SZÍNHÁZ

Szántó Judit: Kalifornia, palatáblán • P. Müller Péter: Világtünetek a világtengerparton • Bécsy Tamás: A becsület drámája • Bérczes László: Harrytól Henrikig • Nánay István: Oliverek • Gáspár Margit: Csillagóra (dráma)

1987
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XX. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1987. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. 1054
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: Budapest, Postafiók 223. 1906
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, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.
Indexszám: 25.797

707129 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Szomory Dezső: Szabóky Zsigmond Rafael (Játékszín) Koós Olga (Nagymama), Schubert Éva (Berta) és Bozóky István (Nagypapa)

A hátsó borítón:
Vayer Tamás díszlete a Kean, a színész előadásához (Madách Színház) (Iklády László felvételei)

TARTALOM

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT
Kalifornia, palatáblán (1)

P. MÜLLER PÉTER
Világtünetek a világtengerparton (4)

KOVÁCS DEZSŐ
Barokk mutatvány, plexiháttérrel (6)

BÉCSY TAMÁS
A becsület drámája (8)

MIHÁLYI GÁBOR
Haumann Péter „jutalomjátéka" (15)

BÉRCZES LÁSZLÓ
Harrytól Henrikig (18)

NÁNAY ISTVÁN
Oliverek (25)

CSIZNER ILDIKÓ
Prózaian (29)

ERDEI JÁNOS
Élni és játszani (33)

NOVÁK MÁRIA
Amerikai bölény (39)

színháztörténet

KERÉNYI FERENC
Romantikus színészdrámákról - a Kean ürügyén (40)

fórum

NÁNAY ISTVÁN
Az új dráma esélyei (42)

Az 1986-os év (XIX. évfolyam) tartalomjegyzéke (46)

drámamelléklet

GÁSPÁR MARGIT: Csillagóra

SZÁNTÓ JUDIT

California, palatáblán

A Szabóky Zsigmond Rafael a Játékszínben

A *Hyppolit, a lakáj* és *a Máli néni* után itt a Játékszín harmadik sikerült és sikeres Verebes István-rendezése, ami mindenképp azt jelzi, hogy a néhány év alatt az élre tört (s a mindenütt-jelenvalóságot egyelőre még jól viselő) színész-rendező-konferanszié-író-showmannek rendezőként legsajátabb területe a két világháború közötti polgári - minek is nevezzük? Szomory Dezső és Füst Milán esetében leginkább groteszknek, noha szerzőik nem használták e műfaji meghatározást, ami azonban nem zárja ki, hogy művelték, hiszen *a Máli néni* és *a Szabóky Zsigmond Rafael* (de még a sokkal szimplább *Hyppolit* sem) mondható tiszta vígjátéknak. A szerzők némiképp *a Dandin György* Moliére-jét idéző fanyar grimaszt vágtak arra az osztályra, melyből születtek, s melyen kívül élni nem tudnának: a magyar vagy még inkább a pesti polgárságra. Megtagadni képtelenek, hinni viszont nem tudnak benne, bárhogy szeretnék is - legföljebb tán reménykednek, hogy egyszer még majd lábra áll, nagykorú lesz, öntudatos, erős és európai ez az osztály, és hajlandó saját értelmiségéhez - hozzájuk - igazodni. Ezért hát nem valami maró, kegyetlen szatírával ábrázolják, inkább csöppet szomorkás, csöppet gyengéd iróniával tárták fel kisszerűségének és nagyrahivatottságának kiáltó ellentétét. Vagyis készen áll, teljes fegyverzetben jelenik meg a színpadon a korai magyar groteszk.

