszünetet sem tartva, azon nyomban leleplezi a csalást. Ezek az apró félresiklások egész jeleneteket átértelmeznek, és a szereplők közötti kapcsolatrendszereket is elbagatellizálják. Ettől válik az Anya és a Fuvolamű-vésznő hiénaharca két hiszterika egymást túllicitáló szópárbajává, a Paganini-szobor életre kelése egy púderos csodává, a filharmónia igazgatójának minden egyes megjelenése túlharsogott proklamálássá.

Úgy tűnik, hogy a Hegedűművész első nyilvános fellépésén helyreáll a Mrożek elképzelte rend. A fehér ruhába öltözött, zsenialitása teljes tudatában lévő mű-vész és a véres kötényű, nemrég kimet-szett májat szorongató hentes találkozása a pódiumon maga az abszurditás. A színészek nem próbálják meg érzékeltetni a szituáció képtelenségét, hanem belenyugszanak abba, hogy a helyzet magáért beszél. Elegendő, ha a mészáros egykedvűen elkolbászozgat, eluborkázgat, elkenyerezget, miközben a Hegedűművész a művészet nélkülözhetetlenségéről és felemelő voltáról próbálja meggyőzni. Amint a hegedűszót egyre erősebben elnyomja az állatbőgés, elhisszük, hogy a művész nem tehet egyebet, mint leteszi a hangszerét, és vállgödrébe fenőkést helyezve vonóként végighúzza rajta az ölőszerszámot, szoktatva magát az új muzsikához, készülve a másfajta feladatra.

Az azonban már ellenhatás, ahogy a filharmónia igazgatója harsogó agitációba kezd, ahogy ökörfejes statiszta szalad végig a játéktéren, vagy ahogy néhány „néző" a demagóg felszólításra szabadságának demonstrálásaképp vetkőzni kezd. A közönség részessé tételének, a játékba való bekapcsolásának nem túl szerencsés eszközei ezek. Sokkal inkább sokkoló az igazgató kezéből magasba repülő, majd egyelőre még gazdátlanul aláhulló késeső. A véres kés, amit az altiszt tart a kezében, bizonyítva, hogy a Hegedűművész megszülte magából a halált. A zúgolódó hangok, melyek az elmaradó ölési szertartás bejelentését kísérik. A provokáló kérdés: Akkor hát ki lép a helyére? Ki a következő? S aztán a mészárszék csatornájából egyre erősebb sugárban lezúduló vér, ami jelzi, hogy lesz folytató.

A rendező talán túlságosan is nagy figyelmet fordított ennek az erőszakvonalnak a megrajzolására, a kilátástalan, teljesen pesszimista, a korhangulatot tükröző vég ábrázolására, s ennek megfelelően beszél a kezdetről. A művészi hitvallásról, a lehetetlen utáni vágyakozásról és a képzelet hatalmáról, a szerelem mindent betöltő erejéről, a két nem kapcsolatáról, az élet titkairól - hitetlenül, gúnyolódva, felülről szemlélve. Mrożek ellenére.

Ez az egyjelentésűvé tétel a kommentáló stílussal párosulva a színészek játék-terét is behatárolja. Megvonja tőlük azt a lehetőséget, hogy figurájukat kiteljesítve egyszerre legyenek emberek és egyszersmind egy idea megtestesítői. Hogy érzéseket, gondolatokat indukáljanak anélkül, hogy eközben a megformálandó alakkal eggyé válnának, de elkerüljék a szájbarágás buktatóját is. Így mindenki teszi a dolgát stílusérzéke szerint.

Még leginkább a Hegedűművészt megformáló Jakab Csabának sikerül megéreztetnie, hogy ő egyszerre egyedi és általános, hús-vér művész, de egyben a devalválódó művészet is. E talányosságának külső megteremtéséhez Zimmer Judit igazán artisztikus jelmezei is hozzásegítik. Bohém, a legmodernebb divat szerint készült alapöltözéke mellé ragyogó ötletként egy Paganini-ruhát tervezett. Első fellépésekor ugyanolyan halottfehér frakkban áll a közönség elé, mint amilyenben a szobor életre kelt. Jelentheti ez a szellem, a zsenialitás át-örökítését, a tiszta művészet szolgálatát, de sejtetheti a képzelet birodalmát is. Jó érzékkel öltözteti be a mészárszékben történő fellépéséhez is. Jelzi, hogy ünnepélyes, nem mindennapi aktusra készül, de hangsúlyozza azt is, hogy még nem állt be a mészárosok közé. Nem véres bőr-, hanem ezüstcsillogású fémkötény kerül az ünnepi ruhája elé. S a színész e külsőnek megfelelően hol harsányan, hol egzaltáltan, hol átszellemülten, hol pedig tragédiába illően éli meg a művész születését és halálát. Folyamatot ábrázol, ami az önmegvalósítási szándéktól a társadalom által kikényszerített kompromisszumon át eljut a teljes megsemmisülésig. Ám ez a folyamat korántsem töretlen ívű, hanem folytonos módosításokkal teli. Jakab Csaba vehemensen hisz minden út egyedül üdvözítő voltában, de elfordulásai, váltásai között nincs semmi átmenet. E cezúrázással éri el, hogy nem egy ember tragédiáját játssza el, hanem csupán azokat a téziseket vázolja fel, amik köré emberek tragédiáját lehet felépíteni.

Az egyik lehetséges út az, amit Paganini mutat be neki. Hogyan lehet az értékeket feladva a társadalom kiszolgálójává, mészárossá válni. Kránitz Lajos ennek az útnak inkább csak a másik felét járja végig. Paganiniként elvész a külsőségek között. Sokkal nagyobb gondot fordít a megelevenedés szertartására, mint a luciferi alkura, pedig a kettő közül az utóbbi a lényeges. Hentese azonban maga az élet, ami a Hegedűművész föld felett lebegése mellé kerülve különösen disszonáns. A színész azzal ér el elementáris hatást, hogy borjúképű, halvérű mészárosként fejti ki létfilozófiáját szakmája szükségességéről és a művészet fölöslegességéről. Ezzel a falanszteri egykedvűséggel az idomítás csodáját jeleníti meg.

A két női szereplő, a Fuvolaművész-nőt alakító Vándor Éva és az Anyát megformáló Somfai Éva mindvégig tévúton jár. Két különböző játékstílust képviselnek, és mindkettő szükséges is Mrożek eljátszásához, csak nem így, külön-külön. Vándor Éva eltartja magától a figurát, szögletessé, rájátszottá teszi a Fuvolaművésznő mozdulatait, és nem próbálja meg elhitetni, hogy komoly harcot folytat a Hegedűművészért. Replikái inkább csak egy önérzetében megsértett, a csak azért is megmutatom dacával fellépő nő dühkitörései. Éppen ezért érthetetlenek azok a valódi könnyek, amiket testének elutasításakor a mészárszékben csal elő.

Somfai Éva ezzel szemben mélyről fakadóan, belülről építkezik, s egy magánya ellen küzdő anya drámáját éli meg annak minden kínjával, gyötrelmével és komikotragédiájával. E merőben eltérő két közelítés az oka, hogy csak szerepük szerint kötnek szövetséget, a két *nő* valójában semmilyen közös vonást nem mutat.

Beregi Péter a filharmónia igazgatójának szerepét egyetlen sablonba helyezi. Fortissimóval indít, s ezt végig megtartva szervezi a kultúrát. E harsányság miatt azonban elvész a tényleges erő: a rafinéria, a helyzetfelismerési képesség, a megfelelő hang a megfelelő feladatra. Pusztán hangerővel ugyanis nem érhető el a célja: a kultúra kiárusítása és a haszon lefölözése.

Dávid Kiss Ferenc az altiszt epizódszerepében precízen hozza a kisembert. A kiszolgálót. S ezen belül is van egy jelenete. Olyan átéléssel masszírozza az ölésre készülő Hegedűművész homlokát, ahogy az egy nagy művészi produkció előtt megszokott. Ragyogó színészi ötlet. És mrożeki.

A Ház a határon

bohózat, a darabot magyar nyelven megjelentető folyóirat szerint. A szerző műfaji meghatározása szerint viszont nem dráma, hanem egy korábban meg-jelent elbeszélésének filmes-televíziós változata, mely színpadra is állítható, ha a társulat színházon kívüli eszközöket is alkalmaz, hogy sikeresen átültethető legyen a mai valóságba.

Ivánka Csaba rendező hallgatóként egyiket sem tekintette megmásíthatatlan előírásnak. C) a bohózaton felülit akarta megrendezni, mindenfajta színházon kívüli eszköz nélkül, az alkalmi társulat játékerejére támaszkodva. A szituációt érezte aktuálisnak. Ahogy egy felülről, hatalmi szóval hozott döntés ránehezedik egy család mindennapjaira. A kiindulás abszurd: a nagyhatalmak egyezménye alapján határsorompóval vágják ketté a lakók otthonát, más-más fennhatóság alá kerül a szoba és a fürdőszoba, a heverő és a szekrény. A folytatás ebből már logikusan levezethető. A döntés nyomán működésbe lép a gépezet, s a család már nem maga, hanem mások által irányítottan éli az életet. S ahogy az új honfoglalók berendezkednek, vám- és határőrséget telepítenek, úgy válnak a család tagjai egyre .idegenebbekké saját otthonukban. Apró szabályszegéseik kiszolgáltatottságukon és fokozódó megaláztatottságukon semmit sem segítenek. S az oktalan szabályok nemcsak házon belül termelik ki az ellenszegülőt, de megjelenik a valódi bűnöző: az új helyzetet kihasználó Csempész illegálisan teszi azt, ami annak előtte senkinek sem volt tilos. Lehet-e folytatni, s ha igen, hogyan e megváltozott, tilalomfákkal és katonákkal teli világban az életet? Mrożek szerint nem. A legjobb, ha a kisember kimenekül a házból, és amilyen sebesen csak teheti, eltűnik a horizonton.

Hogy miért pont a férfinak kell elmenekülnie a háromgenerációs családból ? Mert a drámaíró neki szánta a főszerepet. Én - nevezi meg a központi figurát, s hozzá viszonyítottan helyezi el a feleség, az Anyós, az Após és a Gyerek(ek) alakját. Az „én házam" alapmondatból kiindulva, a férj szemszögéből vizsgálja a körülöttük kialakuló felfordulást. Így amikor mások házává válik az ott-hona, természetes, hogy el kell hagynia.

Ivánka Csaba családcentrikusabban szemléli az eseményeket. Felfogása szerint a Férj csak egy a benn lakók közül. Ennek megfelelően dramaturgja segítségével jeleneteket vesz el tőle, hogy másokkal elmondatva vagy megosztva helyrebillentse a megbomlott családi egyensúlyt. E pater familiasi minőség felszámolásával átalakítja a végkifejletet is. A család megfélemlítve, de elfogadva (?) a történelmi helyzetet, új „családtagokkal" kiegészülve házon belül marad.

Bizonyára az aktuálisabbá tétel és nem csupán a színésztakarékosság vezeti akkor is, amikor az eredetinél kevesebb szereplővel játszatja el a darabot. A Mrożek megszabta négy helyett csupán két nagyhatalom diplomatája ül le a lekerekített konyhaasztal mellé, hogy végérvényesen rendezze a határhelyzetet. Ez a két diplomata jelenik meg a későbbiek során határőrként és vámosként, illetve utászkapitányként. Ezzel a dramaturgiai megoldással a rendező egyenes kapcsolatot teremt a döntést meghozók és a végrehajtók között. A redukcióval azonban egy mrożeki gondolat is eltűnik. Az, hogy újabb és újabb idegenek szállják meg és teszik elviselhetetlenné az addig oly családias környezetet. Ezt a hiányt az előadásnak kell pótolnia.

Mint ahogy a rendező és a dramaturg a színészek feladatává teszi a lakás más helyiségeiben történő események hiteles tolmácsolását is. Az idegenek nemcsak tanácskoznak, de minden ellenkező híresztelés ellenére fegyverkeznek is. Aláaknázzák a mellékhelyiséget, puskát szegeznek a lakókra, sőt lőnek is. A drámaíró ennek érzékeltetésére a lakás többi részét is kihasználta, sőt néhány filmes eszközt is bevetett.

Ivánka Csaba ezzel szemben csak a lakás egyik helyiségét szállja meg. Már a nézők bebocsátásakor az asztal mellé ülteti a férjet, kezébe egy folyóiratot (a drámát megjelentető Nagyvilág *1985.* évi 6. számát) ad, hogy elüttesse vele a lassan múló időt. Modernek és posztmodernek ... Metanyelvi kifejezések - mormog néhány címszót maga elé a családfő, hogy aztán rále[lv]e a *Ház a határon* című műre, hangosabbra váltva felolvassa Mrożeknek a darabra vonatkozó műfaji meghatározását. Játék következik, hangsúlyozza ez az indítás. No meg felvállal-ja azt is, hogy az író javaslata ellenére szegényesen, technika nélkül fognak játszani. Helyette inkább ötletekkel operál. Színészivel és néhány rendezőivel. Ilyen az a kakukkos óra, ami a szoba hátsó falán függ, és azon túl, hogy a jelenetek végén jelzi az időmúlást, meg-lepő dolgokra is képes. A szoba legkülönbözőbb pontjairól szólal meg, természetesen emberi hangon. Megtöri a drámai hatást, és figyelmeztet arra, hogy egy mrożeki játék nézői vagyunk.

És Ivánka Csaba eljátszik a gombócokkal is. A gombócokkal, melyeket a család az idegenek megérkezése előtt mindennapos vacsoraként, számolatlanul fogyaszthat, a határ létesítésével azonban vámköteles áruvá válnak. A rendező a szabadságjogok fokozatos csökkentésének szimbólumát látja e családi eledelben, és ennek megfelelően hangsúlyozza a fokozatokat. Hogyan tudja az Após kijátszani a vámosok éberségét, hogyan terjed a gombócvám felemelésének rémhíre, hogyan szigorodik az ellenőrzés oly mértékben, hogy már az Após csalafinta módszere sem válik be.

Ügyes fényjátékkal oldja meg a Csem-

Mrożek: Ház a határon (Egyetemi Színpad). Pusztai Péter, Papp Zoltán, Sándor **Böske,** Tóth Viktor és **Csoka** Ibolya. (Hajtmanszki Zoltán felv.)

pénz határsértő manőverét is. Az egyik oldalon a közeledő-távolodó, ellenség után pásztázó fénycsóva, a másikon a három színész egymást fedező ágyjelenete teremti meg a félelem és a komikum egységét.

Ennek a kettősségnek a fenntartása azonban nem sikerül mindvégig a rendezőnek. Militarizálódik a határövezet, az ellenséges csapatok katonái szállják meg a határ két oldalát. Ezt tudhatjuk meg a Férj és a Feleség aggodalmaskodó párbeszédéből meg néhány igen rosszul, erőtlenül megoldott külső hanghatásból. Ivánka túlságosan is a nézői fantáziára támaszkodik, s ezért az addig oly pontosan követhető, jelenetről jelenetre erősödő terror tovább már nem fokozódik. Pedig tetőpontját éppen ekkor kellene elérnie. A Férj ugyanis ettől a túlerőtől roppan meg, a Kapitány fenyegető fegyvere már csak ráadás, ami térdre, sőt négykézlábra kényszeríti, jelezve, hogy nincs menekvés, nincs dezertálás. S talán a rendezőnek itt kellene az előadás végére pontot tennie. A szereplők asztal körül lejtett körtánca ugyanis feloldja a hangulati hatást, s újból megerősíti, hogy csak egy *játék* szemlélői voltunk. Ezúttal feleslegesen.

Feleslegesen azért is, mert a színészei - jól beszélve Mrożek nyelvét - mind-végig játékosan félnek és félelmetesen játszanak. Egyensúlyoznak a komikum és a tragikum, a képtelenség és a realitás között.

Különösen a Férjet alakító Papp Zoltán és a Feleséget játszó Csonka Ibolya érzi otthonosan magát a határral felosztott házban. Papp Zoltán szabály- és vendégtisztelő kisemberként ábrázolja a Férjet, aki mérsékelten morgolódva lázad, s aztán szép csendesen mindent tudomásul vesz. Épp ezért érezzük úgy, hogy a darab végén az első figyelmeztető állj!-ra megtorpan, és a sötétségbe boruló házban marad.

A színésznő butácska háziasszonya eleinte még élvezi is a körülöttük kialakult helyzetet. Alázatának és nagyrabecsülésének minden jelét kimutatva fogadja a neves vendégeket. De aztán őt is megérinti a félelem: eltorzult arccal vár-ja bűnsegédi minőségének leleplezését a Csempész bújtatásakor, és megszeppenve válaszolgat a határőr kérdéseire, amikor virágjukat indul meglocsolni a határ túlsó oldalára. Csonka Ibolya Felesége azonban e fenyegető jelek ellenére is megmarad a lakás külcsínét féltő asszonykának, és közben nem veszi észre, hogy a legjobban magát kellene féltenie.

Az Após (Pusztai Péter) a sokat megéltek tapasztalatával fejti ki aknamunkáját a betolakodók ellen. Ahogy gombóc-jussát a vámellenőrzés alól kivonja, majd ahogy kétségbeesetten tájékoztatja a családot a szigorodásról szóló mendemondákról, abban együtt van jelen leleményesség és a legyőzettetéstől való félelem.

Az első ártatlan áldozatot, a példás incidenst, az Anyóst alakító Sándor Böske csöndesen beleolvad a családba, hogy kiválása annál váratlanabb és megrázóbb legyen. A lövés után úgy támolyog be a szobába, hogy nem tudni bizton, mi történt vele. Megrettent a félelemtől? Rosszul lett? Csak a többiek ijedt tekintetéből és szavaiból értesülhetünk arról, hogy lelőtték, és megölése nem más, mint határsértése miatt véghezvitt történelmi precedens.

A diplomatákat alakító színészek oly magától értetődőn kezelik sajátjuk-ként a határ menti házat, hogy csendes, udvarias erőszakosságuk ellen még tiltakozni sem nagyon illene. Ők alakítják a nyomukba lépő végrehajtó személyzetet is. Czibulás Péter Vámos-Határőre az ab-szolút bürokrata, míg Izsóf Vilmos Utászkapitánya a haderő. Mindkettőjük játékában a hivatalos minőség hangsúlyozása dominál, s félelmetességük inkább csak a család tagjainak reakciójából mérhető le. No meg a Csempészéből, akit Solymosi Tibor paplan alá bújva, a Férj és a Feleség felé viszont az ügyeskedők magabiztosságával és elszántságával formál meg.

A Ház a határon az ott élők erejére támaszkodva felépül. Mi, nézők csupán asszisztálunk ehhez. S ezt megtehetnénk kívülről is. Nem éreznénk kirekesztett-nek magunkat, s közömbösnek a történetet. A rendező pedig jobban kihasznál-hatná az életterét. Mrożek mindkettőt elbírná.

Slawomir Mrożek: Mészárszék (Józsefvárosi Színház)
Fordította: Pályi András. *Díszlet:* Khell Csörsz. *Jelmez:* Zimmer Judit. *Zene:* Selmeczy György. *Rendezte:* Beke Sándor.
Szereplők: Jakab Csaba, Vándor Éva, Kránitz Lajos, Beregi Péter, Somfai Éva, Dávid Kiss Ferenc.

Slawomir Mrożek: Ház a határon (E^{g}yetemi Színpad)
Fordította: Józsa Péter. *Dramaturg:* Bartos Erzsébet. *Díszlet, jelmez:* Domonkos László. *Rendezte:* Ivánka Csaba fh. Tanár: Ádám Ottó, Pethes György.
Szereplők: Papp Zoltán m. v., Csonka Ibolya m. *v.*, Sándor Böske, Pusztai Péter m. v., Czibulás Péter m. v., Izsóf Vilmos m. *v.*, Solymosi Tibor, Tóth Viktor.

SZÁNTÓ JUDIT

Még nem vagyunk kinn a vízből

Bond drámája Pécsett

Nemcsak magyar drámáinkat, drámaíróinkat sújtja a sokgyökerű megkésettség; a jólfésültség, a szalonképesség, az ártalmatlanság felé sodró erővonalak, mint köztudott, a kócosabb, nyersebb, keményebb szavú külföldi szerzőket is sikerrel tartják távol színpadainkról. Ionesco friss léptű kortárs helyett ősként cammogott be hozzánk (szerencsére a kaposváriak még ügetésre tudták sarkantyúzni). Valahol valakik állítólag egyszer úgy vélték, hogy a lelkesen - s majdnem idejében - felfedezett Kroetzből három túl sok egy évadban, s az egy-szeri - úgymond - dömping menten út-ját szegte; s míg a szirupos könnyfakasztók s a fád alsónemű-villogtatók vízum nélkül sétálnak át határainkon, a szerte-len szerzők sorra elakadnak a vámon: a nagy lengyelek, Wyspianskitól Witkiewiczen át Różewiczig, Arden, Arrabal, Ghelderode, Valle-Inclán, Orton és még mennyien mások. Tudjuk, tudjuk: egy-szer majd megjönnek ők is, hisz előbb-utóbb megjönnek, magyarok és külföldiek, mind. De nem egy példa mutatja: egyre készületlenebb színházakat és nézőket találnak, és ha aztán az előadások épp romlékonyabb elemeiket hozzák felszínre, kajánul mosolyognak az óvatoskodók: lám, erről igazán nem volt kár lekésni. És az ördögi kör forog tovább.

Az elszalasztott művek között azért szerencsére vannak olyanok, melyeknek nem arra hagytunk időt, hogy divatjelenséggé áporodjanak, hanem - bár ez nem a mi érdemünk - arra, hogy éppenséggel romolhatatlan klasszikusnak bizonyuljanak, és Edward Bond e korai, immár több mint húszesztendős műve, *a Saved* közéjük tartozik. (Engedtessék meg, hogy írásomban végig ezen a címen hivatkozzam rá, nemcsak mert a *Kinn vagyunk a vízből* hosszú és ragozhatatlan, hanem mert az egyetlen szeplő Osztovits Levente bravúrosan kongeniális fordításán; fedi ugyan az eredeti, vagy-is körülbelül a *Megváltva* avagy *(Üdvözítettek* jelentését, csak épp annak szakrális iróniája helyett bohókás-szentenciózus csengéssel, amely a szerző stílusától és anyagkezelésétől teljesen idegen.)

Bond: Kinn vagyunk a vízből (pécsi Nemzeti Színház). Balikó Tamás (Len) és Füsti Molnár Éva **(Pam)**

A késedelem máskülönben is jót tett Bond iszonyatosan súlyos remekének, bár nagyon is szomorú okokból: a dráma nálunk is közvetlenebbül aktuálissá vált, mint amilyennek megírása idején hatott volna. A prófétikus írók, tudjuk, „mindössze" csak másoknál érzékenyebbek koruk és társadalmuk látens áramlataira, és az Angliában is sokkal derűsebb, optimistább hatvanas években Bond még saját hazájában sem lehetett próféta. Az igen *jó és* okos pécsi műsorfüzet is idézi az 1984-es londoni repríz egy kritikusát, aki bevallja: 1965-ben, a bemutató ide-jén ő is osztozott az általános felháborodásban, s csak ma fogja fel igazán, mit is akart mondani az író; .. ma már hajlandók vagyunk odafigyelni, míg korábban szélsőségektől meg kivételes esetekről motyogtunk". Nos, mi, Magyarországon nem is motyogtunk, s ha egyszer, egyetlenegyszer megjelentek a színpadon a mi „üdvözítettjeink", háborítatlan lelkiismerettel hárítottuk a felelősséget az *Ezer évre*. De Karinthy Ferenc úttörő műve óta még szociográfikus-dokumentáris szinten sem próbált hasonlót a magyar dráma, holott e műfajok. legalább egyszeri esetté degradálják tárgyukat. Ilyen egyszeri hazai eseteket sorol fel a műsorfüzet is: utcán felejtett csecsemőt, szülői felelőtlenségből fagyhalálra ítélt kisdedet, brutális gyermekgyilkosságot (de említhette volna az agyonvert, majd az erdőben elkapart osztálytárs esetét is). Angliában mindezeket *már* megírták volna, de Edward Bond, akinél szigorúbb, aszkétikusabb moralista kevés van a mai drámairodalomban, ennél sokkal többet tett, mikor magas irodalmi színvonalon, az elvonatkoztatás művészi megformáltságával mond ítéletet általában arról a társadalomról, amelynek bizonyos jelenségei és tendenciái ha ritkán, ha egyenként esetlegesen is, de egészében mégis elkerülhetetlenül csapódnak le egy-egy szélsőséges szörnytettben.

Mert hiszen nyilvánvaló: *a Saved* nem egy csecsemő megkövezéséről szól (bár a cím kétségbeesett iróniáját úgy is értelmezhetjük, hogy a megkövezett kis vértanú már megváltódott-kiváltódott e sötét világból). Szörnyű, hogy egyetlen. csecsemővel ilyesmi megtörténik; de sokkal szörnyűbb, hogy embertársaink nem csekély hányadától telnék ki hasonló tett, még szörnyűbb, hogy embertársaink ennél is tekintélyesebb hányadától telnek ki kevésbé brutális kevésbé látványos erőszakmegnyilatkozások, és a legszörnyűbb, hogy a társadalom nagy része mindezt eltűri, és nem próbál tenni ellene. Igaz, Bond körei közvetlenül nem tágulnak eddig. A csecsemőt konkrétan öt brutális huligán gyilkolja meg, s ők valóban „csupán" a rendőri krónikába tartoznak; de a gyermeket saját anyja felejtette ott prédának, s a dráma legrokonszenvesebb alakja nézte végig gyáván a rémtettet a bokrok mögül; és a meglett korú felnőttek, az anya szülei rezzenéstelenül térnek napirendre az ügy fölött, „rendes lány, csak könnyelmű", véli az anya, Len bűnrészessége pedig fel se merül bennük. Itt lezárul a tett részeseinek köre, de csak virtuálisan, hiszen Mary és Harry háza, a huligánok járta park nem légüres térben áll. A szereplőket egy atmoszféra kondicionálja, egy társadalmi berendezkedés, amely gondoskodik róluk, „üdvözíti" őket tévével, frizsiderrel, motorbiciklivel, akár még autóval is, no meg focival, mozival, vurlicerrel, divatos ruhákkal és megfelelő élelemmel, sőt, úgy lehet, holnap még többet is juttat nekik e javakból, csak emberségük megőrzése nem szerepel a jóléti programokban; az egyéni cselekvés mezeje biológiai és fogyasztói automatizmusokra szűkül, közösségi cselekvésre legföljebb a galerik kebelén belül nyílik mód, és nem teremtődik semmiféle ellensúlya XX. századot egyetemesen belengő erőszakkal szemben. Találóan írja Bond: „...egy csecsemő megkövezése egy londoni parkban nyilvánvalóan tipikus angol understatement; csekély horderejű rémtett ez, ha a német városok »stratégiai « bombázásával vetjük össze." És hányféleképp helyettesíthető még be ez a vád!