Így van ez akkor is, ha épp *a Szabóky Zsigmond Rafael* nem éri el a néhány - számban kevés, de súlyban annál jelentősebb - évvel korábban született remek-művű Szomory Dezső-hármas, *a Györgyike, drága gyermek, a Bella* és *a Hermelin* színvonalát; igaz, nem is sorolható a hanyatlás hosszú korszakának termékei, a Bodnár Lujzák, Takáts Aliceok, Szegedy Annie-k mellé. Az 1924-ben keletkezett *Szabóky Zsigmond Rafael* pontosan e két korszak határmezsgyéjén áll, még hordozva sok elemet az előző kor-szak remekléseiből s már viselve a következő korszak bélyegeit. Az első világháború s a régi világ összeomlása után Szomory lába alól voltaképp kicsúszott a talaj. Az, amit ő a magyar polgárságról feltételezett s remélt, egyre illuzórikusabbá vált, de hát nem épp kimutathatóan ezen osztály hibájából; másfelől a sikert mohón szomjazó szerző továbbra is csak e fogyatkozó súlyú, mégoly bizonytalan önálló karakterét is egyre vesztő osztály köréből remélhette közönségét. Akkor pedig mégsem lehet vele szemben túlzottan kegyetlen, annál is kevésbé, mert hát mivé legyen ő maga, ha saját osztályával, anyagi és szellemi bázisával leszámol.? Meg aztán mégis, hátha, hátha... hátha a színi tükörkép láttán még mindig éledhet, öntudatra kaphat az ábrázolás tárgya... (Illúzió volt ez is; a darab a vígszínházi bemutatón megbukott.)

Ez a hasadt írói álláspont pontosan csapódik le *a Szabóky Zsigmond Rafael*-ben, amely Szomory Dezső utolsó megszenvedett drámájának tűnik. A régi harmónia megcsorbult; a kései rnagyar nagypolgárban Szomory már nem tud úgy hinni, ahogy még hitt a polgári művész, Kéji Bella vagy Páli Tibor önarcképelemeket is hordozó alakjában, *a Hermelin* egész polgári-művészi tenyészetében vagy a bizonyos polgári méltóságot hordozó - igaz, az I. felvonás után nem véletlenül eltüntetett - Keilits doktorban. Most a polgári hierarchia csúcsához közelítene: a nagyvállalkozóhoz, a magyar vasemberhez, akinek szituációja és kettős keresztneve nem véletlenül idézi Ibsen hősét, John Gabriel Borkmant. Szabókyt is totális igény hevíti, hogy az életet birtokba vegye; a közéletben és a magánéletben egyaránt korlátlan hatalmat követel és tart természetes-nek. Bukni aztán persze Ibsen hőse is bukik, de a zord tragikum ormairól; s attól, hogy Szabóky elképzelései is kudarcot vallanak, még az ő fenségén sem esnék csorba. De micsoda szomorú, micsoda kisszerű bukás ez! Gondoljunk vissza a *Györgyike, drága* gyermekre: a magabiztos, a támadhatatlan polgári erőd ott is országon kívül, Bécsben volt, Hübner Félix onnan jött, hogy magának szép, kicsi magyar luxusfeleséget vásároljon. De mégis, az a monarchia volt, Bécs, és benne Hübner Félix egy kicsit a miénk is, a mi polgárunk, a mi, magyarul is beszélő, a Sacherben és a Zserbóban egyaránt otthonos vasemberünk. S magyar Hübner Félix e tíz évvel későbbi utóda, Raády Melinda is, de micsoda különbség: ő már Kaliforniából jött, amihez semmi közünk, s melynek erős napsugárzásában szinte elolvad Szabóky Zsigmond Rafael, a szegény magyar vasember, aki hiába írta ki bankja cégéréül a Kalifornia nevet „krétával, palatáblára", mint egy kisiskolás: attól még egy dabasi stég kedvéért kényszerült sikkasztani, és fennhéjázó hűvösvölgyi villájában, a szökőkút csobogásától - nem is: „spriccelésétől" - kísérve felsált - nem

Végvári Tamás (Szabóky) és Margitai Ági (Magda) Szomory Dezső drámájában

is felsált: „felsárt" - ebédel zöldbabfőzelékkel. Vége az álomnak - Raády Melinda hóna alá csapja a pórul járt kis magyar nagykapitalistát, és viszi magával öregedő selyemfiú, szép nagy magyar luxusférj gyanánt.

A darab mindazonáltal mégsem egyértelmű Szomory már vázolt, bizonytalan, ellentmondásos nézőpontja miatt; mert szereti is az ő Szabókyját, mert nem tudja kivonni magát mágnesessége alól, s mert, akár egy magasztos bukással is, megmenteni mégsem akarja; mert nem igazán tragikomikusnak látja, hanem tragikusnak is, komikusnak is, ami nem ugyanaz. Végig tétovázik a két lehetőség között: hősét fölmentve a magyar polgárság beszűkült, szegényes lehetőségeit ítélje-e el, melyek nem viselnek el egy Szabóky Zsigmond Rafaelt, avagy szétpukkassza-e hőse mítoszát, mint nevetséges pozőrét. Szabóky például egy ízben nagyon is pontosan megfogalmazza helyzetét: „No de itt a röghöz vagyok kötve, ember! itt nem vagyunk nagy lázasok és bivalyok és félistenek, úgy szárnyalok csak, mint a rongy a szélben, ami repülne . . ." - mondja Dianénak. Egy tragikus hős helyzete és helyzetfelmérése ez - de milyen gyáván, siralmasan menekül aztán ez a hős Raády Melinda keblére, vagy, ahogy Verpeléty ügyvéd mondja, „fjordjára", a feje fölött összecsapó köz- és magánéleti hullámok elől: „Elvinnél engem?!" A baj csak az, hogy ez már nem ugyanaz a hős; annak csak azért is ragaszkodnia kellene az álmaihoz, akár a dabasi stéghez is. A dráma szempontjából ez már egy másik ember.

Ugyanez a hasadtság tükröződik Szabóky áldozatainak ábrázolásában is. Magda, Diane, Teri, más módon Raády Gida s az öreg Szabókyék imádják, szenvednek, kínlódnak érte, s a végén faképnél hagyva, hoppon maradva néznek utána; de Szomory nem meri szenvedésüket komikusnak, illetve komikusnak *is*, a kis téthez képest aránytalannak rajzolni, kivált nem a két nővér esetében. Magda és Diane hősi szenvedése (amit nyilván a kiváló művésznők, Varsányi Irén és Gombaszögi Frida is ilyennek vártak el s így ábrázoltak), Raády Gida kétségbeesett vergődése Szabóky alakjára is hősi visszfényt vetít: ilyen emberért mégiscsak érdemes volt feláldozni életet, boldogságot, saját egyéniséget.

Verebes István tehát nehéz helyzetben volt, mikor ezt az izgalmasan erős, de alapvetően hibrid művet meggyőzően kerek előadásban akarta színre vinni. Egyetlen hagyománya lehetett (ha látta): a Szegvári Menyhért rendezte 1982-es igen jó pécsi előadás, amely nem véletlenül választotta *a Hagyd a nagypapát!* címet, ezt a szövegből végig kizengő mulatságos refrént: a rendezés mindenekelőtt a dialógus gunyorosan felstilizáló zeneiségére épített és kínált egy frenetikus operaparódiát egy bizarr menazsériáról, amely lázas igyekezettel próbál lehetőségeivel és hajlamaival ellentétes nagystílű életet élni, s így ez a kitartott póz mindvégig egyértelműen komikusnak hat. A tudatosan mesterkélt stíljátékból persze elsikkadt a dráma minden lírája, önsajnálata, nosztalgiája, még iróniájának légiesebb felhangjai is, de ezt a néző adott esetben nem érezhette veszteségnek: volt, ami kárpótolja.