Avatott tollakból eredő szociológiai elemzések mutathatnák ki és teszik is egyre sűrűbben, egyre pontosabban , hogy merőben másként berendezett társadalmunkban milyen tartós és átmeneti hatások növelnek nagyra hasonló tendenciákat, melyek immár nálunk se feltétlenül a végletes szegénységből fakadnak, hanem a már elért vagy mindenesetre elérhetővé vált anyagi biztonság szomorú (kísérőjelenségei. Csecsemőt nálunk még nem követtek meg, és bűnügyi ritkaság a másmilyen gyermekgyilkosság is; de a járműveken, boltokban, hivatalokban tombold durvaság és lelketlenség, az öregek rendszeres megalázása, a családi kapcsolatok kiüresedése, a mindennapi érintkezés elfajulásai mind a ***Save***dnek nevelhetnének értő közönséget. Nevelhetnének - mert ez a reakció, mint tudjuk, korántsem automatikus. A tévé elé. telepedve, a moziba betérve, a színházba betévedve a hétköznapok büntetőjogilag feddhetetlen banditái a megszépítő idilli-e, a giccsre vagy legjobb esetben is a gondűző szórakozásra szomjasak; Bond és társai többnyire a megtérteknek prédikálnak. *A Saved* szereplői nem kérnének a Savedből; Harryt, ha neki fizetnének, se lehetne becsalni, Mary felháborodna, Pam blazírtan elhúzná a száját, Fred trágárul közbekiabálna, Pete-ék pedig, ha hozzáférnének, meg-köveznék - a szerzőt. No és Len? Hát igen. Len talán csendben végignézné a darabot. Len talán még e] is gondolkodnék rajta. Len a mi reményünk is; első-sorban neki kéne segítenünk.

Vagyis hát bármilyen igazat s egyre nyilvánvalóbban igazat szól is Edward Bond, *a Saved* ma sem lehet népszerű darab, se odahaza, se másutt. Aminek van egy kétségtelen előnye: bátran]ehet lényeghíven játszani, mert ha nem ezt teszik, a darab akkor se hoz be sokkal több nézőt. Anélkül, hogy receptet tudnék mondani, hogyan kellene itt és most, és pláne 1986 első felében Pécsett eljátszani a darabot, a közelítés és a távolítás koordináta-rendszerének pontosan melyik kereszteződésére kellene helyezni az előadás fókuszát, mégis az a véleményem: Szőke lstván rendezése itt tévedett. A szükségesnél. könnyedebbé, súlytalanabbá tette ezt a nehéz, puritán és kínos remeket; a

Bánky Gábor (Barry), Csuja Imre (Colin), Jeney István (Pete) és Matoricz József (Mike) a Bond-darabban (Tér István felvételei)

tetszetősségnek áldozott egy olyan mű esetében, amely tetszetősségével nem hódíthat, illetve tetszetősségével *sem* hódíthat.

Elhibázott már Kerényi József színpadképe is. A modern vonalvezetésű, geometrikus csőváz falak alig hordoznak jelentést, illetve a bezártságot csak nagyon pongyolán, pontatlanul sugallják, és esetlegesek a berendezési tárgyak is: a biedermeier heverő, a modern formájú bőrfotel, a csavart lábú, vadonatúj ülőgarnitúra, a hófehér, frissen lakkozott ajtók a maguk heterogén voltában sugallhatnak ugyan valami szedett-vedett gyökértelenséget, de mert a stílusok keverése ma divat is, tehát ugyanennyire bizonyos választékosságot is kifejeznek. A szoba semmiképp sem fogadtatja el magát a Harry-Mary-Pam család egyedül lehetséges miliőjének, nem gazdagít-ja a mű jelentéstartományát, nem szólva arról, hogy a mindössze egyetlen jelenetben - s ott is ügyetlenül - játszó felső szint a maga gazdaságtalanságában vét a drámai-színpadi ökonómia ellen (amely-nek itt döntő szerepe lenne). Ha hiányzott az átfogó szcenikai látomás - egy uniformizált olcsó modernség általános benyomása célszerűbb lett volna.

Ám ha a színpadképtől eltekintünk, jelzi *már az* első jelenet is, merrefelé siklik ki az előadás. Rögtön abszolút főszereplővé lép elő a divány: Pam, a hősnő úgy hentereg, viháncol, ölelkezik az utcán frissen felcsípett Lennel, mintha már-már nimfomániásan élvezné a nemi játékot. Holott Bond drámája az emberi lét alatti vegetálásról szól, ahol az emberek tompultan, legföljebb biológiai jóérzéssel végzik az automatikussá vált napi gesztusokat, s Pam, mint ez rövidesen kiderül, az égvilágon semmit nem érez Len iránt, akihez legföljebb a céltalan unalom sodorta. Egy későbbi mozzanat már-már parodisztikusan jelzi, hogy Szőke valóban hagyományos valőrnek tekinti a bondi szexualitást: a börtönből frissen szabadult Fred a kávézó padlójára teperi új barátnőjét, és szemmel láthatóan csak a színházi konvencióknak tett engedmény, hogy az aktus nem perfektuálódik. Pedig hát Bond szupernaturalizmusában csecsemőt parkban megölni lehet, de nyilvános helyen egy szabadult fegyencnek közszemérmet sérteni aligha; arról nem szólva, hogy nem erről van szó.

Túl színesek, szinte romantikusan egyediek az érzelmek Szőke színpadán. Ösztönök és impulzusok helyett szenvedélyeket látunk. Pam valóságos féloldalas love storyt él meg Fred iránt, Len kutyahűségű ragaszkodását Pamhez pedig Balikó Tamás már-már egy a perditák megváltására elkötelezett Miskin herceg tiszta hevületével ábrázolja. Csak-hogy a nagyon rokonszenves fiatal színész ekképp olyan Lent állít elénk, aki kivont karddal rontana elő a bokor mögül, és soha nem nézné tétlenül imádott-ja gyermekének meggyilkolását (kivált, hogy a gyermek iránt őszinte vonzalmat érez, és apasággal is gyanúsítja magát). Kétségtelen, hogy Len a dráma legnyitottabb, külső hatásokra még fogékony szereplője, aki próbálna maga is mozdítani valamit világán, de Bond azért nagyon tudatosan fogalmaz: Len értelmetlen ragaszkodása Pamhez csakúgy, mint Pam hisztérikus ragaszkodása Fredhez végeredményben egy tőről fakad: a szellemi-lelki tompultságból, a rögzült infantilizmusból vagy, másképp fogalmazva, az empátia teljes hiányából; a Bond ábrázolta típusok egyszerűen képtelenek felfogni és magukban feldolgozni, hogy a másik ember külön, autonóm világ, monomániáik a mozdíthatatlan énközpontúságból erednek, s ez alól Len sem kivétel. Ám a pécsi előadásban monomániák helyett szerelem van jelen, mint pozitív, egyezményes, nézői rokonszenvet provokáló érzelem. A kelleténél finomabb, elegánsabb, helyenként már-már intellektuális Gergely Róbert különben illúziót keltő Fredje is, akit a rendező és a színész amúgy okkal különít el társaitól; Pete, Colin, Barry és Mike annyival pőrébben agresszívabbak Frednél, amennyivel frusztráltabbak - Fredet hímként aratott permanens sikerélményei j ollakottabbá teszik, s ennek köszönhető a civilizáció vékony máza a benne is lappangó agressziók fölött.

Két kitűnő profi művész játssza Pam szüleit: Vári Éva és Győry Emil. Bondnál teljes az élettani-szociológiai ív: a brutális huligánokból, a magukat elengedő, gátlástalan kiscsajokból, mire középkorúvá érnek, sivár, lepusztult belvilágú, ám a törvényes rendbe immár beilleszkedő, szerény tulajdonukat éberen és gyanakvón óvó felnőttek válnak; ám a hamu alatt itt is parázslik az agresszióra kész frusztráltság. Ehhez képest Vári Éva kacér, tűzrőlpattant, kedélyes kispolgári hölgyikét mintáz, Győry Emil pedig csehovi és gorkiji színekből kever filozofikus hajlamú ősz bölcset. Jól ismert, érett művészi eszközeikkel mindketten körüljárható, hiteles figurákat alakítanak - nem is egy, inkább két *másik* darabból.

Az előadás szerencséjére Bond epikusan, magukban is megálló sűrű és tömör jelenetekben építkezik, s így, mivel jó színészekről van szó, néhány jelenet az átlag fölé emelkedve már-már felágaskodik egy hitelesnek tetsző Bond-stílushoz. Különösen szépen megoldott Len és Fred horgászdialógusa, amelyhez illik a más képekben disszonáns „humanizált" hangvétel; a két fiú kapcsolata ugyanis valóban emlékeztet a férfibarátságra, hála Fred leereszkedő jóindulatának, illetve Len ugyancsak jóindulatú hódolatteljes irigységének - ezek már-már emberi érzelmek, s a két színész itt jut el alakítása csúcspontjára. Meglehet, más jelenetekben is jobban kibontakozhatnának, ha Füsti Molnár Éva mint Pam nem érné be külsőségekben rikító, de alapvetően jellegtelen jelzésekkel.

Színészi szempontból ugyancsak jól megoldott a hírhedett megkövezési jelenet, sőt, a bondi figurákat voltaképp a bandatagok alakítói találják el legjobban, elsősorban Bánky Gábor (Barry), de mellette Csuja Imre (Colin) és Matoricz József (Mike) is - pontosan olyan artikulálatlanul, monolitikusan emberalattiak, mint az a létezés, melyet Bond szándéka szerint hordozniok s vádolniok

kell egyszerre - bennük valóban ráismerhetünk sajna egyre sűrűbben s egyre több helyszínen felbukkanó, gátlástalanul trágárkodó, nőket és öregeket pimaszul inzultáló, járműveken exhibicionistán egymásra tapadó, mozikban ápolatlanul nyerítő, egyszerre szánalmat és iszonyodást keltő ifjú honfitársainkra, alighanem még élesebben, mint azokban az osztrák és német színházakban, amelyek a cselekményt honi környezetbe helyezték, s a dialógust helyi dialektusokba transzponálták. Rendezői szempontból azonban ez a kulcsfontosságú jelenet súlyos ritmushibában szenved, hiányzik belőle a démoni-hisztérikus fokozódás, a rombolás öngerjesztő eksztázisa, amely olyankor szabadul el, amikor a galerilét védelme alatt egyszer csak kioldódik az amúgy is gyenge civilizációs gátlás. E jelenet írói sajátossága, hogy hátborzongató naturalizmusa és szublimált metaforikussága csak együtt, egymást erősítve valósulhatnak meg; a túl óvatos kezelés miatt azonban itt e lehetőség csak jelezve van. Amellett szinte érthetetlen zavar támad azáltal, hogy Szőke a negyedik huligán, Pete szerepét Jeney Istvánra bízta. Igaz, Pete Bond szerint is idősebb valamivel a többieknél: míg azok 18-21 évesek, Pete a leírás szerint 25, s tény az is, hogy az ő indulatai a legjegesebben szadisták. Jeney azonban nem öt, hanem legalább tizenöt évvel látszik idősebbnek társainál, piperkőcös öltözékével is kirí közülük, s így az a furcsa és semmivel sem indokolt benyomás keletkezik, mintha a srácok egy idősebb, perverz férfi vezetésével és felbujtására cselekednének.

Vegyes benyomásokat kelt tehát a *Saved* magyarországi bemutatója, de annyi bizonyos: sikerült megoldásai csak-úgy, mint alapvető hibái tanulságosak, mind a dráma és a szerző további hazai sorsa, mind színjátszásunk egész állapota és közönségkapcsolatai szempontjából. Annál fájdalmasabb, hogy - a pécsi színház nem lévén divatban - e tanulságok megfogalmazására alig akad vállalkozó.

Edward Bond: Kinn vagyunk a vízből (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Osztovits Levente. *Díszlet:* Kerényi József m. *v. Jelmez:* Fekete Mária m. *v. Zene:* Darvas Ferenc, Gasner János. *Rendező:* Szőke István m. v.

Szereplők: Balikó Tamás, Gergely Róbert, Győry Emil, Jeney István, Csuja Imre, Matoricz József, Bánky Gábor, Füsti Molnár Éva, Vári Éva, Dévényi Ildikó.

CSÁKI JUDIT

Megalkuvásokkal

A Vértestvérek Pécsett

Willy Russell musicalje részint jellegzetesen angol képződmény - nyilván jól megél persze a tengerentúlon is, és nem pusztán a nyelvi közösség miatt. Másrészt pedig a műfaj iskoladarabjának tekinthető, több értelemben is. Hordja magán és magában a musical cselekményének, dramaturgiájának, zenei és szövegbeli szerkesztésének megannyi tipikus jegyét, sőt nem is igen több e tipikus jegyek halmazánál, azaz szinte laboratóriumi munka. Pont az és annyi van benne, ami és amennyi kell. Még az is a műfaj szabályai közé tartozik, hogy kiszámítható fordulatai a kiszámíthatóságon belül mindig tartogatnak egy csipetnyi „kvázi-meglepetést", hagyományosnak tekinthető szereplőinek pedig többnyire akad egy-egy egyénítésre alkalmas jellemvonása.

Az „importáru"

Akárcsak a műfaj klasszikusai, a *Vértestvérek* szerkezete is szimmetrikus. A szimmetria középpontjában ezúttal nem egyetlen pont áll - mint, mondjuk, a *Hair* történetének fordulópontja, Claude bevonulása a hadseregbe -, hanem tengely, tehát párhuzamos szerkesztésű történet.

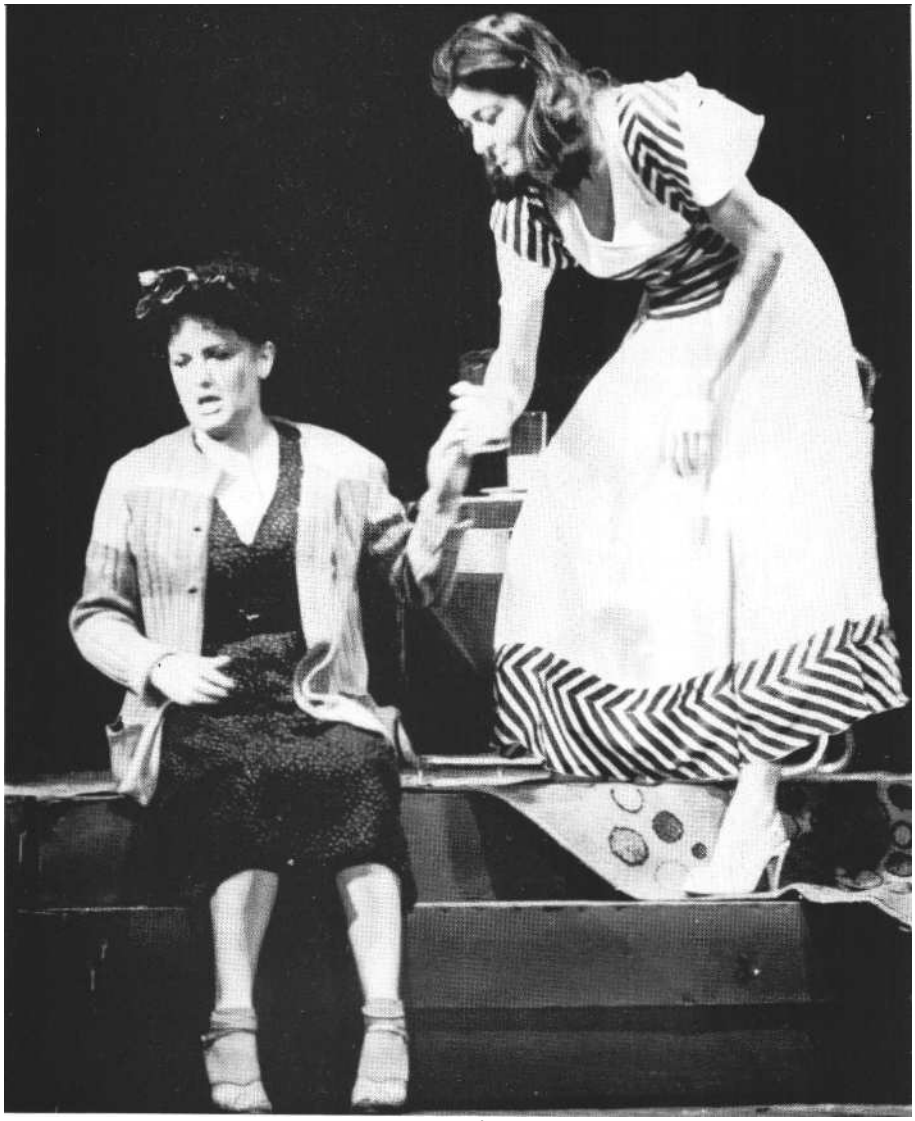
Adott benne két asszony. A szegény és termékeny Anya, és a gazdag, ám gyermektelen Mrs. Lyons. Kapcsolatuk és a konfliktus forrása e két ellentétes adottságpárból fakad, s a cselekmény alakulásának megfelelő módosulásokkal végig is vonul a darabon. Az Anyának már hét gyereke van - egyedül és nyomorogva neveli őket-, nem is akar többet, amikor kiderül, hogy ismét terhes, sőt ikrei lesznek. Mrs. Lyonsnak viszont nem lehet gyereke - csak pénze van, férje (éppen távol néhány hónapra) és makacs vágya a gyerek után. Amikor az Anya elpanaszolja neki, hogy ráadásul ikrei lesznek, a hirtelen támadt ötletből hamarosan megállapodás, sőt esküvel szentesített ígéret lesz: az Anya neki adja majd az egyik gyereket, úgy, hogy soha senki nem tudja meg: nem Mrs. Lyons szülte. A férj távolléte és a körülmények egyébként is szerencsés összejátszása lehetővé teszi, hogy Mrs. Lyons - a színpadon kívül - eljátssza a terhességi és szülési komédiát, majd a két kisfiú megszületése után behajtja immár jogosnak tekintett követelését. Az Anya vonakodik az ígéret teljesítésétől - hiába. Az ikreket elválasztják egymástól, majd Mrs. Lyons gyorsan megszabadul addigi bejárónőjétől, az Anyától, aki nem is láthatja többé gyermekét.

Mindeddig a történetet a kulcsfontosságú jelenetek kivételével -- a narrátor meséli el, a szereplők mozgással, kimerevített képekkel illusztrálják az elhangzottakat. Az előzmények, a meghatározó jellemzők közlése ez, a konfliktus későbbi lehetséges megnyilvánulásának előrevetítése. Ettől kezdve a cselekményvezetés egyik legfontosabb tartalmi eleme a véletlen, hiszen a konfliktus realizálásához a testvéreknek találkozniuk kell, többször is.

Először nyolcévesen bukkan egymás-ra a két fiú. Természetesen nem tudják, hogy testvérek, de megszeretik egymást, vérszerződést kötnek. Mickey, aki az Anyánál maradt, külvárosi proligyerek, Eddie, aki Mrs. Lyonshoz került, igazi úrifiú. A történet álromantikus jellegéből következően el kell hinnünk, hogy a fellángolt szeretet igazi mozgatója a „vér szava", hiszen a két fiú közeledésére egyéb motiváció - némi gyerekes kíváncsiságon kívül - természetesen nincs. Az anyák rájönnek, hogy a két fiú találkozott. Mrs. Lyons gyorsan és határozottan dönt: elköltöznek a környékről.

A második rész elején tizennégy éves a két fiú. Ismét összeakadnak, fellángol a régi barátság. Ekkor találkozik újra a két anya. Mrs. Lyons előbb megpróbálja rábeszélni, majd pénzzel megvenni az Anyát, hogy tűnjön el a környékről. A két nő mindegyikének ekkortájt módosul viszonya a történethez s a történtekhez: az Anya látszólag beletörődik, hogy a „vér szava" ellen nincs mit tenni, s csak úgy tessék-lássék próbálja elválasztani a fiúkat, míg Mrs. Lyons - szintén a „vér szava" iránti tehetetlenségéből fakadóan - szinte megőrül, s elvakul-tan igyekszik széttépni a testvéri köteléket. Ugyanekkor jut fontosabb szerephez a történet szimmetriatengelyén mozgó figura, Linda, Mickey gyerekkori barátnője, aki természetesen Eddie-t is megszereti.

A fiúk majdnem-felnőtt koráig ismét a narrátoré a legfontosabb szerep. A történet felgyorsul, Eddie egyetemre megy, Mickey munkát keres, aztán talál, aztán gyorsan lesújt rá a környezeti „adott-



Russel: Vértestvérek (pécsi Nemzeti Színház). Vári Éva (Anya) és Nagy Annamária (Mrs. Lyons)

ság": munkanélkülivé lesz. Eddie segítségével és pártfogásával szerelmet vall Lindának, egymáséi lesznek, miközben a napnál világosabb, hogy a másik fiú is Lindát szereti. Amikor Eddie a szünet idejére hazatér az egyetemről, a két fiú lehetséges ütközési pontjainak *mennyisége* már elérte a konfliktus kirobbanásához szükséges *minőséget. A* helyzeti ellen-tét: a munkanélküli Mickey és a vidám diákéletet élő Eddie; a szerelmi ellentét: a Mickeyhez tartozó - sőt, tőle terhes - Linda, aki Eddie mellett egyértelműen nagyobb érzelmi és anyagi biztonságban volna; a jövőhöz való viszony ellentéte; s végül a tény, hogy a barátság mindkét oldalon terhessé, folytathatatlanná válik. Mindez egy olyan párjelenet-ben jut kifejezésre, amelyben látszólag a kissé primitív osztályellentété a vezető szerep, feltehetően azért, hogy a be-következő fordulat élessége előre is indokolttá, a történet szintjén hitelessé legyen.

A fiúk szakítanak, Mickey megindul a kiszámítható lejtőn: bátyja bűncselekménybe rántja, börtönbe kerül. Idegei felmondják a szolgálatot, depressziós lesz, gyógyszerhez menekül. Szabadulása után Linda élete egyre nehezebbé válik mellette, nem csoda hát, ha a lány a másik fiúhoz, az őt még mindig szerető Eddie-hez fordul előbb segítségért, az-tán szeretetért, majd szerelemért.

Miközben az Anya tompítani igyekszik a feszültségeket, a másik „anya", Mrs. Lyons megragadja a megoldás lehetőségét: felvilágosítja megcsalattatásáról Mickey-t. Mickey - hirtelen végképp kigyógyulva depressziójából - pisztolyt vesz magához, s Eddie keresésére indul. A testvérgyilkosságot ezen a ponton valakinek - itt a rendőrségnek - még meg kell akadályoznia, hiszen a testvérek nem tudják a legfontosabbat: azt, hogy testvérek. Amíg a rendőrök feltartóztatják Mickey-t, megérkezik az Anya, elmondja az igazságot. Ebben a pillanatban a történetnek elméletileg két - ellentétes - befejezése lehetne, legalábbis a műfaj elvont szabályait tekintve. Az „operettes" megoldást - azt ugyanis, hogy a két fiúban győz a testvéri szeretet, *azaz* a vér szava nemcsak kibékíthetetlen konfliktust, hanem megbonthatatlan létközösséget is indukálhat - a musical jobbára elveti. Az egyetlen lehetséges gyakorlati befejezés tehát az, ami meg is történik: Mickey -- most már az igazság ismeretében - megöli Eddie-t, majd saját magát (tettét részben akkor is öngyilkosságnak kell tekintenünk, ha őt a rendőrök lövik le).

A történetnek ezen a ponton vége, az előadásnak még nem: az Anya - a legfőbb vesztes - a színpad elejére lép, és elmondja, hogy itt egy történet megelevenítését látták a nézők, a szereplők színészek, játszottak csak. Mindenki él, mindenki egészséges. Fényes bizonyítékul a két halott fiú is „feltámad", a színpad elejére jön, s együtt éneklik a finálét.

Mint a cselekményből is látható, a I "*értestvérek* - mint a műfaj darabjai általában - részben romantikus klisékkel operál. Dramaturgiájának egyik jellegzetessége, hogy ezeket a romantikus elemeket nem a romantika törvényei szerint működteti, hanem olyanformán, hogy az árnyaltság, az ambivalencia, a bonyolultság látszatát kölcsönzi neki. Míg a romantikus művek - és részben az operett - tiszta hatásmechanizmusa jótékonyan a „közösség" érzetét lophatta a közönségbe, a musical többnyire individualizálja a reakciókat. Tévedés volna azt hinni, hogy ilyenformán a musical hatásmechanizmusa a realista drámáéval lenne rokonítható. Az egyénítés ugyanis virtuális, a történet hordozza ugyan a „másként is alakulhatott volna" látszatát, de a konkrét fordulatok mégis a mesei, a romantikus elemek logikája szerint következnek be. Ezzel a látszólagossággal azonban -- mellesleg a „modernség" felé is tartva - megosztja a romantikát jellemző egyértelmű igazságtételt, visszaveszi az erkölcsi, emberi és társadalmi minőségek végletességét, tompítja a szélsőségeket.

Itt tehát a gyilkos is áldozat, a rossz valójában peches jó, a fösvénynek sorscsapásból épült páncél takarja érző szívét. És ez már *a Vértestvérek* konkrét tipológiája, amelyhez csak a „nagy romantikus bonyolító", a véletlen szerepét kell hozzáadni ahhoz, hogy a maga teljességében érvényesüljön ez a „kvázibonyolultság". A véletlenről persze már a romantika óta köztudott, hogy nagyon is szabályszerűen kell jelentkeznie a történet meghatározott pontjain ahhoz, hogy a véletlen hatásait hozhassa működésbe.

Az a realizmusigény - jobb szóval talán az életszerűség igénye -, ami a musicalben a tisztán romantikus művekhez képest megmutatkozik, az igazi drámá-

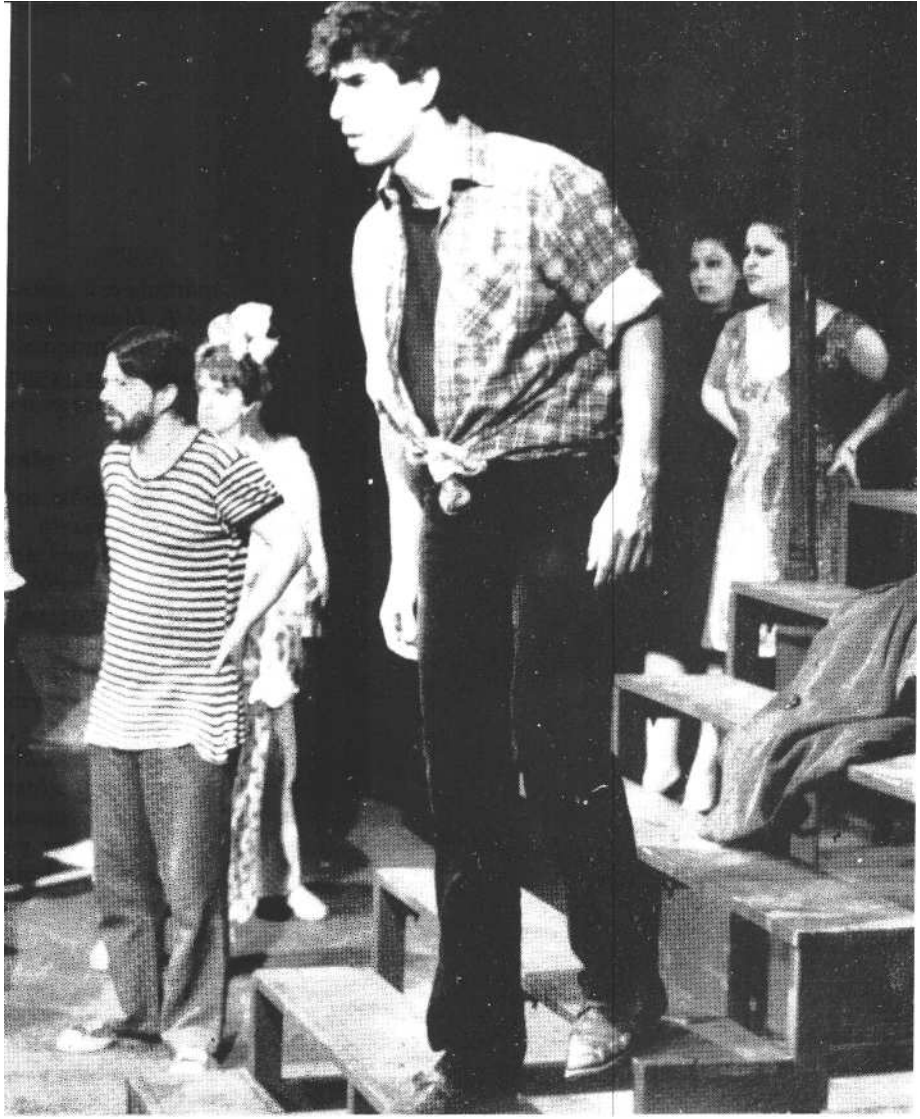
hoz rendszerint kevés, a melodrámához azonban tökéletesen elegendő. A V*értestvérek* ebből a szempontból is „tiszta munka" - melodráma a szó klasszikus és későbbi értelmében egyaránt.