Verebes azonban nem ezt az utat választotta. Ő a szöveg komplexitását akarta minél teljesebben érvényesíteni s a groteszk alaphangon belül megszólaltatni az irónia, a líra, sőt helyenként mármár a tragikum hangjait is, abból kiindulva, hogy elrontott életek látványa sohasem lehet tisztán komikus. A rendező gyengédség és finom irónia keverésével ábrázolja a hátra- és elhagyottakat: a nővéreket, a gyermekeket, a cselédlányt s a tehetetlen öreg szülőket, akiknek kedvéért energikus dramaturgiai beavatkozással, egy korábbi szövegrészt a végére csúsztatva, még egy csehovi hangulatú befejezést is komponál, a két reménytelenül magára maradt, sorsából keveset vagy mit sem értő, vádolni vagy szemrehányni képtelen fekete ruhás öreg-ről - elvégre, mint a *Ványa* bácsiban, *a Három nővérben, a Cseresnyéskertben,* itt is vannak, akiknek sikerül elmenni, s vannak, akik a peremre vetve hátra-maradnak. Magda és Diane így egyértelműen rokonszenvesek itt, még ha Magdus kezdetben kicsit butuska, Diane meglehetős szenvelgő - a végén mindketten tudatára ébrednek kisemmizettségüknek, s kivált Magdus a maga kemény tisztánlátásával szinte jelképes figurává nő.

Mindez korántsem jelent stílus- vagy aránytévesztést, ide nem illő pátoszt: Verebes pompás mulatságot *is* rendezett. Ő sem tartóztatja meg magát a dialógusban rejlő lehetőségektől, az operai elrendezésű áriáktól, duettektől, tercettektől s így tovább akár a nonettig, szókellnek a szavak, szomorys barokkban, líraian és öniroinikusan, pózokat is látunk, manírokat, meg lázas, minden rezdülésükben célra törő, egészében mégis céltalan jövés-menéseket, és közben muzsikálnak, mert ez is „egy zenei ház, kérem", mint *a* Bellában, és mindezen rengeteget lehet nevetni, egyenesben is, „atelier"-ben is - csak eközben a szereplőknek végig megvan a maguk belső igazsága, akarnak valamit, ha nem is mindvégig ugyanazt, s a saját törvényeik szerint élik és teszik tönkre az életüket.

Ebben az előadásban kiváltságos helyzetük van a színészeknek: ha élni tudnak lehetőségeikkel, egyszerre élhetnek át és idegeníthetnek el, hozhatnak lélekbe merülő realizmust és vibráló stilizációt, és aki minderre képes, kiemelkedőt alakít. A válogatott csapatban vannak ilyenek szép számmal. Főképp a nők között - Verebes, úgy tűnik, nagyon ért a nyelvükön, ami már önmagában ritkaság. Margitai Ági, Koós Olga és Vándor Éva között sorrendet sem lehet felállítani. Az idős Szabóky-pár esetében Verebes szellemesen utal a címszereplő dzsentrigyökereire, s ez magyarázza, hogy a két öreg alig ért valamit a körülöttük dúló polgári fejleményekből. Ezen belül Koós Olga Nagymamája mintha a *Ványa bácsi* „maman"-ját tenné át divatjamúlt, mégis tartással rendelkező magyar dámára; tökéletes természetességgel idegen e környezetben, s időnkénti zavarát élvezetes bisszigséggel hidalja át.

Margitai Ági és Vándor Éva egyként meglepetés, de más-más okból. Margitai ugyane színpad más estéin tüneményes Máli néni, s a papírforma tán inkább Bertával hozta volna össze; Magda szerepe elvben fiatalabb színésznőt kívánna, s régen is volt látható lírai szépasszony szerepben. De Margitai ebben is elsőrangú: ahogy a kezdeti naiv, olvadó szerelmet levedleni kénytelen s Szabóky önmagát rég feladott árnyékából önálló emberré, szenvedő, gyűlölködő, keserű és büszke asszonnyá válik, ugyanakkor őrizve mű és szerep arányait, tehát elkerülve, hogy a darab egyszer csak róla kezdjen szólni, s ráadásul végigcsendítve egyfajta finom, moll humort - mestermunka.

A meglepetés, amelyet Vándor Éva szerez, talán még nagyobb, hiszen e színésznőt - bár kevés szerepében láttam - eddig a magam tőzsdéjén sem jegyeztem az élvonalban. Most szinte perfekt játékot nyújt. Nemcsak nagyon szép, de szépségét dramaturgiai tényezővé tudja emelni, kezdetben pozitív értelemben, úgy, hogy betöltse a színpadot, majd negatívan is: mikor őt, aki a maga szemében is a végzet asszonya, Szabóky

egyszer csak brutálisan ejti, szépségének belső fénye kialszik, és Diane valósággal elszürkül, aszerint, ahogy elveszti hitét önnön varázsában. S közben roppant összetett színészi feladatot old meg: eljátssza, minden intonációjával, magakellető és űzött mozgásával, fölényével és rettegésével, hogy szerelmes sógorába, de kímélni akarja nővérét, s egyszersmind azt is, hogy ezt az izgalmas helyzetet őrülten élvezi, és nagy gyönyörűséggel sajnálja elsősorban önmagát. Tiltott regényekből rakja össze magának Raády Gida elcsábításának hálás szerepét is, és épp mikor további borzongató fejleményeket remélne, veszik le róla a rivaldafényt - ami persze egyszersmind roppant komikus is.

Berta szerepében nagy közönségsikert arat Schubert Éva, joggal: biztos rutinnal, kiváló poentírozási készséggel ját-szik, s még az sem vehető tőle rossz néven, hogy nemegyszer áriába transzponált anyósvicceket ad elő, ugyanis, valljuk be, a szerep maga is elsősorban anyósvicc, amibe Szomory viszonylag kevés eredetiséget vitt; azt, hogy Berta Szabóky egyetlen ellenzéke, aki kezdettől átlát rajta, végeredményben szándékosan devalválja az anyósi státussal.

Még két hölgy a rajongók kórusából: Fazekas Zsuzsa (Teri) pontosan, bár kissé iskolásan, Gruiz Anikó (Irmus) helyenként kissé negédesen viszi a maga szólamát. A férfiak közül nagyon stílusos Bozóky István játéka; az öreg Szabóky szenilitása mögül nagy színészi bölcsesség üt át. Bajor Imrének, a Játékszín saját fölfedezettjének Verpelétyje most is színős és eleven, de meglehetős egysíkú; mindent eljátszik, amit kell, de ebben az előadásban a poénoknak mélyebbről kellene jönniök, s a Magdusba titkon szerelmes ügyvéd az előadás Medvegyenkója is lehetne. Bars József Raády Gidája, noha fals hangot ő sem fog, a leghalványabb tagja a gárdának; talán a rendező figyelméből jutott neki a kelleténél kevesebb.

És most - hic Rhodus, hic Balta! Merthogy van a darabnak címszereplője is, akivel kapcsolatban Verebes Istvánnak döntenie kellett: mármost minek lássa és láttassa őt? A fogas kérdést - melyben abszolút meggyőző döntés, épp a dráma említett szemléleti tétovasága miatt, alighanem nem létezik - a rendező az árnyalatlan groteszk javára döntötte el: az ő Szabókyjának egy percre sem szabad a nézőt kétségben hagynia jelentéktelensége, kisszerűsége felől. Nyilván ezért