A magyar sajátosság

A musicaljátszáshoz először, elsőként és legfontosabbként olyasvalami szükséges, amiből nálunk hagyományosan sosincs elég: pénz. Nemcsak azért, mert különösen költséges műfajról van szó, hanem azért, mert ennek a műfajnak nem járulékos, hanem lényegi eleme a drágaság, hatásának szerves része a kiállítás, a technikai tökély, a magától értetődő anyagi nagyvonalúság. *A Hair* tavaly nyári hazai bemutatója ürügyén e lap hasábjain volt alkalmam részletesen kételkedni abban, hogy vajon van-e értelme az importált musicalek sajátos magyarításának, *azaz* olcsósításának. Ma sem hiszem, hogy van. Kétségtelen, hogy az alternatíva másik oldala-az ugyanis, hogy akkor inkább ne játsszuk -- a közönségigényt tekintve, meg egyébként is, mind kevésbé reális. *A Hair* ürügyén is szóba kellett hoznom *a Macskák.* című előadást - ugyanez most más szempontból lát-szik szükségesnek: mintha megszületésének körülményei megoldást sejtetné-nek. Ritkán kell elővenni a műfaj igazán értékes és sikeres darabjait, és akkor nem szabad sajnálni tőle a pénzt, (Más kérdés, hogy a *Macskák* nem ezen az alapon született meg, s csak a végeredmény felől igaz az állítás: ritkán játszanak musicalt a Madáchban, és akkor nem sajnálják tőle a pénzt.) Egy színháznak igazán akkor van módja arra, hogy ne sajnálja a pénzt egy-egy előadásból, ha remélheti a busás hasznot. Vidéken erre eleve kisebb az esély, mint a fővárosban.

Magyarázat tehát bőven alvad arra, hogy miért indul nálunk eleve lényeges megalkuvásokkal egy musical színrevitele. Természetesen a produktum megítélésében ezek a magyarázatok nem játszhatnak szerepet.

A pécsi színháznak - több tagozatú lévén - elméletileg jobbnak tűnnek az esélyei. egy musical színrevitelére, mint egytagozatú társainak. A zenészek és a táncosok „kéznél léte" legalábbis ezt sugallja, Más kérdés, hogy ez az elméleti esély a végeredményt tekintve csak elméleti marad, hisz nagyon is távol áll a musical színrevitelénél szinte törvényszerű szabálytól: a válogatás, a kiválasztás végtelen lehetőségétől. Igaz, egyetlen magyar színháznak sincsen módja arra



Pálfay Péter (Sammy) és Gergely Róbert (Mickey) a Vértestvérekben (Tér István felvételei)

mint nyugati társainak , hogy több száz, esetleg több ezer majdnem tökéletesen alkalmas jelölt közül válassza ki a szerepekre tökéletesen alkatinas néhányat. Egyáltalában nincsen mód arra, hogy a szerephez keressék a játszó személyt - s az illeszkedés szükségképp jelentkező hézagait részben a szerep deformálódása, részben a színész alkalmazkodása hivatott kitölteni. Szerencsés esetnek tekinthető - és jobbára ez a magyar szinházi gyakorlat -, ha legalább a főszerep és főszereplő esetében nincs nyilvánvaló hézag, ordító megalkuvás. Ilyen-kor - többnyire némán, de sokszor ki-mondva a főszereplőnek „el kell vinni" *az* előadást, gyakorlatilag is, meg úgy is, hogy játéka indokolni tudja a mű színre-vitelét. Evídens, hogy a többi szerep és szereplő esetében eleve tudomásul vett megalkuvás nem használ a musical korábban elemzett „kvázibonyolultságának" sajátos hatásmechanizmusa érvényesülésének.

További kompromisszumok forrása importáru esetén - a szöveg. *Az understatementtel* (a. m. ,kevesebbet mondás, részleges elhallgatás') természetes módon dolgozó műfaj magától értetődő s ezért ki írem mondott háttérrel működteti darabjait. E magától értetődésnek persze alapfeltétele, hogy a mű saját közegében kerül színre, s előadása nem „közegidegen". A motivációk elhallgatása, a konkrét történések felgyorsítása a saját közönség előtt fel sem tűnik. A V*értestvérekb*en például az egymástól elválasztott fiúk életútjának különbozősége a társadalmi osztályuk és ellentéteinek sablonos ismeretében is érthető. Azt azonban, hogy ez konkrétan hogyan alakítja át az adottságaikban egyforma személyiségeket, s az átalakítás során mílyen motivációk: és hatások esnek *az understatement* körébe, másképp „egészíti ki" az angol, s másként képzeli cl a magyar néző. Az esetleges csúsztatások egy musical esetében ritkán károsítják a műélvezetet. A létező - eddig felsorolt és elhagyott - kompromisszumok. közül ez tehát az, ami a legkevésbé fontos, igaz, tenni sem lehet ellene.

Pécsett egyébként ebben a vonatkozásban igyekeznek segíteni nekünk: a műsorfüzet idézeteket közöl magyar szerzők cikkeiből és könyveiből; az idézetek: arról szólnak, hogy mi minden árnyalta Angliában azt a kort, amelyben a történet

játszódik. Szó esik bennük a „dühös fiatalokról", akiknek felbukkanása a történet ikerpárjának megszületése körüli időre tehető. Aztán a beat-mozgalom angol vonatkozásairól, a hippikről, a punkokról, sőt John Lennon halála kapcsán a Lennon-mítoszról is. A történetnek mindehhez még távoli köze sincs, legfeljebb a keretnek: a felelevenítés idejének. Valamint - érthető módon - a színre vivők szerették volna legalább ilyen úton kiegészíteni azt a bizonyos understatementet.

A pécsi előadás

Vas-Zoltán Iván rendezése számol a kompromisszumokkal - nem is tehet mást. Nem igyekszik erényt kovácsolni a szükségből, sem rendezői koncepciót keríteni a megalkuvások köré, vagy megideologizálni azokat - rezignáltan tudomásul veszi mindet. Amennyire lehet, ötletes és szellemes a „keret": a színjáték felvezetése, és a Marilyn Monroe-jelenség gúnyos-öngúnyos beépítése. Pontos és invenciózus a magyar szöveg, ami a dalok esetében Hajnal István, a prózában Szántó Judit munkáját dicséri.

Szegényes viszont a díszlet. S nem-csak abban az értelemben az, ahogyan az Anya valóban szegényes környezetét mutatnia kellene, hanem másként is. Meglehet, a nyomor látványbéli ábrázolásához több pénz szükséges egy szín-házban, mint a gazdagság érzékeltetéséhez. Tény, hogy Menczel Róbert díszletében - a játék természetéhez igazodva - egy-egy bútor és alig néhány kellék jelzi a két anyagi környezetet, ezek változtatásához és mozgatásához viszont nagyvonalúbb, könnyedebb (és nyilván drágább) színpadi masinéria kellene; a gazdag Mrs. Lyons anyagi jólétét szimbolizáló iparművészeti szék szinte szánalmas jelkép. A térkialakítás erénye viszont, hogy a hátsó fal (anyagát leszámítva) jól működik, járásként szolgál, amikor kell, „operettlépcsőként", ami-kor az kell; tűzfalként, amikor nem kell semmi. A színpad nagy része jobbára üres - nem pusztán kényszerből, hanem mert elsősorban a mozgás terepe, utca, tér.

Vas-Zoltán Iván megfelelő tempót diktál az előadásban, a narrátor által elmesélt jelenetek képi illusztrációja elidegenítő hatása révén egészséges irónia forrása. A musical melodramatikus elemeit, itt-ott hatásvadász fordulatait ízléses rendezői kontroll teszi helyére.

Elkerülhetetlenül érezteti kártékony hatását viszont a szereposztásbeli kompromisszum. Vitathatatlan erényei, sőt a musical bemutatását megindokolni képes mozzanatai ellenére fontos pontokon nem sikerült „tökéletes" szereplőt talál-ni az adott szerepre, egyetlen ponton pedig egyértelműen mellélőtt a szerep-osztó.

Szerencsére a musicalnek több főszerepe van; s még nem is csak kettő, mint azt az ikerpárból sejteni lehetne, hanem három: a két fiú mellett az Anya. Azért szerencséje ez a pécsi színháznak, mert az Anyát játszó Vári Éva az, akinek alakítása „elviszi" az előadást, szerepeltetése indokolja a mű színrevitelét, színpadi jelenléte döntően határozza meg az előadást. Az Anya szerepe - részben legalább - éppen ettől válik főszereppé; igaz, mintegy mellesleg felborítja a szimmetrikus szerkesztés következtében létre-jött egyensúlyt a két anya között.

Vári Éva adottságain - ének- és tánctudásán - kívül, s a tőle megszokott energikus, lendületes színészi játék mellett jobbára visszafogott, szinte drámai eszköztárat alkalmaz. A sokat emlegetett understatement kiegészítését egyedül ő oldja meg játékkal tökéletesen, az általa játszott figurát érezzük valóban élő-nek, s egyedül ő meri a történet mögött a színjátékot, az Anya mögött a játszó színészt is végig mutatni. A musical zenéjének egyetlen „slágergyanús" dala is az övé: ragyogóan él is az előadóművészi lehetőséggel.

Az Anya „saját", megmaradt fiát, Mickeyt Gergely Róbert játssza; főként a fiú felnőttkorát mutató részben meggyőzően. Indulatainak, érzelmeinek kifejezése egy csöppet szimplább és kézenfekvőbb ugyan, mint Vári Éváé, a közeg kívánalmainak azonban igazán megfelel.

Kár, hogy az ikertestvért játszó Bánky Gábor úgy tesz, mintha tudomásul venné „untermann"-szerepét, és a történet verbális fordulataihoz igazítja szerepfelfogását. Hiába igaz, hogy a két testvér közül a proligyerek Mickey a harsányabb, és az úrigyerek Eddie a visszafogottabb, konvencionálisabb, az eltérés hitelesítéséhez szükséges játék, maga a szerep ugyanakkora, ugyanolyan. Nem a megformálás intenzitásában, hanem annak módjában kellene kifejeződnie a két fiú jellembeli eltérésének. (Nem is beszélve arról, hogy a történet elején a két fiú hasonlósága dominál, s a későbbiekben a személyiségek változásait kellene érzékeltetni, a kiindulási ponthoz és egymáshoz képest.) Bánky Gábor szinte végig Eddie áldozatszerepét helyezi előtérbe, s ezzel elvesz a történet amúgy is limitált fordulatosságából.

A másik anyát, Mrs. Lyonst Nagy Annamária játssza. Lehetséges, hogy a rendezői szándéktól sem idegen módon kezdettől fogva ellenszenvesnek, a történet előrehaladtával pedig egyenesen romantikusan rossznak, végletesen negatív hősnek. Az előadás legnagyobb tévedése az ő játékában érhető tetten: hiányos eszköztárral, sablonos megoldásokkal még pillanatokra sem képes az Anya, Vári Éva partnerévé válni. Pedig Mrs. Lyonsnak nem bűne, hogy nincs gyereke és akar egyet; nem bűne a pénz sem, hisz szerzett gyereke épülésére használja; nem bűne az sem, hogy szereti a fiút, s nem bűne az sem, hogy meg akarja tartani magának. Ha részint szerepfelfogásban, részint a színészi játék minőségében megfelelő Mrs. Lyons lehetne PécSett - megérdemelt művészi siker is születhetett volna a Vértestvérekből.

A férj, Mr. Lyons parányi szerepét ugyanis megfelelően játssza N. Szabó Sándor, miként a bűnre csábító fivért Pálfai Péter.

Füsti Molnár Éva elemében van Linda szerepében, mind a gyerekkori, mind a későbbi jelenetekben. A színésznő érzi is ezt a belső-külső megfelelést, és láthatóan jól érzi magát a neki való szerep minden pillanatában. Újlaky László meg-felelő narrátora az előadásnak.

A pécsiek előadása bizonyos szempontból tehát feltétlenül hagy némi kívánnivalót maga után. Némely ponton többet és mást is, mint ami az általánosságok ismeretében és a kompromisszumok tudomásulvételével elfogadható. De kétségtelen eredmény, hogy tisztes rendezésben, több kiemelkedő színészi alakítással került színre egy új musical, amelynek várható közönségsikere feltétlenül megérdemelt.

y *Russell: Vértestvérek (pécsi Nemzeti Színház)*

Fordította: Szántó Judit. *Versszöveg:* Hajnal István. *Díszlettervező:* Menczel Róbert m. v. *Jelmeztervező:* Csík György m. v. *Koreográfus:* Eck Imre. *Játékmester:* Sipos László. *Rendezte:* Vas-Zoltán Iván.

Szereplők: Újlaky László, Vári Éva, Nagy Annamária, N. Szabó Sándor, Gergely Róbert, Bánky Gábor, Pálfai Péter, Füsti Molnár Éva, Dévényi Ildikó, Latabár Árpád, Sipos László, Újvári Zoltán.

BÉRCZES LÁSZLÓ

A pusztulás képei

Az Ének Phaedráért Miskolcon

Enquist: Ének Phaedráért. Tímár Éva és Lontay Margit a miskolci Nemzeti Színház előadásában

> („...ez a darab az élet távolléte, a korong, amely elfedi a napot, a napfogyatkozás, a pont, ahonnan a „változásnak" kell kiindulnia, a csend, a hallgatás, amikor a madarak várakoznak, „kicsivel előtte és kicsivel utána. P. O. Enquist)

Ebben a darabban tehát nincsen élet. De az író és az előadás szándéka szerint ennél többről van szó. A hiányról. Az élet hiányáról. Márpedig a hiány nem azonos a közömbös semmivel, a kiáltó csenddel, a mozdulatot, cselekvést rögzítő dermedtséggel. De az élethez remény kell, a reményhez jövő, a jövőhöz pedig a jelen rendje. A rendnek - legyen az bármilyen jelen idejű - lényege az etikai normák pillanatnyi rögzítettsége, ideiglenes, de törvényként tisztelt állandósága. Vagyis a rendben létezik helyes és helytelen cselekedet, létezik bűn és létezik büntetés.

Ha szemügyre vesszük a Phaedra híres változatait, akkor láthatjuk, hogy a szerzők számolnak ezzel a renddel. Euripidésznél az istenek rendje és párviadala tesz zárójelbe minden emberi cselekvést, Aphrodité nem bocsátja meg Hippolytos hűtlen Artemisz-imádatát: „De vétkezett énellenem, Hippolytos, ezért kell még e szent napon lakolnia." Phaedra már csak az isteni szeszély kiszolgáltatott áldozata: „Elpusztul Phaedra is, de híre fenn-marad. Nagy árnak még az ő vesztét sem tarthatom azért, hogy ellenségeim lakoljanak, ahogy magam szabom ki büntetésüket." Mindenesetre lennének helyes lépések, lenne mód elkerülni a tragédiát, ami Somlyó György, Racine fordítója szerint arra ad választ, „miért hal meg az ember". Meghal - tragikusan! -, mert nem helyesen lép. Mert elköveti azt a bizonyos tragikus vétséget, ami megtöri, megsérti, átlépi az istenek által vagy nélkülük fenntartott, létező rend falait: „ ..egy tragédiát sem írtam, ahol az erény annyira kitűnnék, mint éppen eb-ben. A legkisebb hibák is elnyerik benne szigorú büntetésüket, a bűn puszta gondolatát éppoly szörnyűségesnek mutatja, mint magát a bűnt. A szerelem gyarlóságai valódi zsarnokságként tűn-nek ki benne; a szenvedély szerepeltetése csak arra való, hogy megmutassa a zűrzavart, ami belőle származik." Való-színű ugyan, hogy Racine bevezető sorait praktikus szerzői felvezetésnek kell vélnünk, melyben a vad és őrült szenvedélyek színpadi jelenlétét próbálja a klasszikus és elegáns színházi formákhoz szokott publikummal elfogadtatni. De művében jó és rossz, erény és bűn világosan elkülönülnek. A dráma feszültségét éppen az a tény adja, hogy hősei tisztában vannak hibás lépéseikkel - vagy utóbb megbizonyosodnak felőlük -, de sorsuk kiszolgáltatottjai. A gyarló ember vétkezik: Oinone úrnőjét védve hazudik végzeteset, Phaedra igazán szereti férje fiát, Hippolytost, aki majd hősként szembe-száll a tengeri szörnnyel, Theseus pedig őszintén megbánja vétlen, de megbocsáthatatlan bűnét.

Nem a történet fordulatainak változása mutatja meg Enquist darabjának lényegét. Ezek a változások következmények. Következményei annak, hogy az író az eredeti történetet egy rendet, hitet, hősöket nélkülöző, pusztuló világba helyezte át. A rend hiánya nem a régi és az új rend találkozásából, ütközéséből származó zűrzavart jelenti. Ürességet jelent. Céltalan, távlattalan jövőt, ami a jelen folyamatos rohadásából születik. A közömbös és könyörtelen idő tehát elhozza a jövőt, ezzel terhes már a penészes jelen. De remény nélkül való bekövetkezés az, ami lesz. Enquist témája a halált vajúdó idő, melyben az értéke vesztett múltra nem válaszol a jelen. Pontosabban egyetlen válasza van: a tagadás. „Nem, nem!" - ezzel - az ifjú Hippolytos elutasító szavaival - kezdődik a dráma, és ezt a nemet visszhangozza később minden történés. A jelen tehát azonos a pusztuló múlttal. Ezt tükrözi a szerző által elképzelt tér is, melyben egyetlen, tengerre néző ab-lak van, egy „aszketikus kopár négy-szög, nincs rajta semmi díszítés, az egyik belső oldalát penész borítja". Ide csúsznak-másznak be a piszkosszürke fallal összeolvadva a követ sikáló szemetesek. Phaedra szobájában üres boroskorsók hevernek, tükre megrepedt, annak egyik fele leesett, az aranyfesték lekopott róla, Aricia belépésekor pedig „zölden tenyésző penészfolt" jelenik meg a falon. Mindez a pusztulás folyamatába illesztve, aminek végén a szürkészöld penészfoltok ellepik a falakat, és a négyszögletes kőlapok megrepedeznek. A szereplőket a halálba rögzülés pillanatában látjuk, minden megnyilvánulásuk kétségbe-esett ragaszkodás az élet látszatához. Theramanes öreg és fáradt, személyisége már felolvadt, és elveszett a hatalmat kiszolgáló hivatalokban, és most, élete utolsó éveiben megpróbálja magát tanítványában, Hippolytosban megvalósítani - reménytelenül. Hippolytos ugyanis képtelen bármivel azonosulni. Mindenre egykedvű tagadással tekint, *nem* szereti Ariciát - nem is ismeri a szeretetet, illetve a bullaszaggal azonosítja azt -, *nem* küzd meg semmiféle tengeri szörnnyel, *nem* menekül üldözői elől. Születése óta a halált várja, Aricia szép és fiatal, de tekintetében ott ül a belső üresség, be kell érnie, be is éri a fakó rítusok unalmas ceremóniáival. Oinone már maga a tenger. Vágyak nélkül való bölcs. A női viszketéssel együtt kimetszették testéből a boldogság és boldogtalanság érzetét is. Tenger-közönye halott rendet képvisel. Másféleképpen, de halott rendből érkezik Theseus is. *Gyer*meki zsarnoksággal őrzi hatalmát, szívós nemzedéke vad és ravasz ösztönével csúszik ki a szorított helyzetekből. Védekezésül önmagára kényszerített butasága csak álarc, mert nem akarja látni, hogy nincs mit őrizni, rendje már rég elveszett, ő maga pedig halott. Phaedra öregségével és céltalan életével viaskodó asszony. „Arca halvány, beteges... nem olyan, mint régen. Mert túl sok a bor, mert unatkozik, mert túl sokat néz ki az ablakon. Undor és zabálás." Az ő álarca a pusztító szenvedély, mely nem a szerelemből, hanem a haszontalan élet gyötrő érzetéből fakad.

Enquist tragikus játéka egy távlatot és rendet nélkülöző világban céltalanul lebegő, illetve ezt pótcselekvéssel, ösztönélettel, önáltató hazugsággal és kívülálló tagadással leplező emberi sorsokat mutat be. A miskolci Nemzeti Színház szép elő-

dása megfelel ennek, Csiszár Imre rendezésének úgy sikerül egy eredeti és személyes elképzelést színpadra állítani, hogy közben megőrzi az enquisti mű lényegét.

A miskolci előadás is a pusztulás képeit rajzolja meg, de Csiszár az írónál sokkal erősebb kontrasztokban fogalmaz. Nemcsak azonos jelentésű, egymást erősítő jelzéseket kapunk (rohadó épület, töredező kőlapok, rendetlen szobák, mocskos szemetesek ...), hanem a gyakran ellentétes értelmű vizuális, akusztikus és verbális jelek új, gazdagabb jelentést szikráztatnak fel.

Ezt tükrözi Mártha István fel-felbukkanó, hangulatilag meghatározó szerepet játszó zenéje. Alaphangját az állandóan jelenlévő tenger monotóniája adja, ezt azonban folyamatos variációkkal teszik jelen idejűvé a színpadi történések és az erős hangulati hatást kiváltó, a vészjóslótól a komikusig terjedő zenei motívumok.

A tér (Vayer Tamás munkája) végtelenül egyszerű, mindvégig változatlan, hatása ugyanakkor az utolsó pillanatokig intenzív. Kétoldalt befelé szűkülő, csempeszerűen csillogó, világossárga, masszívnak tűnő fal, a földön kőlapok. Nem igazán konkrét tér, lehetne ez ókori csarnok, közönyös lakótelepi folyosó vagy hideg kórházi alagsor. Mindezt tovább tágítja időben, a belső történéseket pedig egyszerre kiemeli és jelentékteleníti a hátsó fal közepén levő ablak, melyre a békésen és időtlenül hullámzó tenger képét vetítik. Mindenütt szimmetria, mozdulatlanság. A terem és a tenger hideg és közömbös rendet sugall. Ebben a tér-ben minden egyes tárgynak és színnek, minden elmozdulásnak kiemelt jelentősége van. Csiszár számol ezzel, sőt tudatosan épít erre. Itt nincsenek penészes fa-lak és szétdobált boroskorsók, nincsen a belső káoszt megmutatni akaró külső rendetlenség. Így viszont ami van - egy tükör (nem kopott, nem töredezett) és egy kés - különleges hangsúlyt kap. Ugyanez vonatkozik a ruhákra. (Jelmez: Szakács Györgyi.) A fehérben földön heverő Phaedra szinte egybeolvad a szobával. Ahogy lassan előbújik és élni kezd a térben, úgy változik vele a ruhája is. Szenvedélye tetőpontján izgató, vörös selyemruhában próbálja elcsábítani Hippolytost, majd csalódottan, szürke pokróccal betakarva üldögél a sarokban. A változást, a pusztulás folyamatát csak Phaedra és Theramenes ruhái közvetítik. Csak velük történik valami, csak ők jutnak valahonnan valahová. Mindketten az ifjú Hippolytosba vetítik ki kései vágyaikat, és rá kell döbbenniük vállalkozásuk abszurditására. Ebben az értelemben - a világ és önmaguk felfedezésének folyamatában - nem jelent történést a hazatérő Theseus megdöbbenése vagy Hippolytos halála. Előbbinek mind-egy, ki él és ki hal rajta kívül, utóbbit pedig saját élete vagy halála sem érinti meg. Theseus, a katona durva, harcedzett bőrruhájában, laza (könnyen oldható!) nadrágban becaplat, jön-megy, mocskos-véres lábán saru csattog. Hippolytos ruhája pontosan jelzi az enquisti szándékot: szép, de hideg, kékeszöld öltözékben, ugyanilyen színre festett arccal áll a falnál a megérinthetetlen ifjú. Oinone a szobrok méltóságával idézi a vénséget, szépen megkomponált találkozása Ariciával és Phaedrával a párkákat juttatja eszünkbe. Joggal, hiszen a darab témája az idő. A tenger hullámai érzéketlenül görgetik fel azt a jelent, amit a szereplők egyike sem képes megragadni. Theseus a múltat, *a voltat* húzkodja, ráncigálja elő, és azzal hitegeti magát, hogy *az van.* Nem hiszi el, hogy nincs a kezében semmi. Hippolytos elhiszi ezt magáról, sőt tudja, hiszen ökölbe zárt kézzel nem nyúl semmiért.

Csak Phaedra kap a jelen után. Itt, ezen a ponton ragadható meg a dráma és az előadás közti különbség. Enquist és Csiszár nem ugyanazt gondolják Phaedráról és szenvedélyéről. Enquist távolságtartóbb és ezért szigorúbb. Inkább szánja mint szereti Phaedrát, nem tartja többre, mint társait. Neki sem bocsát meg, szenvedélyét - mint korábban utaltunk rá - - az értelmes élet hiányát pótló álmegoldásnak tartja. Munkanaplójában így ír: „Azt hiszi, hogy »szenvedély« kerítette hatalmába, de hogy mi a szenvedély, nem látja tisztán. Ez a »szenvedély« valójában csak lepel, alatta sokkal bonyolultabb és valósabb valóság lappang, mint az erotikus. A »szenvedély« Phaedra számára annak a kívánása, hogy szükséges legyen, hogy ne csak mások által létezzék." Csiszár Imre rendezésé-ben Phaedra szép, vonzó, méltóságát őrző asszony. Szenvedését komolyan kell vennünk, azt nem(csak) az öregedés, az ital, a feleslegesség érzése szüli, hanem az, hogy elementáris erejű szenvedélyét nem élheti ki. Személyében jelen van az élő, érző Nő a színpadon. Csak annyiban felesleges, hogy nincsen társa, hiányzik a Férfi. Nem tudni, szándékos-e ez a hangsúlyeltolódás vagy sem, mindenesetre így kapja meg igazi értelmét a cím - *Ének Phaedráért* - így lesz tragikus és katartikus erejű Phaedra halála. Viszont ugyanez --a távolság időnkénti hiánya - okozza azt is, hogy egy-egy pillanatra megtörik az előadás egysége. Az első részből - melynek középpontjában Phaedra áll - hiányzik a humor, az irónia, ugyanakkor a második résznek - mely szinte a befejezésig a váratlanul hazatérő Theseus mágneses terében játszódik - alaphangja lesz a humor, és ebben a közegben ez a Phaedra idegenül mozog.

Ebben a rendezésben a szereplők egy-egy erős színt képviselnek. Egy határozottan körvonalazott karakterbe zárva szűk amplitúdón belül mozogva kell intenzív hatást elérniük. Ezt Csiszár összeszokott csapata maradéktalanul megvalósítja. Mihályi *Győző* a penész-arcú ifjú Hippolytos. Abszolút kívülálló, aki mindig csak vár. Középen csak akkor látjuk, amikor Phaedra odacipeli, és ami-kor magára erőszakolja a házasságkérés ceremóniáját. Egyébként csak áll a fal mellett. Kifelé passzív, semmit nem várhatunk tőle. Mihályinak sikerül érzékeltetnie, hogy mindez nemcsak belső ürességet, de befelé sűrűsödő, elfojtott, leszorított erőt is takar. Ez az erő majd egyetlen értelmetlen kiáltásban robban, amikor a védekezést és harcot nem ismerő ifjúnak kiszúrják a szemét. Tanítóját, szellemi atyját Szirtes Gábor játssza. A két színész közt nincsen korkülönbség, és ennek figyelmen kívül hagyása nem érthető egy olyan darab esetében, melynek egyik alaptémája az idő, a generációk találkozása és ütközése. Szerencsére Szirtes nem az öregség külső jegyeinek összegyűjtésén fáradozik. Theramenese mindenek-előtt fáradt. Ismeri önmagát, a világot, és tudja, hogy megérdemlik egymást. Örökké nyitva tartott száján zihálva, rekedten hullanak ki a belső rohadás szavai, lassan kívül-belül hozzárohad a patkánylétű szemetesekhez. A harmadik férfi Theseus. Blaskó Péter belépésekor azon nyomban megváltoznak az előadás hangsúlyai. Jelenléte olyan erős, hogy felbillen a produkció egyensúlya. A vele berobbanó humor pedig le-lesöpri a többiek komolyan vett mondatait. Ez nem színészi hiba. Ha az első részből nem hiányozna az ironikus hangvétel, akkor a váratlanul be-csörtető Theseus nem okozna ekkora hangsúlyeltolódást. Így mindenesetre még nyilvánvalóbbá válik, hogy Theseus úgy mozog saját rendjében, mint elefánt a porcelánboltban. Fiának tökéletes ellen-

téte. Folyton jön-megy, cselekszik, magyaráz, szavai, konspirál. Blaskó pompás humorérzékkel rajzolja meg ezt az állatembert, akinek elsőre minden magától értetődő, de éppen ezért érik folyton meglepetések. Letolt. nadrággal hősiességről szónokol, és értetlenül veszi tudomásul, hogy asszonya ellöki magától. Mindent a sajátjának tekint, és ezért mindig meglepődik, amikor a dolgok ki-. csúsznak a kezéből. Az Ariciát játszó Fráter Kata azért van nehéz helyzetben, mert míg Theseus öncsaló komédiázása csupa külső megnyilvánulás, addig neki mozdulatlanul, látványos gesztusok nélkül kell elfojtott belső energiáiról tudósítania. A színésznő igen jól megoldja feladatát, tekintete erőt, téboly előtti pillanatot sugároz, moccanatlanra feszített teste méltóságot és robbanás előtti állapotot fejez ki. Oinonét Lontay Margit játssza. Furcsa, groteszk ötvözetet teremt: az öregség méltósága, mindentudása keveredik a feleslegességgel, a káráló hiábavalósággal. Egyszer-egyszer feláll, valószerűtlenül megnyúlik, groteszk méltósággal néz le az elmúlást nem ismerő, jelenért hadakozó emberre. Máskor mint odahajított rongycsomó, üresen üldögél a homályban.

legnehezebb helyzetben a Phaedrát játszó Tímár Éva van. Ez a hálásnak tűnő főszerep több buktatót is rejt (melyeket a színésznő lehetőségein belül sikerrel kikerül). Phaedra darabkezdő monológja, melyben az életről, halálról, a kelő, majd perzselő napról, az időről beszél, fantasztikusan erős, alig folytat-ható indítás. A Phaedrára koncentráló rendezés nehezíti is a színésznő helyzetét, de Tímár Éva bírja erővel, a kény-szerű „túllihegés" jeleit alig venni észre játékában. Azért is képes erre, mert minden lehetőséget megragad a játékra. Felszabadult örömmel veti magát a csábítási jelenetbe, és sokszínű színészi eszközeit takarékosan beosztva megmutatja a ziháló, mindent felégető szenvedély mögött a rafinált, célratörő, szeretetért nyüszítő asszonyt, Teljes embert formál, halála ezért tragikus. És amikor társai szertartásosan elindulnak holttestével a tenger felé, szinte katartikusnak érezzük a pusztulás utolsó képét.

Per Olov Enquist: Ének Phaedráért (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Viola József. *Díszlet:* Vayer Tamás m. v., *Jelmez:* Szakács Györgyi. *Zene:* Mártha István. *Rendezte:* Csiszár Imre.

Szereplők: Tímár Éva, Mihályi Győző, Blaskó Péter, Lontay Margit m, v., Szirtes Gábor, Fráter Kata, Sárkány János.

PÁLYI ANDRÁS

A „mérték utáni ionesco

Két egyfelvonásos Kaposvárott

„Ez nem pszichológiai színház, nem szimbolikus színház, nem szociális színház, nem is költői, nem is szürrealista. Ennek a színháznak még nincs címkéje, még nem található meg a konfekcióosztályon - ez mérték utáni színház; de elveszíteném az önbecsülésemet, ha nem tudnék neki nevet találni. Számomra kalandszínház ez, a szó szoros értelmében, ahogy kalandregényről beszélünk. Mert olyan ez a színház, akár egy kalandos lovagregény, illogikus, minta *Fantomas,* valószínűtlen, mint *a Kincses sziget* és irracionális, mint a *Három testőr.* De mint ezek, költői és burleszk és egzaltált, és mint ezek, izgalmas. Úgy látszik, minduntalan megszegi a »játékszabályokat«. Mégis szemben áll a hamiskártyásszínházzal." Jacques Lemarchand elfogult Ionesco-üdvözléséből valók e szavak, abból az immár színháztörténeti jelentőségű írásból, amely Ionesco színműveinek ötkötetes Gallimard kiadású gyűjteményében előszóként is olvasható. És abból az alkalomból idézzük, hogy - enyhén szólva is, meglehetős késéssel - Kaposvárott lezajlott az első magyar Ionesco-bemutató. A *Különóra* - amelyet korábban A *lecke* címmel is emlegettünk és *ál kopasz énekesnő, a* szerző két egyfelvonásos alap-műve, az előbbi 1950-ben, az utóbbi 919-ben íródott, s különös rekord fűző-

Ionesco: Különóra (kaposvári Csiky Gergely Színház). Csákányi Eszter (Tanítvány) és Lukáts Andor (Tanár)

dik hozzájuk: Párizsban az Huchette színházban csaknem harminc éve megszakítás nélkül minden este ez a két darab megy.

Mit jelent ma nekünk az abszurd színház e két klasszikusnak nevezhető műve? Miért játsszuk el? Miért nem játszottuk eddig? A megkésettség ezúttal nem elhanyagolható szempont. Már csak műfaji szempontból sem. Annak idején *A kopasz énekesnő* valósággal időzített bombaként robbant, akárha előre eltervelt merénylet lett volna a „hamiskártyás-színház" ellen, amely Jacques Lemarchand szerint „a »játékszabályok« bűvöletében" élt. Pedig azóta tudjuk, Ionesco mennyire „véletlenül", angol nyelvtanulás közben vetette papírra a darabot; sőt, később publikált naplójából az is kiderül, hogy miközben „nem szerette" a színházat, ezt megelőzően is készített színdarabvázlatokat. Nyilván-való, hogy az „Assimil" módszerű angol nyelvkönyv formális dialógusai mint-egy felszabadították Ionescóban a drámaírót, aki az uralkodó színházzal szem-ben megteremtette a maga antiszínházát. Csakhogy azóta a színház is változott, Ionesco is változott, a botrányhősből világszerte játszott bestsellerszerző lett, ha úgy tetszik tehát, konfekcionálódott. Márpedig Ionescót, főleg a korai Ionesco-darabokat elővenni csak úgy van értelme, ha megtaláljuk az egykori „mérték utáni" Ionescót, mert az, ami az Huchette színházban látható, merő idegenforgalmi érdekesség, az egykori *jelenséghez* nem sok köze van.

Ascher Tamás, aki a két egyfelvonásost Kaposvárott megrendezte, első lépés-ként fordít egyet a bevett szokáson, s a később keletkezett *Különórát* játssza elsőnek. Mintha csak rá akarna pirítani Lemarchand-ra: nem is olyan biztos, hogy Ionesco minduntalan megszegi a játékszabályokat. Különösen ha így, idézőjel nélkül használjuk e kifejezést, tudniillik az Ionesco-dramaturgia itt meglepő rokonságot mutat a Feydeau-bohózatok technikájával. Ascher láthatóan nem meghökkenteni akar, hanem mintegy bevezetni Ionesco világába. De nem hajlandó semmiféle engedményre. Nem hangolja hozzá másfajta ízlésünkhöz, tradíciónkhoz, sztereotípiáinkhoz ezt az antiszínházat. Ha ilyesfélén törte volna a fejét, a későbbi Ionesco-darabok közül alkalmasabb műveket találhatott volna. Ha megmaradt e korai és a maguk törekvésében igen markáns egyfelvonásosok-nál, akkor nyilván arra volt kíváncsi, magyar színpadon eljátszhatók-e, és ha igen, hogyan. Hisz az abszurd színház-nak nálunk nincs színészi iskolája, mint-hogy „eredetiben" nem is nagyon játszottuk az abszurdokat, inkább a hatásuk alatt született akár elsőrangú, akár harmad- vagy tizedrendű műveket; ez már jellegzetes magyar színházi betegség: sok mindent ismerünk, de a legkevésbé a forrásokat. Ascher most el akar vezetni az abszurd (egyik) forrásához, a „komikus drámának" nevezett *Különórán* át az „ellen-színműhöz", *A kopasz énekesnő*höz. (Jó néhány éve az abszurd másik forrásához, Beckett *Godot-jához* már sikerrel kalauzolta el a magyar közönséget, de ettől most tekintsünk el, mert Beckett sok tekintetben más, mint Ionesco, s minket ezúttal az utóbbi érdekel.)

Miről szól *a Különóra* és *A kopasz énekesnő?* Nem a sztorira gondolok, bár igaz, *a Különórának* még csak lenne némi elmesélhető története, ám *A kopasz énekesnő* többek közt épp azért „ellen-színmű", mert semmi cselekménye sincs. Helyesebb lenne tehát így kérdeznem: Mi-ről szól *stilárisan ez a* két egyfelvonásos? De a stílus nem írói modor kérdése, és nem is pusztán a színészi játékmódé. A stílus elsősorban látásmód, s e Ionesco-tolmácsolás tétje végül is az volt, hogy képes-e a színész - sőt, egy egész együttes - olyan látásmódra szert tenni, amelylyel ez az abszurd a maga abszurd mivoltában, „mérték utáni" egyediségében életre kelthető. Bizonyára sokan voltak, akik e kérdésre a kaposvári premier előtt egyértelmű nemmel feleltek volna, abból indulva ki, hogy mind színjátszási hagyományunk, mind társadalmi mentalitásunk oly távol esik az ionescói észjárástól, hogy az csak valaminő kompromisszum árán vihető be a magyar színházba. Ilyesféle kompromisszum lehetett volna, mondjuk, Ionescóból egyfajta „második Feydeau-t" csinálni, ahogy a Thália Stúdióban valamikor bohóctréfák sorának olvasták a *Godot-t. A* kaposváriak vállalkozása azonban épp ellenkező irányba mutat, s vállalkozásukat siker koronázza.

Először is láthatóan félretolták a Ionescóról szóló irodalmat, és helyette magukat a Ionesco-darabokat olvasták. Ez természetesnek tűnik, de mégsem az. Tudniillik Ionesco magyarul alig-alig olvasható. Egy-két színműve megjelent folyóiratokban, antológiákban (a *Különóra* máig nem), kötete azonban nincs, ezzel szemben számtalan Ionesco-értelmezést és kommentárt produkáltunk, sőt a hatvanas évek elején egy hosszan nyúló Ionesco-vitát is, amikor más európai színpadokon *Az orrszarvú* diadalútját aratta (nálunk ebből is csak ismertetésszerű részletek jelentek meg). Ezekben a vitacikkekben többszörösen leltárba vétettek Ionesco „bűnei"; az, hogy az abszurditást létünk fő elemének tartja, hogy az ember szemében eltárgyiasul, azaz tagadja a fejlődést, hogy a megdermedt nyelvet a gondolkodás bénító akadályának tekinti, hogy számára nem létezik a szokásos értelemben vett jellem, az ember csak helyzeteiben látható stb. Mifelénk tehát a Ionescóra tapasztott címkék szaporodtak, burjánoztak, olyannyira, hogy lassan magát az írót is elfedték előlünk. Ascher Tamás most vette a bátorságot, s lesöpörte az íróról a sok címkét, hogy szemügyre vehesse, mit árulnak el nekünk e darabok a szín-házról és a világról.

Ascher színpadán is elsősorban *a helyzeteiben létező embert* látjuk. *Az* író azt állítja egy helyütt : „Darabjaimat nem eleve meghatározott cselekmény viszi előre, hanem egy sor egyre sűrűbb, egyre behatóbb érzelmi állapot." Martin Esslin pedig egyenesen „az orgazmus sémáját" emlegeti a Ionesco-dramaturgiával kapcsolatban: „Ionesco drámáinak sémáját az intenzitásnövelés, a felgyorsulás, a felhalmozódás határozza meg; a burjánzás a paroxizmusig fokozódik, amikor is a pszichológiai feszültség az elviselhetetlenig hevül; vagyis az orgazmus sémájával állunk szemben. Ezt szükségképpen követnie kell egy olyan oldódásnak, amely könnyít a feszültségen, és azt a derű érzetével helyettesíti. Ez a felszabadulás a nevetés formájában lép fel; és ezért komikusak Ionesco darabjai." Ha elfogadjuk, hogy itt valóban egy emotív fogantatású dramaturgiai mechanizmus működik, akkor a színpadi megvalósítás nem is indulhat ki abból a fogalmilag, tételesen leírható tanulságból, ami esetleg e darabokból levonható. Csakis az egyes szituációkban rejlő érzelmi állapot megragadása, színészi feldolgozása lehet az első lépcsőfok, de ez önmagában kevés, hisz így az eredmény nem lenne több, mint extrém ötleteket felvonultató színészi helyzetgyakorlatok semleges sora. A Ionesco-humor forrása nem a szokatlan, karikaturisztikus vagy morbid szituációkból fakad, hanem „a mechanizmus tébolyából", amit ő Feydeau-ban csodál. Túl a „helyzetgyakorlatok" frappáns és poentírozott kidolgozásán, ehhez

a humorhoz kell eltalálni, mely valóban egyszerre komikus is, tragikus is: nevetünk rajta, pedig szörnyűség.

Vegyük a *Különórát. A* Khell Zsolt tervezte díszlet jellegzetesen szegényes kispolgári otthont mutat, szűkös, kissé áporodott levegőjű agglegénylakást: itt fogadja a Tanár (Lukáts Andor) a Tanítványt (Csákányi Eszter), akinek Marie, a házvezetőnő (Lázár Kati) nyit ajtót. A Tanítvány le akarja tenni „az összes doktorátust", ezért vesz különórát, ám az óra végén a Tanár megöli a lányt, akiről kiderül, hogy már a negyvenedik áldozat volt, s a házvezetőnővel együtt eltüntetik a tetemet. Lukáts és Csákányi kettőse nyelvileg szinte mindvégig megmarad a szokványos tanár-diák szinten; ami dialógusaikban elhangzik, minden logikai bakugrás és csúfondáros formalizmus ellenére, közönséges kérdés-felelet, az információk cseréje, bevett formulák ismételgetése. Az viszont, amit metakommunikációnak szokás nevezni, vagyis a nyelvileg nem artikulálódó impulzusok partitúrája, egészen mást ír le: a Tanítvány kiszolgáltatottságát, megalázását, mind elviselhetetlenebb fizikai szenvedését, végül meggyilkolását és a Tanár elfojtott, majd lassan felszabaduló erőszak- és uralomvágyát, agresszivitását, szadizmusát és a gyilkosságban meglelt kéjérzetet. E krimitörténet értelmezhető politikailag, a hatalom természetéről szóló példázatként, értelmezhető freudi kórtünetként mint *a libido dominandi* tipikus esete stb.; Kaposvárott minden ilyesféle „megfejtés" legfeljebb zárójelben, mellékesen játszik bele az előadásba. Itt elsősorban aprólékos és pontos viselkedéstani megfigyelésekről van szó, amiben mind Lukáts, mind Csákányi remekel, mintegy a tanár és a diák prototípusát varázsolják elénk, miközben pontosan tartják magukat a kettős partitúrához: az üres nyelvi formákhoz csakúgy, mint a „mélylélektani" stúdiumhoz. Érdekes színt hoz közéjük Lázár Kati epizódjainak lélektani realizmusa, mintha csak azt akarná tanúsítani, hogy Ionesco feje tetejére állított valósága is valóság: saját valóságunk szokatlannak tűnő arca.

A kopasz énekesnő már annyi „átjárást" sem enged a lélektani realizmus és a Ionesco igényelte színészi „etológia" közt, mint a *Különóra.* Jacques Lemarchand bevezetőül idézett szavait voltaképp csak *A kopasz énekesnőre* vonatkoztatva érezzük maradéktalanul találónak. Itt valóban minden illogikusan, valószínűtlenül és

Ionesco: A kopasz énekesnő (kaposvári Csiky Gergely Színház), Mrs. Smith: Pogány Judit (Fábián József felvételei)

irracionálisan történik, illetve nem történik, hisz épp arról van szó, hogy semmi sem történik. Csak az unalom, ami képtelenül felnagyítva, mint Esslin mondja, a paroxizmusig fokozva, a várakozás és a váratlanság állandó izgalmával tölt el. Ilyen értelemben igaza van Lemarchandnak, „kalandszínház" ez, de csak akkor, ha a színészek valóban „belemennek" a kalandba, pontosabban ha életre hívják azt a kalandot, amit a nyelvi sémákkal aszinkronban lévő preverbális vagy szubverbális színészi „történések", impulzusok tudnak megteremteni pontosan az aszinkronitás által. Egyébként A *kopasz énekesnő* puszta nyelvöltés lenne, hiába fedezte fel Alain Bosquct a darabban a komikum forrásának harminchat receptjét, e receptek végül is csupán felkínált lehetőségek a színész számára. A kaposvári előadásban, mely a *Különórához* hasonlóan hangsúlyozottan szerény polgári enteriőrben játszódik, az egyik pólust Lázár Kati (Mrs. Martin) képviseli, aki ezúttal is megpróbálkozik a lélektani motivációval, s így kissé tenyeres-talpas figura marad, a másikat Pogány Judit (Mrs. Smith), aki e különös „etológia" mesterszínészének bizonyul: apró viselkedéstani megfigyeléseit úgy tudja felnagyítani, karikírozni, már-már az elviselhetetlenig fokozni, hogy amíg ő józan és szenvtelen - nem brechti, hanem ionescói, azaz *ad absurdum* vitt elidegenítéssel szemünk előtt „összerakja" a maga keménykötésű ladyjét, bennünket a nézőtéren a hideg kilel - a nevetéstől. Pogánynak Jordán Tamás (M r. Smith) a partnere, Lázárnak Máté Gábor (Mr. Martin), az előbbi sötétebb kontúrokkal, az utóbbi lágyabb vonásokkal rajzol, de mindketten otthonosak a szükséges színészi „skizofréniában". Csákányi Eszter mint Szobalány ezúttal is remekel, technikailag hasonlóan, mint a *Különórában,* de színeiben újabb variánsokkal. Koltai Róbert Tűzoltóparancsnokja ragyogó ziccerfigura, ám Koltai pontosan érzi a

helyét, s nem poénra játszik, inkább a maga „etológiáját", viselkedési tanulmányát készíti el a figuráról. Ha van is itt-ott némi visszaesés a játék feszültségében, az előadás feltartóztathatatlanul tör a végső káosz és a visszatérő kezdő-akkord felé, amikor is a Smith házaspár helyett a Martin házaspár ül a szalonban…

Aschernek, könnyen lehet, megvolt a maga színészpedagógiai célja is e játékkal: úgy is nézhető ez a két egyfelvonásos, mint színészi-stiláris stúdium, hisz senki ragyogóbb lehetőséget nem kínál a színésznek ahhoz, hogy a szöveg és a színészi impulzivitás szétválását és ezen belüli paradox egységét gyakorolja. A kaposvári Ionesco-est igazi szenzációja azonban az, hogy a szakmai elmélyülés, ami ugyan jól felfedezhető és látható az előadásban, a végeredmény szempontjából már mellékesnek tűnik. Sokkal fontosabb, hogy sikerült megtalálni magunk-nak egy vérbeli színpadi szerzőt, aki iskolát teremtett, s akinek iskoláját már jobban ismertük, mint őt magát. Akiről előítéleteink alapján nem akartunk tudomást venni, pedig akitől - a feladatok szakmai minőségét tekintve - a magyar színjátszásnak épp azért van mit tanulnia, mert egészen más hagyományokra épül. Sikerült megtalálnunk magunknak az eredeti, „mérték utáni" Ionescót, aki - gondolkodjunk róla így vagy úgy - mindenképp egyedi és autonóm érték századunk színházában. Martin Esslin „heroikus kísérletnek" tartja életművét, amellyel az emberi kapcsolatok gátjait akarja áttörni. Kaposvárott inkább frissítő szellemnek tűnt, a nagy tépelődő és gondolatserkentő bohócok képviselőjének, akinek maszkja mögül a humánum értékeit féltő szempár tekint ránk.

Eugene Ionesco: Különóra (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Szekeres József. *Díszlet:* Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Rendező:* Ascher Tamás.

Szereplők: Lukáts Andor, Csákányi Eszter, Lázár Kati.

Eugene Ionesco: A kopasz énekesnő (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Gera György. *Díszlet:* Khell Zsolt m. v. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Rendező:* Aschcr Tamás.

Szereplők: Jordán Tamás, Pogány Judit, Máté Gábor, Lázár Kati, Csákányi Eszter, Koltai Róbert.

NÁNAY ISTVÁN

Kell a romantika!

A kőszívű ember fiai Zalaegerszegen

Zsúfolt ház. A nézőtéren gyerekek, fiatalok, felnőttek. Az előadás elején ahány ember, annyiféle várakozás, annyiféle nézői reagálás. Az előadás végén a közönség egy emberként kerül valami rég nem tapasztalt nézői állapotba: elérzékenyülve, ugyanakkor lélekben megerősödve vesz búcsút a szereplőktől. Alighanem ez az az állapot, amelyet - óvatosan - katarzisnak neveznék. Vagy másképpen úgy fogalmaznék: szükségük van az embereknek a romantikára, s e szükséglet művészi kielégítése a színház kikerülhetetlen feladata. Am eleget tud-e tenni ma ennek a feladatnak a magyar színház?

A zalaegerszegi színházi este egy régi, forró hangulatú előadás emlékét eleveníti fel bennem. *A kőszívű ember* fiainak máig legjobb - Jókaiénál vagy Hevesi Sándorénál drámaibb - dramatizálását 1953 végén mutatta be az Ifjúsági Színház Apáthy Imre rendezésében. A főbb szerepeket a bemutatón Kovács Károly, Dajka Margit, Kemény László, Dömsödi János, Pataky Jenő, Somogyvári Rudolf, Sallai Kornélia, Bánki Zsuzsa, Vass Éva, Gordon Zsuzsa, Kamarás Gyula, Halassy Ma-riska, Horváth Jenő játszották. Közel háromszáz előadást ért meg a Földes Mihály készítette darab.

Nemcsak a parádés szereposztás, a kitűnő előadás aratott akkor frenetikus sikert, hanem mindenekelőtt az, hogy sok-sok sematikus mű után *A kőszívű* minden közönségréteg számára átélhető, közös élményt nyújtott, a magyar nemzeti múlt mindenki által ismert eseményei Jókai feldolgozásában akkor többletjelentéssel is bírtak. A darab rövid idő alatt bejárta az egész országot, alig volt vidéki színház, amely ne mutatta volna be. Utoljára 1961-ben Veszprémben játszották, aztán több mint két évtizedig eltűnt a repertoárból.

Ezek az évtizedek nem kedveztek a romantikának. A deheroizálás, a deromantizálás s az egyéb, ma már gyakran csak divatnak tűnő újítások sok hasznos tapasztalattal gazdagították a művészeti és a színházi életet, ugyanakkor érzelmi elszegényedést eredményeztek. Az utóbbi években szórványos próbálkozások történtek a romantika felélesztésére, ám kiderült, hogy időközben nemcsak a lélektani-realista színjátszás alapjai felejtődtek el, hanem a romantikus játékstílusei is. Ugyanakkor másfajta, elidegenítésen, biomechanikán, rituálékon s egyéb alapokon nyugvó játékmódok sem honosodtak meg. S miközben a fiataloknak és idősebbeknek egyre növekvő igényük van a romantikára, a színészek, rendezők, tervezők elfelejtették vagy meg sem tanulták azokat az ismereteket, amelyek a romantikus művek színpadra állításához elengedhetetlenek.

A zalaegerszegi sikeres és hatásos Jókai-bemutató is magán viseli a romantikus játékmód körüli bizonytalanságok következményeit. Földes Mihály a dráma középpontjába Baradlaynét helyezi, a dráma főkonfliktusa a halálos ágyán végrendelkező Baradlay Kázmér és felesége között alakul ki. Ez a konfliktus azonban nem teljesedhet ki, hiszen a család feje rögtön az első jelenetben meghal. Eszméit, politikai meggyőződését másoknak kell képviselniük Baradlaynéval szemben. Így jön létre *az az* összetett konfliktusrendszer, amelynek egyik pólusán Baradlayné - s az őt segítő Lindenwall Edit - áll, míg a másikon mindenekelőtt Rideghváry Bence, illetve a két Plankenhorst asszony: Antoinette és Alphonsine. Az összecsapás a haladás, a forradalom, a magyar függetlenség támogatói és ellenzői között bontakozik ki, s a dramatizálás legfőbb erénye, hogy ez az ellentét mindvégig személyes sorsokon keresztül jelenik meg. A konfliktus tétje a három Baradlay fiú sorsa; Baradlayné azért harcol, hogy fiait a magyar haladás ügye mellé állítsa. Erőfeszítéseit siker koronázza, miközben a háttérben leperegnek a negyvennyolcas-negyvenkilences események, sőt finoman adagolva lezajlanak a Jókai-regény mellékszálait képező egyéb történések is, mindenekelőtt a Richárd és Pallwitz Ottó barátságát megmutató epizódok, illetve az Ottó és Alphonsine közötti „vadromantikus" eseményszál, az eltüntetett gyerek históriájával. A család és Baradlayné legnagyobb vesztesége Jenőnek a fivére helyett önként vállalt halála. A forradalom és a szabadságharc bukása Ödön és Richárd életében csak kiheverhető és kiheverendő törést okoz. Bár Baradlayné elvesztette legkedvesebb fiát, mégis győztes, mert mindenben férje akarata ellen és a jó ügy érdekében cselekedett.

Míg a dráma konstrukciója kiállta az idő próbáját, hangvétele ma már kissé patetikusnak hat. Éppen ezért a zalaegerszegi előadás rendezője, Ács János némileg átigazította, szikárabbá tette a darabot, annak szituációit, nyelvi világát. A beavatkozás nyomán azonban nemcsak a túlzott pátosz tűnt el, hanem veszített a romantika heve, végletessége is. Tovább gyengült a romantika ereje az előadásban is, mivel a rendező vissza-fogta a színészeket, realista szerepformálásra inspirálta őket. Hiányoznak az érzelemmegnyilvánulások szélsőségei, a jó nem elég jó, a gonosz nem elég gonosz, kiegyenlített játék folyik a színpadon.