Vándor Éva (Diane) és Végvári Tamás (Szabóky) a Játékszín előadásában
(Iklády László felvételei)

hívta meg a szerepre Végvári Tamást, ezt a nagyon jelentős színészt, aki hibátlanul, lefegyverző bohósággal alakít egy aranyos svihákot, egy hűvösvölgyi Bicska Maxit. Első bejövetelétől kezdve ironikusan, a nézővel összekacsintva leplezi le a figurát, olyan effektussal, amilyet az Óoz pazar tróntermében a mítosz ködéből egyszer csak riadtan előbújó kicsi kopasz öregúr szolgáltat. A felfogás vitatható, hiszen valamennyi többi szereplő beállítását, játékuk őszinteségét kompromittálja: egy ilyen Szabókyért rajongani vagy akkor lehet, ha az érintettek hazudják érzelmeiket, vagy ha reménytelenül ostobák. A rendezés komplexitása révén ezek az árnyalatok, a szenvelgéstől a libaságig, ugyan ott bujkálnak az áldozatok magatartásában, de nem meghatározók, s így az a helyzet áll elő, hogy Szabóky ennél sokkal bonyolultabb lényét jobban megismerjük és megértjük a többiek, elsősorban Margitai Ági és Vándor Éva játékából, semmint Végváriéból. Nézetem szerint épp ebben az előadásban a leleplezésnek fokozatosan kellett volna érlelődnie, s talán az sem ártott volna, ha a szerepet erőszakosabb alkatú színész játssza, aki első látásra valóban „egy dekoratív, egy karitatív, egy intuitív, egy inisziatív", egy igazi „holland-kaliforniai Bank és Bánk" (bár zavarban lennék, ha javaslatokat kérnének tőlem - sajnos bizonyos „úri" típusok lassan kivesznek színjátszásunkból).

Valószínűleg Szabóky beállításával függ össze Raády Melindáé is. Ha ugyan-is Szabóky oly jellegzetes kétarcúsága elsikkad, akkor nincs szükség Raády Melinda alakjának szimbolikus tartal-

mára; már nem a dabasi Kaliforniából röpíti a hőst az igazi Kalifornia felé, hanem csupán egy erőszakosabb nőstény ragadja el a koncot az ügyetlenebbek elől. Szomory Melindája természeti jelenségként söpör végig a színpadon, életnagyságnál nagyobb formátumban (nem hiába nevezi Teri - bár ez itt nem hangzik el - „nagy" Melinda néninek); senkire sem haragszik, senkit sem bánt, sőt szíve is életnagyságnál nagyobb, igazi hollywoodi méret. Szívesen emlékszem a pécsi megoldásra; Szegvári Menyhért úgy oldotta meg Raády Melinda „más"-ságát, hogy Péter Gizire bízta, aki sugárzó mese- és operettbeli anyaprimadonnaként uralta szinte mitikus dimenziókban a befejezést. Kállay Bori, noha szintén honos az operettben, nem ezt játssza el, ehelyett egy további Szabóky-rajongót mintáz, aki teljesen indokolatlanul kaján, pikírt és lenéző a két vállra fektetett riválisokkal szemben; annál meglepőbb, az előadás egyetlen hamis mozzanatában, a fiával való őszintén könnyes összeborulása. Itt említem, hogy még jelmeze is rosszindulatúan leleplező, s azt egyébként sem értem, hogy a különben stílusos ruhák tervezője, Torday Hajnal miért öltöztetett a záróképben több női szereplőt, köztük a cseléd-lányt is, előnytelen nadrágokba.

Befejezésül mégsem mondhatok mást: az előadás különben olyan jó, hogy még a kulcsszerep ilyen, vitatható felfogását is, bár megsínyli, de elbírja. *A Boldogtalanok* és *a Máli néni*, a (kaposvári) *Patika* és a (miskolci) *Lila akác*, a két *Hermelin* és a két pécsi Szomory-előadás után újabb szép bizonyítékot szolgáltat a XX. századi magyar dráma alighanem legjelentősebb vonulatának, a századvég legizgalmasabb tendenciái közvetlen előzményének életképességére.

Szomory Dezső: Szabóky Zsigmond Rafael (Játékszín)

Díszlet: Kiss Kovács Gergely. *Jelmez:* Torday Hajnal. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Rendező:* Verebes István.

Szereplők: Végvári Tamás, Schubert Éva, Margitai Ági, Vándor Éva, Fazekas Zsuzsa, Kállay Bori, Koós Olga, Bozóky István, Bars József, Bajor Imre, Gruiz Anikó.