A romantikus mű realista megközelítésének kétségkívül vannak előnyei, de hátrányai is. A rendező is, a színészek is biztosabbak a realista - vagy a „kvázi-realista" játékformában, mint a romantikusban, így a kiegyenlített játék hitelesen teremti meg a darab realista szintjét. (A realizmus mellett azonban például az elidegenítés is helyet kap: az egyes jelenetek legfontosabb mozzanatait vörös rivaldafény teszi hangsúlyossá, hol didaktikus, hol ironikus felhangot adva az epizódoknak, mondatoknak.) A dráma szerkezete, figurái azonban alapvetően a romantika jegyeit hordozzák, a kapcsolatok mélysége, jellege, az érzelemmegnyilvánulások hőfoka csak a romantika túlzásaival válnak igazakká, a realista meg-közelítés hűvössé, végső soron érdektelenné fokozza - fokozhatná le a dara-bot.

Az előadásban a szereplők közötti viszonyok pontosak, lélektanilag indokoltak, a figurák többsége jól körvonalazott. A jelenetek beállítása - jó értelem-. ben - operai tablókat idéz, a jeleneteknek egy-egy kulcsmondatra kihegyezett lezárása hatásos, a jelenetek viszonylag lassú tempója s a sok és függöny mögött történő átdíszletezés ellenére az előadásnak feszes ritmusa, íve van. De valami mégis hiányzik, néhány színészi-rendezői megoldatlanság miatt nem lehet teljes a színházi élményünk.

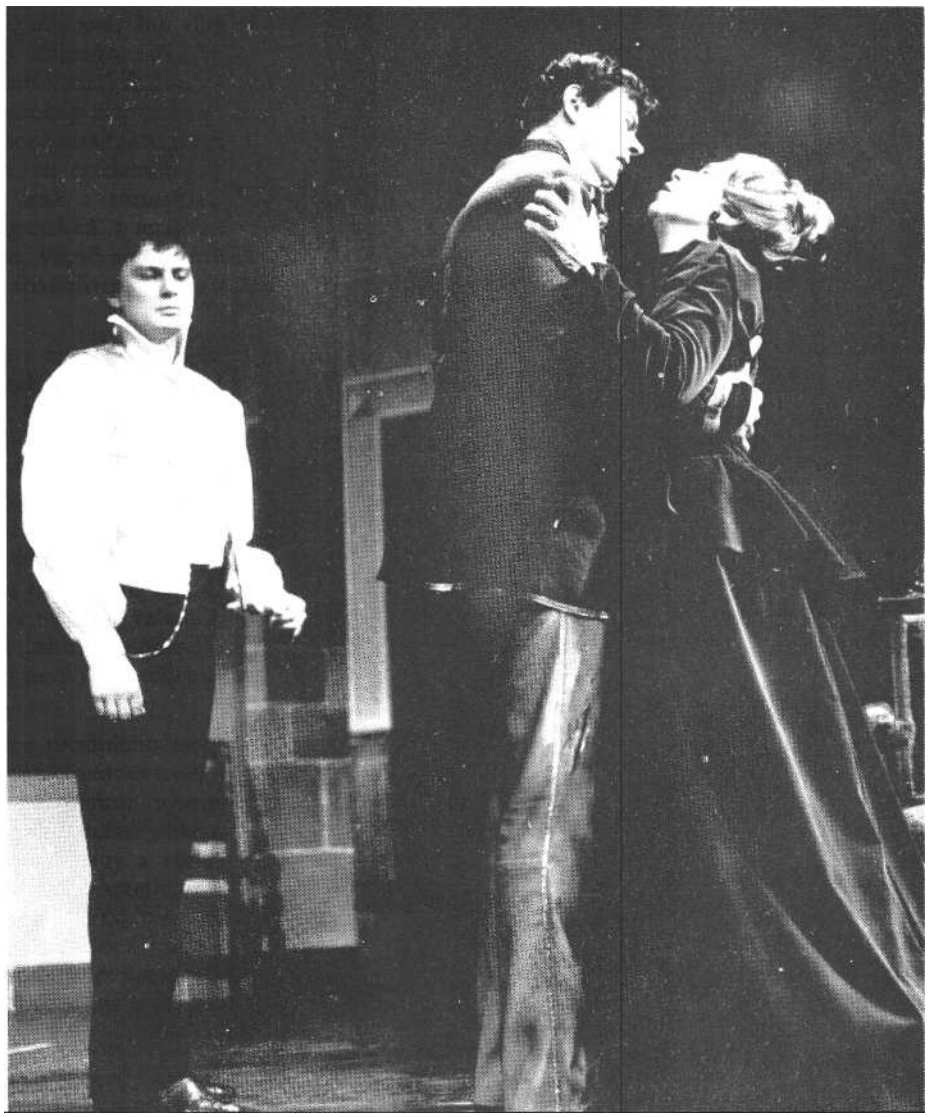
Mindenekelőtt a produkció szegényes kiállítása zavaró. Az elmúlt évtizedek különböző operai és prózai romantika-megközelítési próbálkozásai többszörösen bebizonyították, hogy a romantika lényegével összeegyeztethetetlen minden leegyszerűsítő, lecsupaszító, elszegényítő megoldás. „Szegény színházban" nehezen jeleníthetők meg a romantikus művek, különösen akkor, ha a szegénység nem koncepcióból adódik, csupán pénzhiányból.

A zalaegerszegi előadásban ugyanaz a pár statiszta játssza a Plankenhorst ház estélyének vendégeit, majd néhány perc múlva a bécsi felkelő diákokat s néhány jelenettel később Richárd huszárjait. Nemcsak illúzióromboló, de a jelenetek értelmét, hitelét is megkérdőjelezi, ha a tömegjelenetekben csak néhányan, ráadásul mindig ugyanazok lézengenek. Alkata, kinézése alapján nem mindenki alkalmas arra, hogy megjelenítsen pórt és főurat, főleg akkor nem, ha hiányzik belőlük a stílusérzék, stílusbiztonság is, mely az eltérő társadalmi és foglalkozási rétegek tagjainak ábrázolásához elengedhetetlen. Ez esetben függetlenül attól, ki mit játszik, mindig egyformán csak civil statiszta marad.

Nemcsak szegényes, de rosszul is használható Khell Zsolt díszlete. A vérig használatos alapdíszletváz igen kevéssé variálható, nem képes a különböző helyszínek elkülönítésére, s így az eltérő funkciójú és rangú szobabelsők Baradlayék vidéki háza, Plankenhorsték bécsi kastélya, Haynau pesti hivatala stb. -- jellegét néhány bútor, kép, díszítés nem tudja érzéklétesen megadni. A térkialakítás átgondolatlanságából adódóan többnyire csak oldaljárások vannak, így a romantikában nélkülözhetetlen, középen történő hatásos belépők és jelenet-záró távozások lehetetlenné válnak.

A rendező jó néhány jelenet térszervezésekor a szituációk térbeli hangsúlyos pontját nem a színpad közepére helyezi, s ezzel szintén a jelenetek romantikus hatását gyengíti. :A legjellemzőbb e tekintetben az a jelenet, amelyben Jenő vállalja, hogy Ödön helyett ő megy Haynau idézésére Pestre. Ekkor a Jenőt játszó Nádházy Péter a színpad bal elülső, homályos

Jókai: A kőszívű ember fiai (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Nádházy Péter (Jenő), Szalma Tamás (Ödön) és Barta Mária (Baradlayné)



Baradlayné: Barta Mária (Keleti Éva felvételei)

sarkában áll, míg a színpad közepén Ödön és Baradlayné, kissé hátrább Richárd, Edit és Aranka látható. Nádházynak a nézőknek háttal állva kell elmondania döntését, tehát többszörösen is jelentéktelenné van téve a helyzet, amelynek főszereplője természetesen Jenő, s ahhoz, hogy az őbenne lezajló folyamatokat lássuk, a színésznek kellene a középpontban lennie.

A látványvilág másik tényezője a jelmez. Laczó Henriette ruhái szépek, stílusosak, a mű romantikus világát, a figurák lényegét kifejezők. Ám a színészek egy része - főleg a fiatalabbak - nemigen van tisztában azzal, hogyan kell viselni ezeket a ruhákat, miképpen lehet mozog-ni, viselkedni bennük. Egyedül Farády István tud uniformist úgy hordani, ahogy az elvárható egy tiszttől. Míg Szalma Tamástól még úgy-ahogy el lehet fogadni, hogy mozgásában, viselkedésében sem-mi feszesség, katonásság nincs, hiszen ő nem hivatásos katona, Nemcsák Károly Richárdjánál már több mint feltűnő, ha nincs összhangban a bokaösszeverés és a főhajtás, ha mozgásában több van egy mai fiatalember lezserségéből, mint a huszártiszt fegyelméből, ha zabolátlan mozdulatait minduntalan zavarja a kardja. Deák Éva (Aranka) és Császár Gyöngyi (aki Fekete Gizitől vette át Alphonsine szerepét) mozgását letagadhatatlanul a mai nadrágviselet szabja meg, ám a hosszú szoknyás ruhák más mozdulatokat, lépéshosszt igényelnek, másképp kell elindulni, leülni egy ilyen ruhában stb.

Tévedés ne essék, nem elsősorban a színészeket, nem is csak a rendezőt hibáztatom mindezért. S nem is azt szeretném, hogy az előadás múzeumi hitelességgel idézzen fel egy kort. De bizonyos külsőségektől nem lehet eltekinteni a kosztümös darabok esetében, s ezek a látszólag mellékes külsőségek az elmúlt évtizedekben kiiktatódtak színjátszásunkból, s hovatovább nemhogy egy romantikus művet, de a Molnár Ferenc-darabokat sem képesek színházaink hitelesen eljátszani. A különböző viselkedésformákat a főiskolán nem tanulják meg a színész- és a rendezőnövendékek, de még a tervezők sem, s a gyakorlatban is egyre kevesebb rendezőtől, idősebb kollégától lehet ellesni a műhelytitkokat. Olyasmiket például, hogy miként lehet előkészíteni egy poént vagy egy hatásos jelenet-, illetve felvonászáró mondatot. (Láthatóan a rendező pontosan kidolgozta ezeket a jelenetzárásokat, a színészek pontosan kitartják az előkészítő és a befejező mondat közötti hatásszünetet, mégsem jön létre az a feszültség, belső erő, amely a technikát életté változtatná át.)

A romantikus művek előadásának egyik kulcskérdése : milyenek az intrikusok. A cselekményt mindig ezek az alakok mozgatják, s ahhoz, hogy a történet izgalma, feszültsége megteremtődjék, hogy a jók valóban jók lehessenek, kellőképpen gonoszaknak kell lenniük az intrikusoknak. Ugyanakkor mai realista szemléletünk az ilyen figurák cselekedeteiben is lélektani hitelességet igényel. Nem könnyű tehát megtalálni a helyes arányt a földöntúli gonoszság és a földhözragadt realitás között. A zalaegerszegi *A kőszívű* ben - az előadás reális megközelítéséből is adódóan - az intrikusok nem elég markánsak. Legjobban Falvay Klári Antoinette-je fedi a figuráról a regény alapján kialakított képzetünket, igaz, az ő szerepe közelíthető meg leginkább realista módszerrel, hiszen Antoinette-et nem megszállott boszszúvágy hajtja, hanem társadalmi rangjából következik az a keménység, határozottság, felsőbbrendűség-érzet, amely végül is ellenszenvessé teszi.

Nehezen ítélhető meg Császár Gyöngyi Alphonsine-ja, mivel ő beugrással vette át a szerepet, s alkata, színészi habitusa szerint nem igazán való (még) neki ez a feladat. Ám attól, hogy alakításában súlytalanná vált a cselekményt mozgató egyik főszereplő, igen sokat vesztett az előadás feszültsége, s nem alakult ki a Baradlayné és a Rideghváry-Plankenhorsték közötti konfliktus.

Az intrikusi szerepkörrel kapcsolatos zavarokról főleg Hetényi Pál Rideghváry-alakítása árulkodik. Hetényi szerepének kulcsául azt az epizódot választotta, amelyben Baradlayné kikosarazza őt. Ebből a jelenetből kiindulva lélektanilag hitelesen formálja meg a figuráját, pontos képet ad arról, mi állítja szembe ezt a férfit Baradlayékkal. De hiányzik belőle minden olyan vonás, amely valóban félelmetes ellenféllé tenné, olyanná, aki nemcsak bennfentes az udvarban, de az események egyik háttérbe húzódó mozgatója is. Jellemző erre például az a jelenet, amelyben egymásra talál a gonoszságban Alphonsine és Rideghváry, s amelyben a magyar főúr megfogalmazza magyarellenes, gyűlölködő nézeteit. Ezt a rendkívül fontos párbeszédet színpadi premier plánban lehet csak elmondani, természetesen vállalva azt, hogy a közönség minden gyűlölete e két alak ellen fog fordulni. Hetényi a párbeszédet a szín-pad közepén ülve kezdi, de ahogy monológja egyre keményebb tartalmú lesz, úgy keresi annak lehetőségét, hogy ebből a kimerevített, hangsúlyos helyzet-

ből kilépjen: feláll, elsétál, s a legsúlyosabb mondatokat már a nézőknek háttal mondja, *azaz* legyengíti a szituációt s a figura szélsőségeit.

Ismét hangsúlyozni szeretném: ezek a problémák egy alapjában jó, hatásos előadáson *belül* fogalmazódnak meg, s nem annyira az adott produkciót, mint inkább a színjátszás általános helyzetét minősítik. Az előadás jó színvonalát igazolja, hogy az alakítások többsége - a jelzett megoldatlanságokkal együtt is - hiteles és erőteljes. (Csak Borhy Gergely színfalhasogató Tallérossy Zebulonja és Baracsi Ferenc patetikusan hangoskodó Lánghyja a kivétel!)

Szalma Tamás Ödön higgadt politikus voltát hangsúlyozza. Nemcsák Károly Richárdja az előadás sikerének egyik meghatározója, különösen az előadás második felében egyre összetettebb az alakítása. Szoboszlai Éva csendes mosolyától kap Edit sajátos varázst, ám nemcsak a Plankenhorst házbeliek szürkeségétől nem válik elég kontrasztossá a két nő: Edit és Alphonsine párharca. Farády lstván elegáns katonásságáról *már* szóltam, vallomása eltűnt gyermeké-ről szép színházi pillanat, s elkerüli a szituáció giccses megoldásokra csábító veszélyeit. Máriáss József Haynauja sajnos nem az a vérengző tigris, aminek ezt a figurát Jókai megírta. A színész első-sorban az alak fejfájós szenvedését hang-súlyozza, így a darab egyik kulcsjelenete lapossá válik, nem nyeri cl dramaturgiai jelentőségét.

A romantikus színmű megkívánta stílust három színész érzi igazán. Bagó László Pál huszár kicsi, de fontos szerepében úgy alkot összetett figurát, hogy az érzelmekre ható vonásokat erősíti fel, de nem lesz szentimentálissá. Nádházy Péter ideális Jenő. Minden megmozdulása természetes, ugyanakkor figurája egy csöppet idealizált, Jenő tétovasága nem jellemgyengeség, hanem az érzelmeinek kiszolgáltatott ember sodródása: mindenkor azt követi, aki pillanatnyilag a legjobban hat rá. A színész nemcsak a nagy érzelmi viharokat ábrázolja finom eszközökkel, hanem az olyan éteri, egyszerre baráti, testvéri, szerelmes kapcsolatot is, mint ami hazatérte után Ödön feleségéhez fűzi, Amikor Jenő kézhez veszi a bátyjának szóló levelet, s dönt arról, hogy Ödön helyett vállalja a felelősségre vonást, Nádházy minden pátosz nélkül válik hőssé.

Az előadás legnagyobb élménye Barta Mária Baradlaynéja. Ő az, aki tökéletesen tudja s játssza azt, amit a darab s e nagyromantikus hősnő megformálása megkövetel. Kifogástalan stílusérzék, tökéletes szerepépítkezés jellemzi az alakítását. Az ő Baradlaynéjának tartása van. Nem ágáló, hangoskodó hősnő, „csak" igazában biztos asszony, anya ember. Csendes szavú, de határozott. Ritkán emeli fel a hangját, indulatairól inkább a szeme vall. Erős asszony, nem töri meg sem férje végakarata, sem legkedvesebb fiának elvesztése. Míg az első esetben Barta Mária az asszony tudatosságát hangsúlyozza, a dráma végén azt, hogy fájdalma sem rendítheti meg abban a meggyőződésében: jól döntött, helyesen cselekedett, amikor fiait maga mellé, a haza ügye mellé állította.

S a színésznőnek az előadás befejezése után, a tapsrendben is van még egy felejthetetlen pillanata. Szokás szerint az előadás szereplői előrejönnek a rivaldáig, majd együttes meghajlás után kétoldalról, egyenként megköszönve a tapsokat távoznak. Csak Barta Mária marad ott a három Baradlay fiút játszó színésszel. Először Szalma Tamás lép ki, meghajlik, majd Barta Mária kézcsókra nyújtott kezét megcsókolja, s kimegy. Ez meg-ismétlődik Nemcsák Károllyal és Nádházyval is, de az ő kézcsókja után Barta Mária-Baradlayné megsimítja a színész-Jenő fejét. Aztán ő is meghajol, s egy energikus lábmozdulattal meglebbenti szoknyáját, megperdül, s határozott léptekkel hátramegy a színfalakig, ismét megfordul, s mint egy királynő fogadja az ovációt. Az ő személyében egy olyan generáció tagját ünnepelheti a közönség, amely még valami olyat tud a színészetből, ami mára egyre inkább eltűnőben van, s aminek megmentésére és a kor-szerű formákkal ötvözött feleleveníté sére ez az előadás alapjában véve sikeres kísérletet tett.

Jókai Mór: A *kőszívű ember fiai (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)*

Színpadra írta: Földes Mihály. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Laczó Henriette. A *rendez munkatársa:* Stefán Gábor. *Rendezte:* Ács János m. v.

Szereplők: Katona András, Barta Mária, Szalma Tamás, Nemcsák Károly Nádházy Péter, Herényi Pál, Borhy Gergely, Falvay Klára, Fekete Gizi Császár Gyöngyi, Szoboszlai Éva, Farády István, Egeryári Klára, Baracsi Ferenc, Deák Éva, Siménfalvv Lajos, Timár Zoltán, Bagó László, Máriáss József Pálfi Zoltán, K. Nagy László, György János Tóth István, Mészáros Ildikó, Jáger And- rás.,

NOVÁK MÁRIA

Nevetés és leleplezés

Brecht Koldusoperája Debrecenben

Miféle elégedetlenség bujkál bennünk akkor is, ha a kellemes kikapcsolódás ürügyén kínált olcsó kedvtelések tömegében nem dőre bohóságokkal, bornírt vidámkodással traktálnak bennünket, hanem olyan klasszikus remekművel, mint amilyen Brecht *Koldusoperája.* És miért támad hiányérzetünk akkor is, ha a darabot egy mértéktartó, mindenféle túlzástól, szélsőségektől, mesterséges effektötlettől mentes mondhatnám - - eminens előadásban élvezhetjük ? Nem hivatkozhatunk tájékozottságunkat és ízlésünket fitogtatva Ljubimov öt évvel ezelőtti bemutatójára, mert ezt nem láthatta Debrecen apraja-nagyja, tehát a közönség mint mindig - *itt* és *most* találkozik a drámával; s nem hivatkozhatunk a már legendás ljubimovi adaptációra azért sem, mert - úgyszintén - mint minden klasszikus műnek, a Koldusoperának sem lehet csupán egyetlen autentikus értelmezése és színpadra állítása. A békéttlenkedés helyett tudomásul kellene venni, hogy Pinczés István rendezése nagyjából abba a neves rendezőkkel és híres színészekkel fémjelzett előadásszériába tartozik, amelyben - Strehlert idézve - egy „tarka, fantasztikus, festői, »agresszivitásában« is ártalmatlan lumpen alvilág" kel életre, és Kurt Weill slágereit a közönség együtt dúdolja a szereplők-kel, Ez a világsikerű *Koldusopera* napfényes oldala.

De van egy agresszív indulatú, sötét képe is, ami megdermeszti a közönséget. Csakhogy Brecht „kétarcú" művének ilyen szélsőséges megközelítése alapvetően téves állapítja meg ugyancsak Strehler. (A Piccolo Teatro igazgató-rendezője 1956-ban Brecht invenciózus jelenlétében állította színpadra először a darabot, majd 1972-ben meg-újította korábbi elképzelését és rendezését.) „Azt kell elérni - mondta -, hogy ... a nevetésből öntudatlan töprengés és öntudatlan leleplezés szülessék. Vagy hogy kimondassék és megállapíttassék néhány igazság." *(Az* emberi *színházért.)*

A debreceni előadás viszont legfeljebb a nosztalgiadivat és a krimiromantika szintjén fejezte ki mindennapi létünk,

Bertolt Brecht: Koldusopera (debreceni Csokonai Színház). Fekete Györgyi (Lucy). Csendes László (Maxi) és Kállay Bori (Polly)

erkölcsi világunk „igazságait". Határozottabb rendezői koncepció, gondolat hiányában a dráma dialektikus ellentétei sem tárultak fel, s az előadás nem volt képes arra, hogy - Brecht szellemében - legalább újabbkori konvencióinkkal, kommersz illúzióinkkal szembesítsen.

A közönséget fogadó színpadkép né-mi túlzással - az előadás nosztalgikus stílusának és a rendező óvatos visszafogottságának lényegét érzékeltette. A leresztett szürkés előfüggöny angol reklámfeliratai a harmincas évek és napjaink divatcikkeit propagálták. A kortina két oldalán redőnyös bejárat, fölötte London, illetve Police felirat. A reklámok felett fehér betűkkel uralkodott a szerző neve és a darab címe, valamint az előadás dátuma: 1986. Ez a színpadi „KRESZ-tábla" tehát pontos eligazítást adott a mű születésének idejéről, a cselekmény színhelyéről, és nyilván hang-súlyozni kívánta a mű aktualitását. Egészében véve mégis inkább a „régmúlt békeidők" hangulatát árasztotta. Es ugyanennek a hamis fényekkel bevont korszaknak jelképeként pöfögött később a színpadra egy gyönyörűen kiglancolt, muzeális értékű automobil, rajta Tigris Brown, a rendőrfőnök a kutyájával.

Ilyen feltűnő „kellék" az akasztási jelenetben szerepelt még, ez viszont sikeres példája volt annak, hogyan lehet a szigorú szerzői utasítást ötletesen megújítani. Brecht ugyanis ragaszkodott ahhoz, hogy Tigris Brown eleven lovon vágtasson be a királynő felmentő levelével. A rendőrfőnök, aki eddig kincstári uniformisban mutatkozott, most egy középkori lovas hírnök rikító ruhájában büszkélkedett a ló hátán. Váratlan megjelenése ironikusan idézőjelbe tette, „eltávolította" az illuzórikus színpadi eseményt.

A diszkréten elegáns jelmezek - Szabó Ágnes tervezésében - ugyancsak a nosztalgia jegyében hidalták át a harmincas évek és napjaink divatját. Az orkesztrába süllyesztett láthatatlan zenekar - bizonyára kottahű hangszerelésben - élvezetes szalonzenét szolgáltatott. Ezért jelentett kellemes meglepetést (elidegenítő hatást) az, hogy a rendező az egyik song kíséretére néhány zenészt felvonultatott a színpadra.

A dráma sajátos szerkezetének, a jelenetek, songok, betétek kapcsolatának, illetve ellentétének színpadi megoldása ésszerűen következett a játéktér kettéosztottságából: a cselekmény a belső színpadtérben játszódott, a songok pedig a leresztett kortina előtt, a rivaldán hangzottak el. A songok balladás előadásmódjával azonban a színészek olykor melodramatikus betétekké szelídítették Brecht könyörtelen és expresszív „támadásait". A melodramatikus hatást erősítette az az ötlet, amely születése pillanatában talán újszerű elidegenítő effektusnak tetszett, de megvalósulásakor közhelyes és zavaró kísérőjelenséggé vált; hogy ti. a songok közben a kortinára árnyjátékot vetítettek. Az árnyjáték koreográfiáját - Majoros István munkáját - csupán stílusbeli tévedésnek lehet minősíteni, mivel túlnyomórészt klasszikus balettelemekből állította össze, s ezek Brecht darabjában pusztán szépelgő tornamutatványokként vagy a songok tartalmának direkt illusztrációiként hatottak. Üdítő kivételnek számított a nemi rabszolgaságról szóló ballada, amikor elhagyták az árnyjátékot, Peachumné helyett három bandatag lépett a rivaldára, s egy életnagyságú, csúf kirakati bábun „manipulálva" adták elő a songot.

Kasztner Péter díszlettervező jól funkcionáló belső játékteret konstruált. Redőnyös boltocskák sorakoztak félkörívben egymás mellett egy londoni utca hangulatát árasztva. A redőnyök felrántásával előtűntek Peachum koldusruhatárának zugai *vagy* a bordélyház fülkéi. Az üzletsor fölötti karzatról néhány függőleges létrán lehetett óvatosan - mint a kissé kapatos Peachumné - vagy villámgyorsan - mint a riadóztatott rendőrök - leereszkedni. Ez a kétszintes játéktér alkalmat adott arra is, hogy Bicska Maxi szökésekor a rendező egy villanás erejéig szellemesen persziflálja a krimifilmek üldözési nagyjelenetét. A hasonló jellegű parodisztikus elemek már a konvencionális régiókból kerültek elő: a kutyával sétálgató rendőrfőnök, a CB rádiós rendőrök stb.

Pinczés játékszervező adottságait a csoportképek, tablók, a sokszereplős játékok, jelenetek dinamikus megkomponálásában ismerhettük fel. A finálék látványos tablóinál azonban mintha a politikai közhelyszótárból merítette volna színpadi jelzéseit: az ágrólszakadtak serege először utcakővel fenyegetőzik, a második felvonás végén tányérokat és késeket mutogatnak a fent álló rendőröknek; azok természetesen elektromos gumibotjukat emelik feléjük. A zárófinálé jobban sikerült: a Bicska Maxi akasztására összegyűlt tömeg feje fölött lógó két hulla életre kel, és jókedvű angyal-ként lebeg a levegőben, Bicska Maxi pedig a kötél alá készített zsámolyról egyenesen Tigris Brown mögé pattan a ló

hátára, s boldog integetéssel poroszkálnak ki a színről.

A jó ritmusú és mozgalmas képeken belül viszont hiányzott az egyes alakok kidolgozása, az ellentétes színekkel, vonásokkal megrajzolt karakterek felvonultatása - netán az elidegenítő játékstílus eszközeinek alkalmazása.

Korántsem szeretném abszolutizálni vagy éppen mitizálni ezt a művészi eljárást, amiről egyébként Strehler úgy nyilatkozott, hogy „az epikus elidegenítés titokzatos dolog, valójában senki sem érti". (Rendezéseivel természetesen bebizonyította, hogy nemcsak jól érti, hanem a gyakorlatban is megvalósítja.) Úgy gondolom, ma már ezt a titokzatos dolgot a korszerű játékstílus elkerülhetetlen és természetes formájának tekinthetjük. Hiszen Brecht sem akart mást, mint „kifejezni a mai világot a színházművészet sajátos eszközeivel", (A mai *világ a* szinházban.) Egy Hamlet-előadás szereplőitől is azt várjuk, hogy századunk lenyomatát viseljék arcukon, vagyis azt, hogy a színész, elszakadva a dráma születésének idejétől, a mai kor emberének polifonikus helyzeteit, viszonyulásait mutassa be. Kétségtelen, a művészi ábrázolás legnehezebb feladata korunk bonyolult

az elfogadás és elutasítás, az azonosulás és leleplezés pillanatonként változó vagy ambivalens módon egyszerre érvényesülő magatartásformáinak megragadása. A *Koldusopera a* színészek számára ehhez éppúgy kínál rugalmas ugródeszkát, mint kényelmes sétateret. A debreceni előadás szereplői ez utóbbit választották.

Bicska Maxi - Csendes László alakításában -- csupán akként volt korunk (mozivászon-) hőse, hogy hódító megjelenésével, fizikai erejével, nagyvonalú magabiztossággal, imponáló nemtörődömséggel és kellő számítóérzékkel uralkodott a gyengébb nem Polly, Lucy Kocsma Jenny és a gyengébb férfinem - a bandatagok fölött, Eszerint logikus, hogy minden olyan játszmában alulmarad, amelyben ellenfeleire - Peachumre Tigris Brownra, a börtönőrökre - sem külsejével, sem testi erejével nem tud hatni. Sajnálatos, hogy e játszmákban ellenfélre valójában nem is akadt Peachum

Korcsmáros Jenő - csupán álszent és ravasz öreg kereskedő volt; hatalma arra a maroknyi koldusseregre terjedt ki, melyet kellékekkel és ötletekkel látott el. Árnyékát sem véltük felfedezni annak a félelmetes kolduskirályi hatalomnak, amivel egy koronázási szertartást tudna tönkretenni; de annak a legembertelenebb eszközöket felhasználó mechanizmusnak visszfényét sem, amit a Peachumok képviselte egyének, szervezetek éppen az emberiesség nevében fegyver-ként fordítanak a többiek ellen.

Sárközy Zoltán Tigris Brownja kissé hűvös és kiismerhetetlen rendőrfőnöknek tetszett. Peachum zsarolására választ elé kerül: vagy egzisztenciáját, vagy Bicska Maxi „barátságát" és életét őrzi meg. Mivel a rablóbanda vezetőjével való összetartozásának mélységeiről sem győződhettünk meg, ezért „barátja" elárulását -- vagy éppen következetes döntését -- sem érthettük meg igazán. A titokzatosság, a lelki álarc inkább karaktervonás, mint elidegenítő effektus vagy kívülálló szerepjátszás, mivel sem a figuráról, sem az alakot megtestesítő egyéniségről avagy bármelyikkel kapcsolatos állásfoglalásáról nem árul cl semmit.

Fekete Györgyi - Lucy - leginkább egy lelkesedő, bár céltudatos úrilányka képét viselte; a Pollyt alakító Kállay Bori pedig szép hangjával, énektechnikájával sem kárpótolt bennünket operettízű megnyilvánulásaiért. Kizárólag Csoma Judit formált erőteljesebb alakot szerepéből. Kocsma Jenny kétszeres árulásának szubjektív és „társadalmi" helyzetéből fakadó - objektív indítékait is érzékeltette játékával és plasztikusan meg-formált songjaival. Mély fekvésű hangja és világos artikulációja különösen élvezetessé tette dalait. Másoknál ugyanis nem mindig lehetett érteni a szöveget.

A gengszterbanda tagjai mintha szándékosan igyekeztek volna eltörpülni vezérük mellett, Mint rakoncátlan nebulók helytelenkedtek és hunyászkodtak meg; ki sem várva Bicska Maxi lendülő öklét, előre lehengeredtek a földre. Beszédes nevüket és Brecht által pontosan leírt megkülönböztető vonásaikat amiket Bicska Maxi sorol fel Pollynak az üzlet átadásakor sem használták föl a színészek arra, hogy önálló akciókra képes egyéniségeket villantsanak föl.

Úgy láttam, hogy a közönség igen kellemes élmények kel távozott a színházból, Paradox módon ez is növelte elégedetlenségemet és hiányérzetemet, mert az előadás csupán megfricskázta a nosztalgia és a krimiizgalmak iránti túlzott hajlandóságunkat, de a nevetésből nem született meg az a bizonyos öntudatlan töprengés és leleplezés.

BŐGEL JÓZSEF

A magyar szcenográfia története

a felszabadulás után III.

A hetvenes **évek**

A modern magyar színházművészet legjobbjainak fő törekvése a hetvenes években: visszahelyezni jogaiba a színházat, kibontakoztatni az öntörvényű színházművészetet. E főbb vonulat megvalósításához a legjobb magyar színházi vezetők, rendezők egyre több szövetséget kaptak a díszlet- és jelmeztervezők gárdájából. A szcenográfusok feladata a korábbiaknál jóval sokrétűbbé vált: ismerniük kellett a kor képző- és iparművészeti törekvéseit, eszközeit, ki kellett fejezniük az előadások gondolati-érzelmi összetevőit, s mindez átfogó irodalmi és színházművészeti, filozófiai, esztétikai és társadalomtörténeti ismereteket követelt meg tőlük. A korszak legjobb színházi tervezőművészei eme nagyobb elméleti igényesség és egy újfajta elméleti alapvetés révén, a relatív autonómia (tudniillik a színházművészeten mint komplex folyamaton belül) hangoztatása és megvalósítása kapcsán a legkiválóbb rendezők színészek, dramaturgok egyenrangú társaivá váltak.

A magyar szcenográfia e törekvések jegyében az előző évtizedek eredményeihez képest gondolatibb, jelentékenyebb, markánsabb lett, s kezdett mind jobban felzárkózni a világszínház jobbjaihoz. Fejlődését ösztönözte még a rendezői kultúra színvonalának és jelentőségének növekedése, egy frissebb gondolatiságú és eszköztárú rendezőnemzedék (vagy inkább több csoport) színrelépése, új színházi műhelyek (kaposvári, szolnoki, hegyekkel és völgyekkel a kecskeméti, pécsi és a miskolci) formálódása, kiugrása. Ez utóbbi tendencia eltaszított, félre-állított akár nagy hírű tervezőket is, vagy máshová sodort s vonzott újakat, hogy aztán a régebbick újból erőre kapjanak, Mindez a legpregnánsabban a Nemzeti Színház új vezetésű periódusában nyilvánult meg. Olykora „reteatralizáció" felfalta a saját gyermekeit, kezdtek elszaporodni a szentszínházi, puritán drámai terek, a toprongyszínházi színpadképek, amelyek létrehozásakor a tervező újból csak szcenikussá, térszervezővé, beépítővé vált. Mindenképpen nagy átren-

deződés történt, felgyorsult az élet a színházművészet emez ágában is: megnövekedett egy-egy kiemelkedően korszerű szcenográfusi tevékenység hatósugara, egyik-másik tervezőművész Székely László, Najmányi László, Pauer Gyula - mindenütt felbukkant, ahol valami új született. A korábbinál jobban meg lehetett különböztetni, jellemezni színházak közötti-fölötti csoportosulásokat, tendenciákat, akár stílusokat is.

Az így felvázolható színképet még gazdagította, hogy megjelentek a szcenográfusi posztokon más főiskolai-egyetemi végzettséggel rendelkezők, így például mérnökök (építész és gépész), belsőépítészek, textiltervezők, plakátgrafikusok, az újabb művészgenerációkból származó festők, szobrászok. Ez annak a következményeképpen is felfogható, hogy Magyarországon majdnem másfél évtizedig (1964-től) szünetelt a színházi tervezőművész-képzés. Igy a színház iránt érdeklődő művészjelöltek először más szakmában lettek járatosak (többnyire az Iparművészeti Főiskolán), s aztán egyes színházi műhelyek bűvkörébe kerültek; többen ott is maradtak, de a nagyobbik részük inkább határesetté vált, alapszakmáját gyakorolta, s alkalomadtán díszletet és jelmezt is tervezett. A magyarországi képzés szüneteltetése következtében Prágában, Leningrádban, majd később Pozsonyban végzett fiatal tervezőművészek is helyet kaptak az évtized végére egyes színházak tervezőművészeti munkájában. E fiatalok cseh, szlovák és szovjet oktató- és alkotóműhelyek méltán világhírű tervezői kultúrájának, képzésének eredményeit, törekvéseit és stílus-jegyeit hozták magukkal, és próbálták integrálni - nem minden nehézség nélkül - a magyar színházművészeti életbe. Ahonnan visszajöttek, ott többnyire nagyobb szerepe volt a tervezőművészetnek a hazainál, s ennek tudatában még újabb technikai eszközök, kivitelezési módok, anyagok, eljárások meghonosításával is kísérleteztek. Innen is származtak az el-lentétek, a nehézségek, míg aztán - külföldi stúdiumok sok hasznát elismerve és a fokozódó igényektől serkentve 1978-ban újból megindult idehaza a szcenográfusképzés, ezúttal a Képzőművészeti Főiskolán.

A korszerűsödés tényezői között számottevő, hogy a hetvenes évek során a tervezőművészek egyre többet utazhattak Közép-Kelet-Európa és a Nyugat országaiba. Az idehaza egyre nagyobb számban vendégeskedő külföldi együttesek szintén jól szemléltették a tervezőművészet nemzetközi eredményeit, tendenciáit. A korábbinál nagyobb arányban kaptak meghívást vendégtervezésre különböző nemzetiségű szcenográfusok is. Közülük különleges jelentőségű a szovjet D. Borovszkij, aki Horvai István és J. Ljubimov valóságos alkotótársaként Csehov- és Dosztojevszkij-művek (a nyolcvanas évek elején *a Koldusopera)* vígszínház-, illetve nemzeti színház-beli színrevitelekor „áttörte a festői anekdotikusság tradícióit... egyértelműen szakított a színmű puszta képi illusztrálásával, hogy helyette önálló képzőművészeti látványban megfogalmazza . . . az alkotás belső tartalmait". (Koltai Tamás: *Színházfaggató.)* Mindez olykor epigonizmust is eredményezett (a bőrruhák divatja Peter Brookék nyomán, Toffolutti sátorlepedős színpadképeinek feltűnése stb.), de a jobb, a korszerűbb termékenyítő ereje stílusok és eszközök tekintetében egyaránt a gyarapodást szolgálta, hasonlóképpen a világszerte fellendülést szolgáló nemzetközi szemináriumokon, konferenciákon, külföldi műhelylátogatásokon és ottani gyakorlati foglalkozásokon való részvételsorozat.

A szcenográfia korszerűsödése, viszonylagos önállósulása fejlődő elméleti tevékenységgel is együtt járt, mintegy kölcsönösen feltételezve és segítve egymást. Megszaporodtak a kiállítások, élénkült a tervezőművészet iránti elméleti érdeklődés, tanulmányok, könyvek, kisebb-nagyobb (és elméleti-történeti rendszerezést is adó) kiállítási kiadványok jelentek meg. A kritikusok, színháztörténészek közül Molnár Gál Péter, Koltai Tamás, Mészáros Tamás, Székely György, Csík István, Keserű Katalin, Belitska Hedvig azt példázták, hogy szűnőben van a színházi kritika és a szín-háztörténetírás irodalomcentrikussága, rendező- vagy színészcentrikussága is. Egyes tervezőművészek (Székely László, Gyarmathy Ágnes, Drégely László, a nyolcvanas évekbe átnyúlóan Szlávik István és Szakács Györgyi) egyéni kiállításaik sorozatával segítették elő az elméleti tisztázódást, a színházművészeti látványkultúra széles körű fejlesztését. Eb-be a folyamatba kapcsolódott bele a hazai seregszemlék (miskolci triennálék) sorozata, valamint a nemzetközi seregszemléken (prágai quadriennálék, újvidéki triennálék) történt, díjakat, nemzetközi elismerést nyerő-jelentő részvétel.

A szcenográfia nagymérvű korszerűsödése mindezek következtében ezúttal már különböző csoportokban, tendenciákban (óvatosan: stílustörekvésekben) bontakozott ki. A régebbi festőiség követői (olykor kiváló festőművészek is egy személyben) kezdtek gondolatibbá, néha konstruktívabbá válni. Jó példa erre Szinte Gábor több ekkor keletkezett terve, így a Madách Színháznak készített *Hamlet-* és *Három* nővér-makettek, illetve -vázlatok (1977, 1979). Jellemző rájuk a többfajta rendelés, a tervezői látás birkózása, a festői dekorativitás, a realista részletezés és a szecessziót, szimbolizmust idéző álomszínpad keveredése egy bizonyos megszerkesztettségen belül. Ilyesfajta küzdelem figyelhető meg Drégely László által a Vígszínháznak, a Pesti Színháznak készített egyes tervein, színpadképein, kiváltképpen a *Rezeda Kázmér szép életéhez* produkált színpadképén (1976), azzal a különbséggel, hogy festőművészete legfrissebb etapjainak eredményeit, szürrealista-szürnaturalista elemeket is beolvaszt színpadi műveibe. Ide sorolható Vata Emilnek, a pécsi Nemzeti Színház, később a győri Kisfaludy Színház tervezőjének igen sok tervezése (a Pécsett színre került Illyés-darabokhoz, az átigazított *Bánk bánhoz,* az ugyancsak átigazított, Győrött bemutatott *Fáklyalánghoz* [1978] készültek ilyenek). Leginkább Tamási *Ősvigasztalásához* (Pécs, 1976) alkotott színpadképe elegyíti a legjobban a festőiséget a konstruktivitással. A tervezőművészek (ekkorra már) doyenje, többüknek egykori tanítómestere, Varga Mátyás is ilyesfajta törekvések jegyé-ben újította meg eszköztárát (ezúttal a Szegedi Szabadtéri Játékok vagy a debreceni Csokonai Színház számára dolgozva). Érdekes, hogy „őshonában", a Nemzeti Színházban - Marton Endre alkotótársaként - alkalma volt foglalkozni Gelman „termelési drámáinak" szcenikai feladataival, s emez alkalmak (pl. *Visszajelzés,* 1977) e művek témájából, szerkezetéből, szikár tárgyszerűségéből következően késztették egy újfajta konstruktivitásra.

E korszakban előtérbe kerültek a különböző, térformáló világítással és vetítéssel kombináló, kísérletező törekvések. A korábban indult Csányi Árpád a Nemzeti Színházban *(VII. Gergely,* 1975, *Téli rege,* 1978), a József Attila Színház-ban *(Őrült Gréta,* 1978), a kecskeméti Katona József Színházban *(Don Carlos,* 1974), a győri Kisfaludy Színházban (*Bernarda Alba háza,* 1979) megvalósított terveivel lépett túl régebbi festői mi-voltán. Példamutató, az előbb említet-

tektől némiképp elütő, sem előtte, sem utána (általa sem) követett utat járt a *Csongor és Tünde* (Nemzeti Színház, 1976) előadásához készített, magyar népművészeti elemekből felépített drámai terével. A most már beérett Fehér Miklós rendkívüli találékonysággal építette, világította be úgy a legkülönbözőbb fővárosi és vidéki színpadtereket, ahogy a mű mondanivalója, az előadás rendezői koncepciója, a színjáték stílusa megkívánta. E képessége a Vígszínház elvontabb zenés színházi színpadképeitől ugyanezen színház Csurka-bemutatóinak konstruktív szupernaturalizmusáig terjedt. E széles skálájú tevékenységből kiemelkedett a *Nők iskolája* (Vígszínház, 1973) szellemes konstrukciója, amely percről percre együtt játszott, élt, mozgott a színészekkel. A *Fej vagy írás* (ugyan-ott) egyszerű elemekből és fénynyalábokból felépített, szikár játékterű volt. *A Homburg hercege* (a mű felépítésével, stílusával és főleg gondolatiságával egyezően) különbözően beállítható, keretelő, térformáló kékesfehér lapokat, diaporámával elővarázsolt festőiséget, sejtelmességet kapott. Egy Pinter-darab *(A gondnok,* Pesti Színház, 1978) pop-art halmazt igényelt tőle. Jól vegyítette tehát az építkezést (színpadi értelemben) akár képzőművészeti ihletettségű stíluselemekkel, s közben igazában nem is volt stílusa, a koncepciók, a drámák és mondanivalóik abszolút szolgálatában. Székely László elsősorban a hetvenes évek során a szolnoki Szigligeti Színház számára készített terveivel vált a térformáló, igen erő-teljes világítási effektusokkal dolgozó szcenográfia egyik legjelesebb képviselőjévé. Legfontosabb színpadképei *(Gácsérfej,* 19$_7$3, *Három nővér,* 1974, *Athéni Timon,* 1976, *Boldogtalanok,* 1978) sugározzák a művek koncentrált gondolatiságát. Az említettek arra is jó példák, hogy miképpen kapcsolódhat össze termékenyen egy fantáziával, gondolati és képzőművészeti kultúrával rendelkező színházteremtő rendező (Székely Gábor) egyénisége, művészete egy korszerűen alkotó tervezőművész munkásságával, mindkettő nagy hasznára. Kettejük együttműködéséből gondosan kimunkált, racionálisan kialakított játszási terek keletkeztek, amelyekben nincs felesleges bútor, kellék, díszlet, s ugyanakkor a jól elhelyezett fénynyalábok, foltok, a fekete és fehér részek dinamikus egymásmellettisége plasztikus, modernül festői is. A legjobb példa erre a most már a Nemzeti Színház tervezőművészeként elkészített *Danton* halála-terv (1978) és az ebből kibontakozott színpadképsorozat, amely minden képhez, cselekményhez, szituációhoz kiválóan idomul, átalakul, szűkül vagy bővül, tetszés szerint. Kevésbé tűnt föl, mert már évtizedek óta hirdette, csinálta, a sablonossá válás veszélyeivel nem mindig eredményesen csatázva, hogy Rajkai György újabb Thália színházbeli színpadképei is a térformálás, a konstruktív játéktérszervezés szép példái voltak *(Tigris és hiéna,* 1972, *A csendes amerikai,* 1973; különböző körszínházi produkciók, részben a Tháliába is átplántálva). Az Illyés Gyula által átigazított *(azaz* dramaturgiailag is szilárdabb szerkezetű) *Bánk* bán-előadásához készített „mindentudó", sok-sok gondolatot és ötletet adó konstrukciója volt a csúcspontja itteni építő tevékenységének.

Arra is volt példa, hogy valaki már eleve modern, sőt, olykor avantgarde törekvésekkel lépjen színre, s később rugalmasan meghaladja a kezdetben alkalmazott eszközöket, stílust is. Gyarmathy Ágnes elég következetesen bontakoztatta ki a hatvanas-hetvenes évek fordulóján Lengyelországban elsajátított szürrealista eszköztárát, vegyítve a néha barokkosan burjánzó toprongyszínházi, pop-artos elemekkel, de aztán lépéseket tett egy konstruktívabb, egyszerűbb, letisztultabb színpadi világba, túlnyomórészt a szegedi Nemzeti Színházban *(A felszabadított Don Ouijote,* 1973, *Golgota,* 1974, *A anya,* 1974, *A lobositzi csata,* 1975). Világos, nagy kifejezőerejű színpadi szer-kezeteket létrehozó művészete a leg-gyakrabban új magyar művek színpadra segítésekor nyilvánult meg Miskolcon, például *a* Máz előadásakor (1979). Anynyira fantáziadús alkotótárs, hogy az említett színházakban vagy Kecskeméten, Békéscsabán konstruált díszletei (gyakran jelmezekkel együtt) jelentősen „feldúsították" a produkciók tartalmát. Ama - Magyarországon nagyon kevés - tervezőművész közé tartozott, aki képes volt a produkciók egész sorát minden tervezőművészi vonatkozásban megalkotni, tehát a jelmezeken és díszleteken kívül a füzeteket, plakátokat, színházi kiskiállításokat is megtervezni. Személye és művészete Magyarországon egyúttal a szcenográfia emancipációjára (elszakadás a csak nőket illető jelmeztervezés és a csak férfiakat érintő díszlettervezés képzési-képzettségi és alkotói gyakorlatától) is jó példa, később is alig-alig követett.

A szobrászatból, a minimal art és a concept art, valamint a színházi happening-produkciókból (performance-okból) ívelt át Pauer Gyula sok-sok kaposvári, később nemzeti színházi színpadképe a nyitott színház, a dezilluzionáló tiszta vagy szent színház szférájába. E sajátos elméleti és gyakorlati megalapozottságú társalkotói művészetnek legjelesebb termékei a Csiky Gergely Színháznak készített *Ördögök* (1975), *Troilus és Cressida* (197$_7$) és *az Ivanov* (1977) színpadtere (mindegyik díszlet és jelmez egyszer-re). A szobrászként a pszeudo kérdésével foglalkozó, a létező és a látszat, az *anyagi* és az anyagtalan egymásrautaltságában (egységében) gondolkodó Pauer az *Ördögök* színpadképében „naturális részleteket helyez el bizarr rend szerint egy elvont térben. . . A tökéletes valódiság benyomását keltő macskakövek fekete műbőrrel bevont szivacskockákból készültek; a szereplőknek úgy kell járniuk az enyhén lejtős, puha felületen, mintha utcaköveken mennének... eső áztatta macskaköveken állnak a posztbarokk szobagarnitúra bútorai. Nincs .. . primitív naturális jelentésük a valódi elemeknek; fontosabb a valódi és a hamis elemek egymásmellettisége, „amiből végül is egynemű közeg jön létre". (Koltai: *Színházfaggató.) Az Ivanov* színpadi tere nagyszerűen élt, fejlődött és bomlott fel a főhőssel, a szereplőkkel, a cselekménnyel, a szituációkkal szoros kapcsolatban, e drámai térnek minden része, eleme, kelléke, bútora minden pillanatban játszott és kifejezett valamit. Az évtizedfordulón az új vezetésű Nemzeti Színház tagjaként az *Éjjeli menedékhely* (1979) és a *IV. Henrik* (198o) mindezt tovább folytató színpadi konstrukcióival tudott modern tudattartalmakat is kifejezni, miközben igyekezett beilleszkedni „a nemzet élszínházának" feladat-és kötelezettségköreibe.

A díszlettervezők többsége tehát többnyire elszakadt a meghaladott impreszszionizmustól, a pepecselő részletezéstől, s generációs vagy eszköztárbeli hovatartozástól, csoportosulástól függetlenül nem egy akadt, aki - az eleinte magányos hegycsúcsnak számító Pauer mintájára - különböző modern (olykor kifejezetten avantgarde) színházművészeti törekvésekhez kapcsolódott: a tervezői konstruktivizmus újabb válfajaihoz, a brechti színház szcenikai vonulataihoz (a cselekmény anatómiájának megjelenítéséhez), az új (a szür- vagy szuper-) naturalizmus tiszta vagy más irányzatokkal is vegyített törekvéseihez, a laboratóriumszínházhoz vagy éppen a wilsoni

totális színház tendenciáihoz. Ez történt a középnemzedék egyik jeles tagjánál, Jánosa Lajosnál. Az évtized első felében készített, eleganciát, jó térformálást tükröző egyes tervek *(Kispolgárok, Don Juan,* pécsi Nemzeti Színház, 1974) után éles váltás következett: a korszak második felében már több olyan drámai teret tervezett, amelyek erőteljes gondolatiságúak, s amolyan manézskeretet is képeznek, egy-egy lényegében laboratóriumszínházi produkció kapcsán *(A tolmács,* Pécs, 1976, *Bajcsy-Zsilinszky Endre,* Pécs, 1977, *Julius Caesar,* Szeged, 1977). Modelldrámák vagy annak vett történelmi drámák színrevitelénél bontakozott ki Jánosa újszerű eszközbeli aszketizmusa, térformáló puritanizmusa, miközben élt akár a bábszínház elvont figuráival, mozgatási mechanizmusával is.

Külön helyet érdemel itt a korábban indult Keserű Ilona, aki sohasem tartotta magát par excellence szcenográfusnak, de olykor ezzel is megpróbálkozott, s éppen a hetvenes évek első felében érte el ilyesfajta tevékenységének csúcspontját, folytatva a Major Tamással való együttműködést, miközben új alkotó- és ösztönző társakra lelt emez időszak híres vidéki színházi műhelyeiben, Kecskeméten és Kaposvárott, mindenekelőtt Szőke István rendező, az újabbkori magyar színházművészet egyik „enfant terrible"-je személyében. Ekkor készült színpadképei, jelmezei (mint tervdokumentációk is páratlanul karakterisztikusak, sajátos értékűek) egy különleges, olykor kubisztikus, máskor konstruktivista vagy éppen absztrakt festői látás termékei, szoros összefüggésben festői korszakaival, váltásaival. Ugyanakkor mindig törekedett, hogy a következetesen megszerkesztett drámai terekben a térelemeknek, színeknek, foltoknak szigorú kapcsolati és hatásrendszerük legyen. Így volt ez a kecskeméti *Heilbronni Katica* (1974), a kaposvári *Erdő* (1976), a nemzeti színházbeli *Bertalannapi vásár* (1975), a huszonötödik színházbeli *M-A-D-Á-C-H* (1974) esetében. Az inspiráló együttesek megszűntek vagy átalakultak, az alkotótársak ezekkel kapcsolatosan is más vizekre eveztek, s Keserű megint csak páratlan határozottsággal kivonta magát a korszak közepétől kezdődően a színház bűvköréből.

A mérnökből, filmforgatókönyv-íróból, novellistából, animátorból, különböző színházi kísérletek, happeningek, performance-ok szervezőjéből-rendezőjéből erre az időszakra színházi terve zőművésszé is vált Najmányi László-nak voltak a legszélesebb skálájú találkozásai modern színházművészeti törekvésekkel. Miközben szenvedélyesen érdeklődött a színházművészet egészen új útjai, eszközei után, s művelője is volt ezeknek, társul szegődött a hetvenes évek legtöbb friss színházi műhelyéhez, rendezőtehetségéhez (kiváltképpen Paál István, Valló Péter, illetve a szolnoki, kaposvári, pécsi és néhányszor a vígszínházi társulat bizonyultak inspiráló szövetségeseknek). Viszonylag szűk körű kísérletezés és beilleszkedés a hivatásos magyar színházművészet legmodernebb berkeibe: e két pólus között folyt Najmányi alkotói élete, hogy aztán a korszakváltás idején az előbbi újabb igényeitől hajtva külföldre távozzék. Emez exodus előtt kétségtelenül ő volt a jelenkori magyar tervezőművészet egyik legfontosabb, legmeghatározóbb egyénisége. Már önmagukban a tervei is esz-közbeli gazdagságra utaltak, s a szorosabb értelemben vett szcenográfiának (tervrajzolásnak, készítésnek) is új útjait jelezték. Képes volt egészen pontos „mérnöki" terveket alkotni *(Vihar,* debreceni Csokonai Színház, 1975), de humorát, sőt iróniáját csillogtatva happeningtervet is készíteni *(Übü király,* pécsi Nemzeti Színház, 1977). A laboratóriumszínház egyszerűsége és célszerűsége sugárzik a *Caligula* tervéből (Pécs, 1976), s ha Mrożek *Tangója* mindenek-előtt a forradalmi fejlődés anatómiája, akkor Najmányi megtervezte hozzá a ravatali és bonctani (talán még kivégzési) helyiségek koncentrált terét (szolnoki Szigligeti Színház, 1978). Ugyancsak a szolnoki társulat számára készítette (ide fűzte a legszorosabb kapcsolat) a hatalmi-emberi viszonyokat pontosan, ismét mérnöki precizitással kifejező *Álszentek* összeesküvése-színpadképet (1977), s részben új eszközöket is használt (vetítés), részben mintegy összefoglalt (áttekinthető szerkezet, újszerű térbeliség és festőiség egyszerre) a Vígszínház *Minden jó, ha a vége* jó-produkciója esetében (1979).

A magyar szcenográfiában kiemelkedő helyet foglalnak el a „csak" jelmezeket tervezők. A tervezőművészet két ágának ilyen mérvű kettéválása eléggé magyar jelenség, ám ebből nem kevés előny, érték is származott. Miközben érlelődtek a korábban említett emancipáció feltételei és eredményei is, a hetvenes évek során virágba borult a tervezőművészet ama tehetség- és alkotáskoncentrációja, amelyet méltán lehet nevezni magyar jelmeztervezői iskolának, élén a Nemzeti Színház művésznőjével, Schäffer Judittal. Számtalan - fővárosi és vidéki színházaknak, valamint filmekhez, televíziós játékokhoz alkotott - jelmeztervé-ben jól társult a már korábban is meg-figyelt festőiség, a szép formák, anyagok, színek kultusza, a soha fel nem adott elegancia, az ízlés biztonsága, az ízig-vérig színházi játékosság a gondolatok gazdagságával, a tervről tervre fokozódó expresszivitással. Kiválóan ismerte és alkalmazta, keverte a régi és új anyagokat, textúrákat, eljárásokat, sokat támaszkodott olyan „társművészetekre", mint a bőr- (díszítő-) művészet, az ötvösművészet, s képes volt ezekkel egy-egy adott mű, a rendezői koncepció és a színészi játék sajátosságaihoz kapcsolódni. Kiemelkedően értékes példái művészetének az 1975-ös Prágai Quadriennálén ezüstérmet nyert, *Az utolsó utáni éjszaka* előadásához (Nemzeti Színház, 1972) készített jelmezei; ezek jól fejezték ki a mű sokfelé asszociáltató gondolatait, s egyúttal kapcsolatban voltak bizonyos szürrealista-pop-artos tendenciákkal is. Egy másik csúcsként említhetők a *Csongor és Tünde* (Nemzeti Színház, 1976) jelmezei, amelyek Csányi Árpád hasonló stílusú-ízlésű díszleteihez kapcsolódva a népművészet, olykor e művészet legegyszerűbb tárgyi emlékeinek és a szürrealista játékosságnak, tudatalattiságnak, „bakugrásoknak" bartóki szellemű ötvözetét képezték. Sokoldalúságára és megújulási készségére jellemző, hogy jól társult akár a pécsi Nemzeti Színház, akár a Gyulai Várszín-ház, akár a Szegedi Szabadtéri Játékok újabb drámaírói, rendezői törekvéseihez, újszerű színpadraállításaihoz.

Wieber Mariann a Televíziónál, oly-kor a Vígszínházban, Vágó Nelly a Nemzeti Színházban, Pécsett és Szolnokon, Jánoskuti Márta pedig a szolnoki kezdés után a Vígszínházban (és sok helyütt vendégként) az úgynevezett dinamikus jelmeztervezés (felfokozott gondolatiság, expresszivitás, gazdag eszköztár, sokfajta alkotóelem, motívum, módszer koncentrált alkalmazása) képviselői voltak, bizonyságot tévén a magyar iskola kiterjedt voltáról, sokszínűségéről. Mindegyikőjük művészetének erősen egyéni jegyei is voltak (többek között a felhasznált anyagok, textúrák tekintetében). Wieber terveit a nagy képzőművészeti tudás és biztonság, az expresszionisták-ra emlékeztető, erőtől duzzadó formák

jellemezték, jánoskuti alkotásait a szürrealista vibrálás, képzet- és anyagtársítás, egy újfajta szépségkultusz, Vágó Nelly pedig többnyire dekoratív, elegáns és mélyen karakterizáló volt egyszerre. Jelmezeik általában sok-sok asszociációs lehetőséget nyújtottak, s ezáltal váltak még dinamikusabbakká. Egyes - például a szolnoki színháznak, a Szentendrei Teátrumnak vagy a Madách színházbeli *Hamlethez* (1977) készített

terveiben erre haladt Mialkovszky Erzsébet is, aki az előző korszakban kivívott stílus- (ízlés-) pozíciókból folytatta bámulatos termékenységgel a szépszínházi (az utótag helyére a film és televízió is behelyettesítendő) eszmények és gyakorlat szolgálatát, másik grande dame-jává válva a magyar jelmeztervezésnek. Ekkor készült terveit tekintve (például *Vihar,* debreceni Csokonai Színház, 1975) már szinte Gulácsy Lajos világát idézte a groteszkhez, a manézs világához is közel álló Fekete Mária. A korszak Gombár Judit számára is további kibontakozási lehetőségeket biztosított (Pécs, balett és prózai tagozat, Népszínház, Maurice Béjart társulata, győri Kisfaludy Színház), s mind jobban kezdett díszletben-jelmezben egyszerre gondolkozni; a pécsi, majd a győri balettművészek számára tervezett jelmezeivel az emberi test törvényszerűségei-nek, a mozgás összetevőinek és szépségének erőteljes felmutatására törekedett, s képes volt ezeket a feladatokat a tánc-drámai tér megteremtésével elvégezni, olykor a monumentalitás keretei és elő-*írásai* között.

Az Operaház tervezői közül a hetvenes évek Forray Gábor számára további kiugrást, újabb csúcsokra jutást hoztak, megtoldva az épület helyzetéből is következő gyötrő-kutató feladatokkal. Műveiben ezúttal is a festői látásmód ötvöződött össze a konstruktív térszemlélettel, de az új anyagokkal és például a diavetítéssel való kisérletezést most már nem egyszer a szorongató technikai körülmények is diktálták. Így lett sok zenedrámai tere könnyed, levegős, a műtől függően játékos is, kapott még nagyobb szerepet a fény, s a függesztési nehézségek következtében újraértékelődött színpadi gyakorlatában több hagyományos eszköz is (kulisszák, feszített díszletek). A sokfajta új anyaggal, technikával való kísérletezés különböző Verdi- és Wagner-bemutatók esetében kamatozott leginkább, mivel a nagy elődök mégiscsak megöregedett színpadképeit rohamosan újjá kellett formálnia. A legnagyobb erőkifejtésre és a benti sémáktól való elszakadásra az új magyar zene- és táncdrámák bemutatói késztették (***Sám***[s]*on,* 1973, *A cédrus,* 1975, Mózes, 1977). *A cédrus* színpadi tere felidézte Csontváry festészetének a világát, s egyszerre volt naiv, expresszionista és szürrealista stílusvilágú; *a Mózes* színpada pedig emlékezetes maradt fémes színeivel, tömbszerű térépítkezésével Nagy része volt abban, hogy egyes frissebb zenedrámai-írói és rendezői törekvésekhez kapcsolódva a magyar operajátszás elmozdult egy bizonyos holtpontról, és korszerűbbé, az európai áramlatok hoz jobban társulóvá vált. Makai Péter most bontakoztatta ki igazán az egy produkció - egy tervező-művész általa űzött gyakorlatát, s mindenütt megtette a magáét, ahol új mű és stílus szolgálatáról, az Operaházban hagyományosan jelenlevő szépszínházi eszmény széttöréséről volt szó *(Koldusopera,* Madách Színház, 1965, *Falstaff,* Operaház, 1966, *Mahagonny,* Opera-ház, 1967, Az *ajtón kívül,* Operaház, 1978). Márk Tivadar lényegében folytatta (itt és több más színházban) festőiséget, korhűséget és karaktert sugárzó-teremtő jelmezterveinek sorozatát.

A hetvenes évek magyar bábművészetének nagyívű továbbfejlődése már az előző másfél évtized során megalapozódott, s most vált igazán világ-hírűvé, a magyar színházművészet és ezen belül a magyar szcenográfia ki-emelkedően nagy értékévé. Koós Iván, Bródy Vera és a korai halál miatt csak sajnálatosan rövid ideig itt alkotó Ország Lili tervein, kivitelezett bábjain, díszletein megfigyelhetők a kortárs magyar és külföldi képzőművészet legfontosabb jegyei; bátran kísérleteznek a legkülönfélébb bábtechnikákkal, s vegyítik is ezeket a mondanivaló, a jellem, a szituáció szolgálatában. Jó társak is egyúttal Gogolhoz, Vörösmartyhoz, Csajkovszkijhoz, Sztravinszkijhoz, Bartókhoz, Kodályhoz és Ligetihez, máskor Mrożekhez és Becketthez is, művészetük tehát nagy művek, súlyos gondolatok hordozója, tolmácsolója emez imponáló szerző-gárda tanúságtétele szerint. A korszak mindenekelőtt Koós Iváné. Hallatlanul széles és gazdag a skála a *Csongor és Tünde* (díszlet, báb, 1974) archaikus-népi jellegzetességű és bájú figuráitól *a Klasszikus szimfónia* (díszlet, báb, 1976) kacagtató, mindent lebontó borzongatásán keresztül Ligeti Aventuresjének kacat-bábszínházáig (díszlet, báb, 1976). Többször tervezett más (élő) színházaknak is, így a Huszonötödik Színház-nak, a pécsi és a veszprémi társulatnak vagy a Fővárosi Operettszínháznak. Ilyenkor a népművészeti és a modern formanyelv, valamint egyes bábos esz-közök egységére törekedett *(János vitéz,* Fővárosi Operettszínház, 1979). Az évtized másik nagy nemzetközi sikerét ő aratta: a PQ 79-en már a pálya nagy ívét tudták jutalmazni az ezüstéremmel.

Egyre jobban korszerűsödő (ízlésben, eszköztárban, feltételek rendszerében), több tekintetben önállósodó ágát képezték ekkor a magyar színpadi tervezőművészetnek a Televíziónál s egyúttal gyakran egyes színházaknak is dolgozó művészek. A legfiatalabb telekommunikációs fórum valósággal külön szcenográfusi műhely lett, elég nagy számban vonzott magához színháziakat, biztosabb munka- és megélhetési feltételeket biztosítva a színházművészet újabb és újabb változásaitól, csoportosulásaitól megviselt tervezőknek. Sajátos szimbiózis jött így létre a par excellence televíziós és színházi művészek között, szakadatlanul folyt a kiegyenlítődési, a feladat és eszközáramlási tevékenység, egymástól sokat tanultak, alkalmaztak, minek következtében a mégiscsak szükséges elvi és gyakorlati elhatárolódás nem is történt meg kellő határozottsággal és eredményességgel. Eme felemás helyzetnek - termékeny együttműködés, önállósodási tendenciák a televíziós műhely részéről, pozícióvesztés és -gyarapodás mindkét oldalon - lett aztán az a sajátos eredménye, hogy a televíziós tervezőművészet együtt fejlődött (nagyot) a szín-házival, együtt szerepelt kiállításokon, elméleti munkákban, kiadványokban, műhelymunkában, miközben a sajátosság elméletének és gyakorlatának csak a technikai újdonságok és különlegességek kapcsán rajzolódtak fel kontúrjai. Mindennek illusztrálására és egyúttal több par excellence televíziós tervező-művész bemutatására álljon itt több példa. Kézdi Lóránt a hetvenes évek elején még jelentékeny kifejezőerejű díszleteket tervezett a Nemzeti Színház-nak *(Rosencrantz és Guildenstern halott,* 1971), melyeknek (hatalmas tömegű, még-is karcsú két sziklalap) „változásai majd minden alkalommal valóságos helyszíneket rajzolnak elénk, vagy legalábbis megadják a szükséges irányítást, merrefelé indítsuk el képzettársításainkat... egyszerűségében is talányos szerkezet...

drámaivá tett térség". (Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba.)* Az a tény viszont, hogy előbb fődíszlettervező (1956), majd 1978-tól a Tervezőművészeti Főosztály vezetője lett a Televíziónál, ez utóbbi dominanciáját jelentette művészeti pályáján. Sok itteni alkotása között Schäffer Judit jelmezeivel közösen terem-tett *Lear* király-színtere (MTV, 1978) az évtized (és egyúttal a PQ 79 magyar kiállítási anyagának) egyik csúcsteljesítménye; külön értéke új eszközök, anyagok, eljárások alkalmazása, valamiféle modern időtlenség megjelenítése. Wegenast Róbert néhány esetben poétikus, atmoszférát, korhangulatot sugárzó színpadképeket teremtett meg Miskolcon *(Sirály,* 1975), de aztán népszínházi és debreceni vendégtervezései mellett mindenekelőtt a televíziós tervezőművészet kísérleteit gyarapította *(A telefon,* MTV, 1978, *Ha mi holtak,* MTV, 1978). Tóth Barna viszont elsősorban tele-víziós tervező lett, stílusteremtő készségről téve tanúságot. Nagy érzéke volt a groteszkhez, a szinte időtlen, naiv báj megteremtéséhez. Munkái mind-ezzel együtt a kort, a légkört is kifejező jelmeztervezés sajátos értékei *(Három jószívű rabló,* MTV, 1978. *Örök Don Juan,* MTV, 1979). Szekulesz Judit számára is alapműhely volt a Televízió, mindenekelőtt a látványos, monumentális műfajokban. Nagy mesterségbeli tudás, stílusérzék, választékos ízlés, atmoszférateremtő képesség *(Mágnás Miska,* MTV, 1979) és mindenekelőtt elegancia, nagyvonalú dekorativitás jellemző ruháira, különleges szépségű terveire *(Turandot,* MTV, 1978). Kalmár Katalin modernül festői jelmezeivel, eredeti színpadkép-vázlataival, színösszeállításaival, Balló Gábor konstruktivitásával, indulatokat, szenvedélyeket abroncsoló építkezéseivel tűnt itt ki. A bábszínházi és emberszínházi indítású Lévai Sándor a hetvenes években már egyértelműen a televíziós bábművészet markáns tervezőművész-képviselője lett; a Futrinka utcai történetek vagy a Süsü-sorozat figurái gyermekek és felnőttek százezreit bájolták el játékosan, stilizáltan antropomorf világukkal.

A legfiatalabbak, az egyéb hazai diplomások, előképzettségűek és a külföldön végzettek gyarapodó táborát te-kintve említésre méltó egy - sokáig a Fiatal Művészek Klubja tagozataként tevékenykedő - team produkciója, a pécsi Óriáscsecsemő-ősbemutatóhoz (1978) kollektíve készített színpadkép, drámai tér és jelmezek, kellékek együttese. Ifj. Rajkai György, Benyovszky István, Orosz István és Kele Judit (valamenynyien az Iparművészeti Főiskolán végeztek, különböző szakokon) bebizonyították a drámai tér pontos szerkezetű beépítésére, érthető jelképiségre és tárgyiasságra való hajlandóságukat, modern színpadképszervező képességüket. Bár a későbbiek során - külön-külön is - terveztek színházak számára, a team így többé soha nem jött össze, s a kollektív alkotás pécsi példája megmaradt szép illúziónak. A teljesen Kaposvárhoz kötődött Donáth Péter egyelőre csak besorolt az ott nagyobbrészt Pauer Gyula által meghatározott szcenográfiai iskolába, míg ugyanott a belsőépítészként végzett (de „sima" építészmérnöki diplomával is rendelkező) Szegő György képes volt egészen bonyolult szerkezetű drámai terek felépítésére, képviselve így az említett iskola konstruktívabb ágát *(Candide,* kaposvári Csiky Gergely Szín-ház, 1978, *Bíborsziget,* jelmez is, 1979). Kállai Judit és Körösi Sándor (Leningrádban végeztek) játékosságukkal, nép-művészet iránti érdeklődésükkel, az utóbbi jó szerkesztőképességével is - tűntek ki. A belsőépítész indítású Rajk László előszeretettel tervezett nagy, lepedős, sátorlapos tereket (Pécs, Miskolc). Szakács Györgyi ekkor már egyre eredményesebben, sok-sok hazai és külföldi tapasztalatszerzési lehetőséget kihasználva kezdett alkalmazkodni a különféle - a régit leromboló, lebontó és újfajta módon építkező, öltöztető - rendezői és tervezői törekvésekhez (Kecskemét, Szolnok, Miskolc), hogy aztán éppen hajlékonysága, nagy anyagismerete révén az egyik legfoglalkoztatottabb jelmeztervező legyen. Götz Béla hosszabb ügyelői, asszisztensi és szcenikusi múlt után a világítástechnikán keresztül közelített a díszlettervezéshez; játéktérformálásai kezdettől fogva gondos beépítettséggel és megvilágítottsággal tűntek ki *(Mahagonny,* Madách Színház, 1978, *Sok hűhó semmiért,* 198o), s jól használta fel a különböző optikai hatásokat biztosító fém stb. elemeket, anyagokat is. Ehhez párosult még újabb rendezői koncepciókhoz kapcsolódó hajlékonysága, új anyagokat is felhasználó szcenikai kultúrája. Antal Csaba építészből lett - Josef Svoboda kurzusán nevelődve - modern képzőművészeti stílusokat és főleg a cseh iskola egyes jegyeit is fel-idéző térépítkező, mindenekelőtt Szolnokon. A legbiztatóbb díszlettervezői indulása a Leningrádban végzett Szlávik Istvánnak volt. Az egyik legjobb szovjet tervezői iskolán nevelődvén nagy biztonsággal építette fel háromdimenziós terveit, makettjeit (ebben a sajátos szcenográfiai műfajban azonnal a legjobbak közé számított), s nagy hajlandóságot mutatott a színpadterek modern (olykor a nagyvárosi életből vett, ott használt) elemekkel, anyagokkal történő berendezésére, egy újfajta tárgyiasságot is szolgálva ezzel *(VII. Gergely,* kecskeméti Katona József Színház, 1977, *Legenda a lóról,* szolnoki Szigligeti Színház, 1978, *A szecsuáni jó lélek,* miskolci Nemzeti Színház, 198o).

A teljes képhez tartozik még -. most már minden csoportosítás nélkül - Baráth András (Győr) mindig szerényen alkalmazkodó térformálása, Csikós Attila (Népszínház, Szeged, szabadtéri színpadok) nagy szcenikai kultúrája, Ék Erzsébet (Békéscsaba, Pécs, Miskolc) cirkuszszínházi ruhasorozata, Gergely István (Miskolc) grafikusi tudásbó[1], gyakorlatból eredő szcenikusi pontosága, Kemenes Fanny (József Attila Színház, más fővárosi színházak, tévéjátékok) szép anyag- és színkultusza, Langmár András (Debrecen, MTV) jó ízlésű, biztonságos berendezőképessége, Mátay Lívia (MTV) kiváló térszerkesztő- és beépítőtudása, Nagy Sándor (MTV) aprólékos realizmust és nagyvonalúságot együtt vagy külön is alkalmazó hajlandósága, Neogrády Antal (Veszprém) filmgyártásból áthozott merész konstrukciósorozata, Rimanóczy Yvonne (Népszínház) finoman jellemző jel-mezvilága, Meller András (Győr) bonyolult gondolatokat, érzelmeket kifejező, fénnyel, modern anyagokkal dolgozó térformáló kultúrája, Vogel Eric (szórakoztató színházi műhelyek, -helyek) pikáns ízlése és Witz Éva (MTV) formában, anyagban biztos ízlésű jelmezkultúrája, valamint Hruby Mária (Veszprém és más vidéki színházak) „öltöztető"-készsége. Ezek a tervezéssel is megpróbálkozó rendezőkkel (Szőke István és Csiszár Imre manézs-konstrukciói, Katona Imre fénynyaláb- és acél-alumínium építkezései) egyszerre bizonyították bizonyos tervezői eljárások, magatartások túlélését, a szcenográfusi skála széthúzódását s némiképpen paradox módon e tevékenység ekkor növekvő fontosságát.

CSÍK ISTVÁN

A kedvcsináló

Varga Győző és színházi plakátjai

A színházi plakát azért születik, hogy kedvet csináljon a potenciális nézőnek. Felkeltse érdeklődését, felébressze a kíváncsiságát, figyelmét a bemutatásra kerülő műre irányítsa, azt és előadását vonzóvá tegye, és így tovább.

A plakát készítője természetesen önmagáról is vall. Tanúságot tesz az előadáshoz, a műhöz fűződő személyes viszonyáról. Akarva-akaratlan benne van abban, amit megteremtett, hiszen azért művész. De a célja mégiscsak az, hogy a színházi procukcióról beszéljen. Célja és feladata - hiszen ezért fizetik. .

A jó plakát azonban sokkal többet magába szív saját közegéből, mint amenynyi közvetlen, praktikus feladatainak megoldásához szükséges. Magában hordja a színház képét, azét a színházét, amelynek érdekében agitál; a közönségét, akit meg akar nyerni, sőt, azt is megmutatja, milyen volt a kettő kapcsolata születésének pillanatában. Mert ha nemnem jó plakát.. .

A Rátkai Márton Színészklubban az elmúlt év őszén mintegy ötven plakát került a falakra; Varga Győző színházi tárgyú műveinek - eddigi színházi tárgyú műveinek - alig fele. Ez a válogatás, korábbi bemutatkozások újragondolt, átszerkesztett anyaga volt hivatva bemutatni az alkotót és a színházhoz fűződő termékeny kapcsolatát. A nagyrészt fehérrel-feketével megfogalmazott grafikai műveknek lényege a színházi kötődés; nem csak azt, nem elsősorban azt kellett tehát reprezentálniuk, hogy milyen eszközökkel, módszerekkel dolgozik teremtő mesterük, hanem arról is képet kellett adniuk, hogy a grafikus - aki történetesen néző is - mit lát a színházban, mit talált benne olyat, amivel rá tudja beszélni, be tudja csábítani a nézőtérre embertársait.

Félszáz plakát. Több év, évtized termése. Hogy sok-e avagy kevés, arról lehet vitatkozni. Ha azt nézem, hogy az ilyen jellegű munka a sokoldalú művész alkotótevékenységének eleve csak az egyik - bár kétségtelenül jelentős - területe, hajlok arra, hogy azt mondjam: nem éppen sok. De ha arra gondolok, hogy a közeli, sőt, a nem is annyira közeli múltban rajta kívül más szinte nem is tervezett színházi plakátot Buda-pesten, nos, akkor bőségesnek tűnik ez a reprezentáció. Ha Varga Győző művészetének nem is, színházi propagandánk grafikai eszköztárának valóban bő keresztmetszetét adja. És valami mást is. Színháztörténetet. Falra ragasztott színháztörténetet, plakátban elbeszélve.

Miután ennyi mindent mondottam róla, ideje, hogy töredelmesen bevalljam: nem láttam ezt a kiállítást. Csak szerettem volna megnézni; de mire a híre eljutott hozzám, már csak csupasz falakat találtam. A plakátok - ilyen a kiállítások sorsa - néhány hét után továbbvándoroltak. Más városokba, más termekbe, új falakra. Ez még nem lett volna baj, de sajnos, nálunk nem kíséri az ilyen rendezvényeket „up to date" propaganda; amikor hírét hallottam, hogy itt vagy ott megnyílt a kiállítás, addigra - az időszaki tárlatok meglehetősen tiszavirág-életűek - többnyire már le is bontották az anyagot.

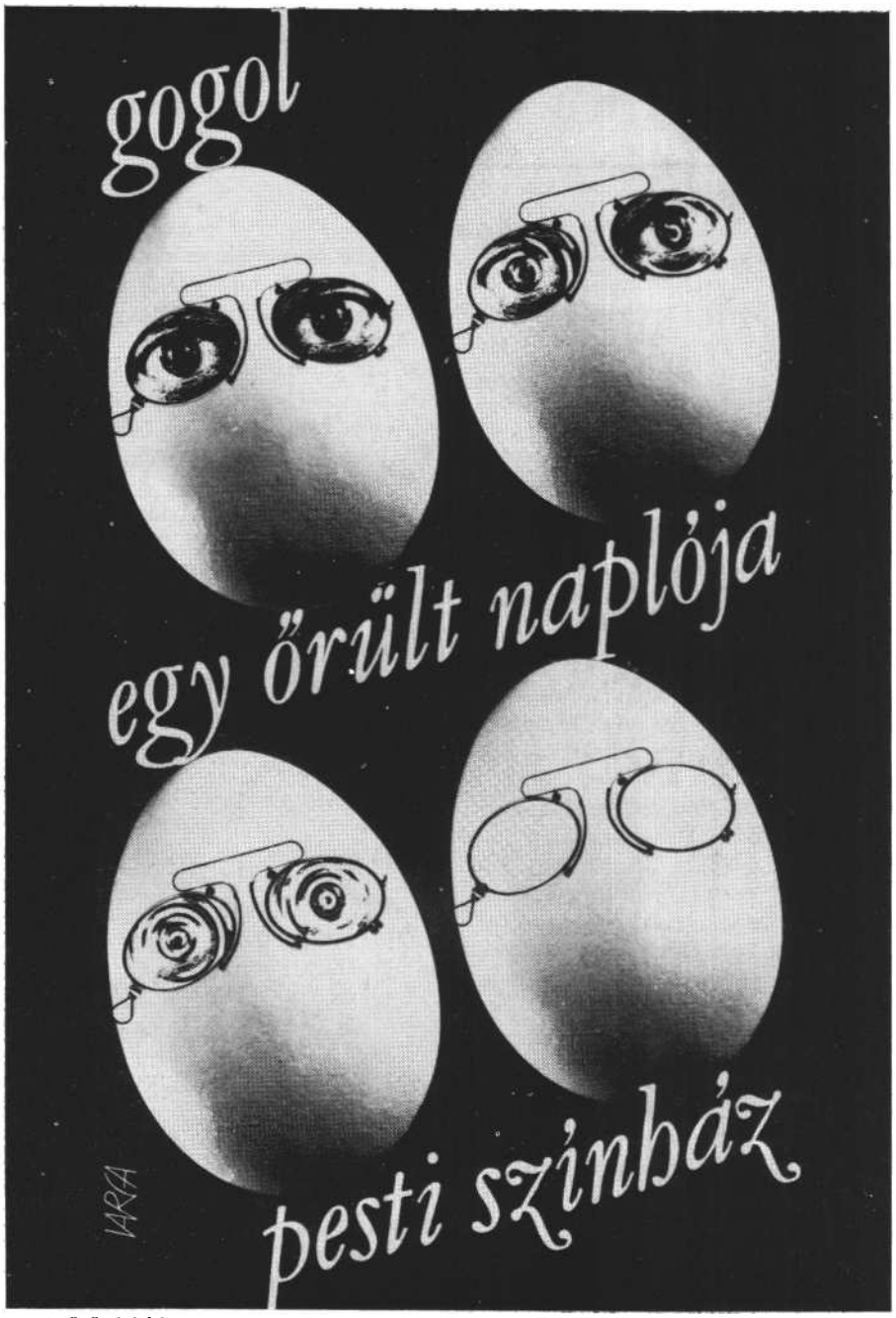
Így esett, hogy végül csak „útköz-ben" sikerült találkoznom ezekkel a plakátokkal: egy kis műteremben, a tél egyik hideg délelőttjén, amikor a nap előzékenyen szórt fényt terített a havas kertre, egymás után, darabonként néztem végig őket. Azért a hiányért, hogy nem együtt, egymás mellett, egyszerre láthattam valamennyit, és csak emlékképeimben illeszthettem össze az ívüket, bőségesen kárpótolt az a tény, hogy alkotójukkal azonnal szót válthattam egy-egy mű születésének körülményei-ről s a „szülés" fájdalmairól, az eset-leges komplikációkról is.

A plakátokra, amelyek a kiállításokon szerepeltek, talán a legjellemzőbb a színek hiánya, illetve - hiszen az is szín - a fekete-fehérre redukált világ. Az az egy-két, sok színnel nyomott falragasz, amely mégis helyet kapott a válogatásban, szinte kakukktojásnak tűnik a vonal, a forma erejében bízó, grafikus szemléletű művek között. Sőt, azok az alkotások, amelyeknél a falakon megjelenő változat még egy-két kísérő-színt kapott, a kiállítási anyagban már feketén-fehéren jelentek meg.

Nem tagadhatom meg a mesterségemet, grafikus vagyok - jegyzi meg az alkotó, egymás után emelve ki a plakátokat a kiállítási anyag félig ki- félig becsomagolt, kaotikus zűrzavarából. - Mindig is hittem a vonal, [3] fal ma erejében; de az sem utolsó szempont, hogy a színházak anyagi lehetőségeinek is jobban megfelel a kevés szín... Mert pénz, az nincs, illetve még a nincs is egyre kevesebb! Ez is csak a felelősségemet növeli: tudom, hogy csak a leg-fontosabb, legjobban szeretett édes-gyermek-produkciók számára készíttet-nek plakátot, és így tudom azt is, hogy annak azután nagyon, de nagyon telibe kell találnia. Másokat talán lehangolna, engem viszont éppen ez inspirál. Egy hét, egy szín - akkor vagyok igazán elememben, ha csaknem lehetetlennel kell megbirkózni. Persze, panaszkodni én is panaszkodom, a valószínűtlenül rövid határidők, a megszorított nyomdai költségek miatt, de valahol a lelkem mélyén talán még örülök is neki, hogy gúzsba kötve kell táncolni, mert ilyenkor megmutathatom, hogy így is megy. Így is sikerül.

Egymás után kerülnek elő a ma már régmúlt előadások s a félmúlt plakátjai. A Madách Színház Oidipusz-előadását antik váza hirdeti, amelyre egy sors tépte arc rajzolja ki az időrágta barázdákat. A Margitszigeten bemutatott *Rigol*ettót a címszereplő nyers, kemény, a linómetszetek tömörségével megfogalmazott arca kínálja a leendő nézőknek, egy arc, amelynek vonásaiból süt, két szem, amelyben lobog a katarzist teremtő tragédia. Az Allami Bábszínház *Kalevala*-előadását és a Mikroszkóp Színpad Ajtmatov-bemutatóját - *Az első vadászat* címűt - hirdető falragasz hangvételé-ben, formanyelvében szavakkal meg nem fogalmazható azonosság lappang, hiszen a művek fogantatása is hasonló. Másfajta művet, másfajta színházat ígér a Népszínház *Szent* Johannájának plakátja: a gótikus ívvé kulcsolódó durva kezek rajzában a tiszteletlen G. B. Shaw őszinte megrendülése s főhajtása kap hangsúlyt a tiszta s éppen ezért sebezhető emberi nagyság előtt...

- Különös módon elég későn kerültem kapcsolatba a színházzal; már rég-óta dolgoztam a szakmában, amikor az első plakátra megbízást kaptam - nézi elmélázva a művész egymás mellé rakott „gyermekeit"-, pedig már kölyökkoromban is rajongtam a színpadért, az esté-ről estére megismétlődő csodáért. Magam sem értem, hogy miért, hiszen a főiskolán, amikor feladatként plakátot



Varga Győző plakátja

kellett terveznem Major Tamás *Tartuffe-jéhez,* dicsekvés nélkül mondhatom, elképzelésem őszinte, nagy sikert aratott. A diploma megszerzése után mégis a másik nagy szerelem, a zene csábított el magához: hosszú évekig én voltam a hanglemezgyártó, akkori nevén, ha jól emlékszem, Qualiton egyetlen grafikusa, én terveztem minden borítót! Igaz, az idő tájt még másként nézett ki a hanglemezkiadás is; az „összes" borító megtervezése mellett jutott még időm arra is, hogy illusztrációkat készítsek ide meg oda, de főként a Helikonnak. A többi között Devecseri Gábor műveit is illusztráltam. Nagyon, de nagyon közel éreztem az ő világát magamhoz; ezért is szerzett akkora örömet, hogy darabjához, az *Odüsszeusz szerelmeihez* is én tervezhettem plakátot. De van még valami, ami, ha nem is közvetlenül hozzá, Devecseri Gáborhoz, de a családjához kapcsolódik: a *Varázsfuvola* Szombathelyen, az Iseumban. . . Évről évre visszatérő, újra és újra inspiráló feladat!

A csomagokból újabb és újabb plakátok kerülnek elő, most már többnyire olyanok, amelyek a szerző „kettős kötöttségét" dokumentálják, kötődését a színházhoz és a zenéhez is. Új magyar operák vonzó névjegyei: Szokolay Sándor *Sámsonjához,* Bozzay Attila művéhez, a *Csongor és Tündéhez* készült falragaszok. Majd két, igencsak eltérő produkció plakátja: az egyik Janacek művét, *A ravasz rókácska* című darabot hírdeti az Erkel Színházban, a másik a Győri Balett csodálatos produkcióját, *Az igazságpillanatát.* Elnézve ezt a két falragaszt, a nézőben feltámad a vágy, hogy a produkciókkal is találkozhasson; valahogy, a lelke mélyén azt is érzi, hogy csak azért tudja meggyőzni a falra szegezett, ragasztott kép, mert az, aki megalkotta, maga is szerette a darabokat, amelyeket ajánlott.

- Valóban, a zene számomra nagyon sokat jelent, és éppen azért, mert szeretem, nem aszerint válogatok, hogy klasszikus vagy modern, komoly-, vagy könnyűzene. A jó zenét kívánom népszerűsíteni! Igaz, a hanglemezborítók esetében főként a komolyzenei produkciók tasakját terveztem, de ha egyszer úgy hozta a sors, szívesen vállaltam feladatot a könnyű, az úgynevezett könnyűzene területén is. A lényeg az, hogy jó zene legyen. Terveztem például plakátot *a Krízis* című rock-storyhoz is, vagy ahol a zene és a látvány csodálatos szimbiózisából kellett ízelítőt adnom: Antonio Gades és táncegyüttese vendég-szereplésének beharangozásánál!

Az Antonio Gades-plakátnál Varga Győző már némileg túllépett a par excellence grafikus eszközrendszerén, elragadta bizonyos - a műfajtól egyáltalán nem idegen - festőiség. Ez az oldottság azonban inkább erősítette, mint gyengítette a formák ritmusának szuggesztív erejét. *A Csíksomlyói passió* esetében viszont éppen az a művészi alázat emelte meg a művet, amellyel az egykori erdélyi fametszetet, a hajdani székely metsző keze munkáját szinte változtatás nélkül transzponálta egy másfajta világba, új értelmezéssel gazdagítva a régi formákat. Sarkadi Imre drámájának, Az *elveszett paradicsomnak* lényegét is a múltból vett formákkal igyekezett megragadni: Albrecht Dürer Adám és Éva című fametszetében találta meg azt a hangulatot, érzést, amit a mű leendő nézői számára közvetíteni kívánt. *A Budapest Orfeum* finom, szecessziós hangvételű, egyenletesen fedett felületekkel építkező, mégis csupa mozgás, csupa élet plakátja, amely egyszerre sugallja az „ántivilág" békés nyugalmát, és érzékelteti a benne megbúvó idegesen vibráló feszültségeket, méltó Benedek Miklósék nagyszerű vállalkozásához.

Azután másfajta munkák kerülnek elő. *A Bim* Bam *Bömbölő* vagy *a Motoszka* a gyermekrajzok egyszerű formáit nagyon is felnőtt módon, furfangosan naivvá szerkesztett plakát. Egy kicsit arról is árulkodnak - különösen ha más, ugyancsak gyerekek részére szervezett produkciók plakátjaival vetjük össze -, hogy a művész, azon túl, hogy általában otthon érzi magát a gyermekvilágban,

az olyanfajta színházi törekvésekkel tud legjobban azonosulni, amelyeket kicsiny hazánkban Levente Péter igyekszik konok következetességgel megvalósítani. A Mikroszkóp Színpad részére tervezett gyermekműsorplakátok után kerülnek elő a felnőtt közönséget csábító művek: Suksin *Energikus emberek* című darabját hirdető falragasz, majd egy az eddigiektől ugyancsak különböző, vaskos humorral megrajzolt, zárt, pozitív formákkal operáló, triviálisan nyers alkotás...

- Ennek külön története van. A dolog úgy kezdődött, hogy a Mikroszkóp Színpad igazgatója, a későbbi állandó megrendelőm, Komlós János felhívott, hogy tervezzek az új műsorukhoz plakátot. Előre kell bocsátanom, én úgy szoktam, úgy tudok dolgozni, hogy a megrendelő elmeséli az elképzeléseit, közli az igényeit, kezembe nyomja a darabot, amit gondosan elolvasok, ha mód van rá és idő, igyekszem beszélni a rendezővel, mit lát a műben, a díszlet-és a jelmeztervezővel, milyen látvány-világot képzel a dráma köré, és csak azután látok munkához... Nos, amikor bementem Komlóshoz, azzal fogadott, hogy kell a plakát, sürgős a plakát, de a darab, szövegkönyv - az még nincs. Kértem, hogy akkor legalább a vázlatát hadd nézhessem meg. Az sincs... Ha semmi nincs, talán a címét árulják el - könyörögtem. Komlós angyali nyugalommal közölte: még nincs címe. Eléntött a pulykaméreg, és az asztalra csaptam: minek néz maga engem? Komlós a fejéhez kapott, felpattant, kirohant a titkárságra: azonnal utalványozzák az ötletdíjat Varga művész úrnak, megvan a cím! Hát így született ez a plakát, amelyen a marhafej kontúrjai között az orr egy stilizált - hm, hogy is lehet szalonképesen mondani - emberi hátsó fertály, választ adva a címben feltett kérdésre. Valóban nem egy esztetizáló, habosan könnyed, szép grafika, de hogy megálltak előtte, az bizonyos!

Nem tudom, a kiállítás felépítése milyen volt, s hogyan kerülnek majd egymás mellé a plakátok az elkövetkezendő tárlatokon, de az bizonyos, hogy a rögtönzött műtermi bemutatónak is dramaturgiája van: újra zenés darabok-hoz készült falragaszok kerülnek elő, de másfajta világ tükörképei, mint azok, amelyeket előbb láttunk. A Fővárosi Operettszínház West *Side Stary ját* hírdető mű egy kicsit kemény, talán az előadásnál is keményebb, amelyet reklámozni hivatott; *a Macskák,* ezzel szemben, a Madách Színház produkciójának plakátja csupa lágy, könnyed ritmus, hajlékony, finom vonal. Majd előkerül egy szokatlan, fekvő formátumú és ezzel már önmagában is nagy méreteket sejtető, tiszta grafikus eszközökkel megfogalmazott kép, *a jegor Bulicsov és a többiek* plakátja.

- A Nemzeti Színház moszkvai vendégjátékára készült, és régi álmom valósíthattam meg vele... Amióta csak plakáttal foglalkozom, szinte eszelősen hajtogattam: ne piciny, afféle bélyegplakátokat csináljunk, az utcán hatni csak méretében is nagy falragasszal lehet! Ezt sikerült végre elérni a moszkvai plakáttal, nagy város, nagy plakát.. . Ez volt a Nemzeti Színház vendégjátékának egyetlen, hogy úgy mondjam, grafikus jele a moszkvai utcán, de - jelen volt a szovjet fővárosban.

A csomagokból csaknem utolsónak kerül elő az a mű, amely eddig talán a legnagyobb sikert hozta alkotójának: kiállítások tucatjain szerepelt, okleveleket, díjakat szerzett. De nem csak a könyveknek, a plakátoknak is saját sorsuk van: ez a nemzetközileg elismert mű, *az Egy őrült naplója* előadását hirdető falragasz sohasem került a budapesti utcák falaira. Az elme elborulásának, az értelem kialvásának folyamatát szürrealista eszközökkel, hátborzongató szuggesztivitással érzékeltető alkotás megmaradt afféle kiállítás-plakátnak; a könyvekben meghúzódó drámákhoz hasonlóan, éppen saját közegétől maradt távol.

- Nagyon szeretem ezt a munkámat, meg kell vallanom őszintén, talán a legkedvesebb tervem. Számunkra, akik keményen realista iskolát jártunk ki annak idején, és nehezen szakadtunk volna el a kézzelfogható valóság ábrázolásától, az avantgarde stílusáramlatai közül a szürrealizmus volt az, amellyel legjobban meg tudtunk barátkozni, az az eszmeáramlat, amelyben megmártózva fel tudtuk frissíteni kifejezőeszközeinket. A plakátművészetben, különösen a nagyszerű lengyel alkotói gárdának köszönhetően, a szürrealista gondolkozás rendkívül megtermékenyítő módon hatott; a magam részéről ennél a munkámnál éreztem legjobban jótékony hatását. Mondom, ezt a plakátot érzem, még ma is, talán legközelebb magamhoz; bosszantott, persze hogy bosszantott, amikor a Vígszínház közölte, hogy mégsem tartanak rá igényt, tehát nem kerül majd az utcára. Bosszantott, de meg tudtam érteni az ő szempontjaikat is; így azután - nincs harag...

A kiállítási anyag képei között megbúvik egy félig kész vázlat, néhány vonalas elképzelés. Inkább csak csírája egy leendő plakátnak.

- A Népszínház részére, Tennessee Williams *Földi királyság* című drámájához készül... Ilyen a munkám, talán ez is érzékelteti: most kezdtem hozzá a plakáthoz, s hajt az idő. Mire ez az írás, beszámoló napvilágot láthat, már rég megvolt a bemutató, s a kész falragaszok is megkoptak a hirdetőoszlopokon...

Még egyszer végigtekintve a bemutatott művek széles skáláját, a változatos képen belül karakteres vonalak rajzolód-nak ki: mely darabokhoz készíttetnek plakátot színházaink, s mely produkciók-hoz vonzódik igazán a színházat alázattal szolgáló grafikus, plakáttervező. Az antik, görög világ tragédiái, zenés művek, új magyar bemutatók, kortárs írók és a félmúlt klasszikus modernjei. Egy-valami hiányzik a képből. Egyvalaki, de ő - a teremtés fele. Shakespeare.

- Valóban! Csak most döbbenek rá, hogy ennyi év után vele még valóban nem találkoztam. Furcsa és elgondolkoztató. . . De nem azért nem terveztem Shakespeare-plakátot, mert a teremtés-nek az a fele nem áll hozzám közel! Éppen ellenkezőleg! Boldogan rajzolnám meg például Falstaff világát, akár *a IV. Henrik,* akár a W*indsori víg nők* ürügyén. Vagy egy 111. Richárdot micsoda élvezettel rajzolnék meg! Valószínűbb, hogy a színházak vannak úgy Shakespeare-rel, hogy feltételezik, hozzá, miként a jó borhoz, nem kell cégér, nem kell kedvcsináló, figyelemfelkeltő plakát...

Varga *Győző* tárlatának anyagát nézve, a szemlélő óhatatlanul azt érzi, egy színháztörténeti kiállítást lát. Sűrített, ha nem is a teljesség igényével megfogalmazott színháztörténetet. Az egyes plakátok előtt elgondolkozva, felidézve hajdani hatásukat, egyre jobban körvonalazódik a fejemben motoszkáló gondolat: igen, ez egy színháztörténeti kiállítás. Varga *Győző* igazi tárlata kinn van a pesti utcán, a falakon, a hirdetőoszlopokon. Nem kell városról városra üldözni: míndig, mindenki előtt nyitva áll.

PETERDI NAGY LÁSZLÓ

Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?

Almási Miklós új könyve

A könyvvé nőtt esszé nem kevesebbre vállalkozik, mint az utóbbi másfél évtized Csehov-játszása tapasztalatainak elméleti igényű összegzésére. A tudós szerző itthoni s külhoni színházi élményei-nek inspirációjára világítja át Csehov négy leggyakrabban játszott darabját: *a Sirályt* („Ripacsok a tóparton"), a *Ványa bácsit* („*Az* élethiány tükörkabinetje"), *a Három nővért* („*A* reménytelenség hullámvasútján") és a *Cseresznyéskertet* („Búcsú egy láthatatlan vasútállomáson"). A szellemes s találó alcímek is jelzik: a drámák szerkezetét és stílusrétegeit vizsgálva a szerző a mai értelmiségi lét titkaihoz jut el. Kimutatja például, hogy tudunk mi őszintén is hazudni, s hogy gyakori önvallomásaink - épp ennek eszköze. Hogy „élethiányunk" voltaképpen *méltó* életcélhiány; hogy még az oly büszkén vállalt „zűrös" szerelmeinket is csak más, fontosabb dolgok helyett űzzük. S hogy Csehov mindezt pontosan tudta rólunk. A legfontosabb dolgok csak nagyon lassan változnak. Tulajdonképp indokolt tehát, hogy most, egy újabb „átmeneti korban", megint hozzá fordulunk: mi lesz velünk, Anton Pavlovics?

Rejtezik azért némi gúny s öngúny is ebben a címben. - Mi lesz velünk, Anton Pavlovics ? - Mert mi már aztán nem tudjuk. Mi ugyanis lemondtunk már róla, hogy tudjunk (akarjunk, merjünk, vállaljunk) bármit is. A szerző tehát közvetlenül is vall magáról s nemzedékéről. Amely egykor akart, mert s vállalt. Talán: csalt s megcsalatott. Most minden-esetre Csehovot játszik, rendez. Vall Latinovitsról, Darvasról, Horvairól, Bessenyeiről és másokról, a fiatalokról. Mindnyájunkról, akik életünk dilemmáiban - ki tudja, hányadik nemzedékként

Csehovhoz fordulunk tanácsért.

„Az volt a célom, hogy a drámák más és másként érvényesülő rejtvényszerűségét, ezt a csak játékban kibomló talányát és megfejtési sugalmazásait érzékeltessem. Hogy sikerüljön túllépni a „darabolvasás" elemi nehézségén, ami Csehov esetében jóval bonyodalmasabb vállalkozás : tele van kelepcékkel, melyekbe Anton Pavlovics szívesen belecsábítja olvasóját, de rendezőit is" - olvassuk a bevezetésben.

Később aztán beismeri: „Hogy miképp csinálta Csehov, hogyan »él« ez a talányos kelepce, amitől a darabok lazasága, komponálatlan látszata ellenére szophoklészi vagy shakespeare-i erővel sodornak valami katarzisféle felé - arra nem sikerült igazi választ találnom."

Nem is lehet. Végül is nem az esztétika feladata elsősorban, hogy az alkotó személyes titkait kutassa. Almási azonban esszének nevezi a könyvét. Ezzel is jelzi, hogy benne *személyes* élményét, mondanivalóját közli. És ez a - korábbi munkáiban talán ritkábban fellelhető - intenzív élményszerűség több ponton a korábbiaknál eredetibb és messzebb menő következtetésekre juttatja. Említettük a könyv társadalomlélektani elemzéseit. Legalább ilyen fontosak azonban azok a megfigyelések, amelyek a Csehov-darabok szorosabb értelemben vett dramaturgiájával, azzal a - persze nagyon is tudatos - lazasággal, komponálatlansággal, a „polifóniával" kapcsolatosak. A gyakorló színházi ember itt olyan összefüggéseket fedez fel, amelyek közvetlenül gazdagítják a darabokról kialakult képét.

Csak egy példa. A könyvtárnyi szakirodalomban Almási az első, aki összeszámolta *a Három nővérben* az idő múlására vonatkozó utalásokat. Észrevette, hogy a cselekmény folyamán eltelt öt év tulajdonképp egyetlen nap metszeteiben helyezkedik el. Az egymást követő felvonások során mintha egyetlen napot járna be a játék: az egyes felvonások között pontosan nyolc órát megy előre a fiktív óra. Ebből aztán többoldalas érdekfeszítő elmefuttatás lesz a kettős időszámításról: a szubjektív, álló időről, amelyben a szereplők élnek, s a valóságos, történelmi időről. A két idősík a harmadik felvonás tűzvészjelenetében metszi egymást. Versinyin bejelenti, hogy az üteget Lengyelországba vezénylik. Irina naivan megjegyzi: „Mi is elutazunk!" Csebutikin *ekkor* ejti el a nővérek édesanyjától maradt drága porcelánórát. *Ekkor* törik össze ez az egész stilizált világ, amelybe betört az életvalóság, a történelmi idő. Almási feltételezése szerint egyébként épp az öreg katonaorvos akadályozza meg közvetlenül a nővérek Moszkvába költözését azzal, hogy a bátyjukat állandóan kártyázni, veszteni viszi. Még azt is tudni véli, hogy épp ebből az elharácsolt pénzből akar majd házat venni a közelben öregségére.

A legeredetibb mégis *a Cseresznyéskert*nek szánt fejezet: „búcsú egy láthatatlan vasútállomáson". A darab cselekménye valóban két utazás között játszódik. Mintha egy pályaudvaron történne mindez, az élet (a történelem?) egy átszállóhelyén. „Megvallom, igen kevés megoldott Cseresznyéskert-rendezést láttam életemben: az a totalitás, ami itt kibomlik, alig szólaltatható meg..." - vallja meg Al-mási. Bevallva-bevallatlanul persze azért ő is egy „igazi", egy„totális" koncepciót ajánl, amelynek kulcsszavai: a „lebegés", a „célzások technikája", az „elvesztett identitás", az „enigmatikus komédia", az „aszimmetrikusan kétpólusú dramaturgia", a három drámai élet-szint „bújócskája", az otthontalanság mint „a személyiségmag hiánya".

Csupa jól megragadott, pontos megfigyelés, találó jelzők. Rám mégis *a Cseresznyéskert* „lírai" epilógusának kegyetlenül józan megfejtése tette a legnagyobb hatást. Miután az árverésre időzített bál királynőjeként Ljubov Andrejevna két fiatallal a karján a virágzó jövőbe táncolta be magát, az utolsó felvonásban mindent elront. Kiderül, hogy a leánykérés ilyen megalázó megrendezésével éppen ő rontotta el Várja házasságát, s hebehurgya „gondoskodásával" ő okozza Firsz halálát is. Mindig csak magára gondol, végig csak önmagát siratja. Parodizálja a bálkirálynőt. Valóban elgondolkoztató : miért kellett ez Csehovnak, ha - mint azt Almási is hangsúlyozza - nem egyszerűen szatírát írt.

Akárhogy van is, annyi mesterkélt okoskodás után Almási új könyvét, ezt a friss, érzékletes színházi vallomást olvasva ismét elámulhatunk Csehov művészetének kimeríthetetlen életerején. „Egy olyan korban, amikor egyre több illúzióból, filozófiából ábrándulunk ki, frissítően hat ránk ez a prekoncepcióktól mentes színpadi világ. . ." - tartja a szerző a mai Csehov-renaissance legfőbb okáról. Valószínűleg igaza is van. Azonban mégsem ez a legfontosabb. Jönnek majd új illúziók, új filozófiák. És Csehov színpadán *helye lesz* azoknak is. Almási könyve érdekesen mutatja meg azokat a járásokat, amelyeket a ma élő nemzedékek találtak ezen a színpadon. Nagy érdeme, hogy nem csukja be maga után egészen az ajtót. Tudja ő nagyon jól, hogy Anton Pavlovics tartogat még nekünk meglepetéseket. . .

(Magvető, 1985)

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Rédacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Bécsy:

Le Jour de Saint Barthélemy

La nouvelle pièce de Magda Szabó ressuscite Mihály Csokonai Vitéz, le grand poète hongrois du XVIIIeme siècle, au destin tragique et légendaire – mais les accents et la morale sont, bien entendu, adressés à l'époque actuelle. Au centre de la pièce se trouve une ambivalence historique intéressante – c'est pourtant dommage qu'elle ne découle pas directement du champ des forces dramatiques.

Anna Földes:

Tableau d'ensemble, avec un invité

Au Studio du Théâtre Madách on joue la pièce *Qui-est ce qu'on voit sur le tableau?* de Károly Szakonyi – une esquisse de destins différents qu'on aurait dû laisser attendre le temps de sa maturité.

Katalin Szűcs:

Accepter de ne pas accepter la charge

Pareille en cela aux oeuvres précédentes de son auteur, la pièce *L'Héritage* de Gyula Hernádi, créée a Pécs, commet des infidélités au compte de la vérité historique; le sujet puisé dans l'antiquité grecque se transforme en un modèle historico-social, grâce à l'esprit lucide et enjoué du dramaturge.

szter Kiss:

'histoire racontée en clichés

farce *Une maison exposée aux courants d'air* Gábor Görgey, créée au Théâtre de é, met au pilori les désordres et les dités des dernières décennies de l'hi- de la Hongrie, sans ajouter rien tiel à le qui déjà a été établi.

László Zappe:

Non adapté par Dürrenmatt

En réalisant au Théâtre du Château le *Richard II.* de Shakespeare, Imre Kerényi s'est peu intéressé à l'analyse du monde politique ou à la nature du comportement humain – il a concentré ses efforts surtout à une parade de trouvailles grotesques mais par conséquent le texte se trouve dégradé.

Péter P. Müller:

Oronge, le tueur

La pièce *Oronge* du Yougoslave Ivan Kušan, créée au Théâtre Katona József de Budapest s'appelle « une comédie musicale avec fusillade et tuerie » mais elle est bien plus que cela. Dans la mise en scène de Miklós Benedek nous sommes régalés d'un divertissement peu commun et aussi d'un véritable tour de force stylistique.

Ildikó Csizner:

Examens et obstacles

Récemment tout un théâtre ainsi qu'un jeune metteur en scène débutant ont choisi un texte de Slawomir Mrożek comme épreuve de leur maturité. En créant en Hongrie *La Boucherie*, le nouveau studio du Théâtre du Peuple a voulu démontrer son aptitude à satisfaire des demandes allant au-delà du théâtre populaire et *La Maison sur la frontière* qu'avait choisi Csaba Ivánka pour son examen de sortie était de même destiné à combler une certaine lacune. Raison de plus pour regretter que le véritable esprit mrozekien soit resté absent de chacun de ces spectacles.

Judit Szántó:

Nous ne sommes pas encore sauvés

La pièce *Sauvé* de l'Anglais Edward Bond a pris un retard considérable pour arriver dans un théâtre hongrois. Sa création récente à Pécs suscite cependant des impressions mixtes. Toutefois peut-on constater que la mise en scène d'István Szőke est instructive et dans ses moments réussis et dans ses erreurs fondamentales qui méritent d'être considérées et repensées.

Judit Csáki:

Au prix de compromis

La tragédie musicale *Frères de sang* de l'Anglais Willy Russell a été montée à Pécs au prix de compromis artistiques assez importants – pourtant, grâce à la mise en scène honnête et à quelques interprétations remarquables, le succès est mérité.

László Bérczes:

Les images de la destruction

La tragédie *Chant pour Phèdre* du Suédois Per Olov Enquist parle de la quasi-absence de la vie. Cependant dans la mise en scène d'Imre Csiszár ce monde en décomposition se complète de contrastes énergiques et d'images au sens contraire, motivés par un certain degré de détachement distancé.

András Pályi:

Le Ionesco « sur mesure »

La Leçon et *La Cantatrice chauve*, jouées à Kaposvár, marquent le début d'Eugène Ionesco dans un théâtre hongrois professionnel. Au lieu de reproduire un Ionesco « confectionné », la mise en scène de Tamás Ascher se distingue par sa faculté de ressusciter l'original – celui qui, selon le critique français Jacques Lemarchand a réussi à faire « un théâtre sur mesure ».

István Nánay:

Le romantisme est nécessaire

A Zalaegerszeg on joue l'adaptation du roman *Les Fils de l'homme au coeur de pierre* de Mór Jókai, un des fruits les plus populaires de la prose romantique en Hongrie. Dans la mise en scène de János Ács la grande tradition romantiquex s'allie heureusement au langage théâtral moderne.

Mária Novák:

Rire et démasquage

Au théâtre de Debrecen *L'Opéra de quat'sous* de Brecht se contente de donner une chiquenaude à notre prédilection outrée pour la nostalgie et les genres policiers mais du rire ne naissent aucune révélation, aucune idée de quelque profondeur.

József Bőgel:

L'histoire de la scénographie hongroise apres la libération – part III.

Voici la troisième partie de cette étude traitant de quatre décennies de la scénographie hongroise. Les deux premières parties en ont été publiées dans nos numéros de décembre 1985 et janvier 1986.

László Peterdi Nagy:

Qu'en sera-t-il de nous, Anton Pavlovitch?

La monographie nouvelle de Miklós Almási, portant le titre cité, est une illustration riche en idées fraîches et poignantes de la vitalité de l'oeuvre tchékhovienne.

Ára: 30,– Ft