P. MÜLLER PÉTER

Világtünetek a világtengerparton

A Világszezon Szegeden

A zene Vámos Miklós több írásában is felbukkan címként, témaként, kompozíciós technikaként. Ezt nemcsak legutóbbi regényei - *a Zenga zének, a Félnóta* - mutatják, hanem korábbi novellái és színjátékai is. *Asztalosinduló* című darabja műfaji megjelölésében hangsúlyozza ezt a zeneiséget, a „versenymű két tételben" alcímmel. De a címben jelzett zeneiségnél lényegesebb a kompozícióban megjelenő zeneiség, ami különösen színműveiben és hangjátékaiban szembeötlő. E zeneiség részeként értelmezhetők a hangok, az akusztikus mozzanatok, azok a nyelvi megnyilatkozások, amelyekben a hanghatás, a ritmizáltság gyakran fontosabb a jelentésnél. Ilyen például a mondóka *(Égszakadás, földindulás)* vagy az éljenzés *(Háromszoros vivát).* A zene ezekben az írásokban egyfelől mint egy nemzedéki élmény lenyomata jelenik meg - azé a nemzedéké, mely a legközvetlenebbül és a legmarkánsabban a zenében tudta kialakítani és kifejezni a maga kultúráját. Másfelől ez a zeneiség írói technikaként, szerkesztésmódként, kompozíciós eljárásként szerepel Vámos Miklós műveiben, elsősorban színjátékaiban.

Ez a zenei jelleg azonban alapvetően különbözik például Nádas Péter drámáinak zeneiségétől, mert Nádasnál ez a réteg világszemléletként, a szöveget értelmező összetevőként van jelen, Vámosnál ellenben ez csupán technika, anyagszervezési mód. Kettejük színműírói különbsége azonban nemcsak ebben áll, hanem - többek között - abban is, hogy Vámos művei (és zeneiségük) a populáris regisztert célozzák meg, míg Nádas művészete az arisztokratikus regiszterben mozog. Vámos műveinek populáris jellege a zeneiség ezen formáján kívül az írói témaválasztásban, a publicisztikus szemléletben, a napi aktualitásokhoz való kötődésben is megmutatkozik. Bár ez az alkotói naprakészség azt is jelenthetné, hogy gyorsan változó világunkban az életmű világa is gyorsan változik, Vámos Miklós esetében nem ez a helyzet. Első könyveinek, bemutatóinak tíz-tizenöt évvel ezelőtti kritikáit elővéve úgy tűnik, mintha a vadonatúj *Világszezon* semmiben nem különbözne ezektől a korai művektől. Az 1974-es *Égszakadás, földindulás* kapcsán így fogalmazott a kritikus: „Az író szinte valamennyi elbeszélésében sztereotip életmozzanatokat, unalomig ismert nevetséges apróságokat, »csupa ismerős, visszatérő mondatot« sorakoztat egymás mellé a montázstechnika s egy-egy ötlet segítségével... Nyilvánvaló, hogy e módszer lehetőségei végesek; Vámos egyelőre mégis ragaszkodik hozzá." (Kritika, 1974/12.) Az író 1981-es drámakötetéről szóló egyik ismertetés pedig e szavakkal zárult: „Lehetőségei közül az író - egyelőre legalábbis - a könnyed technika és az ötlet útját választotta. A várható siker és a szórakoztató irodalom útját." (Új Írás, 1981/12.)

A mindkét idézetben szereplő „egyelőre" akkor még a pályakezdő iránti elnéző magatartás jeleként indokolt lehetett. Mára azonban ezek az egykor fenntartással megfogalmazott megállapítások fenntartás nélkülivé és általános érvényűvé váltak, mert Vámos Miklós ugyanazt az írói szemléletet és ugyanazt az írói technikát működteti, immár tizenöt éve. Ez pedig ebben az esetben nem annyira a következetesség, mint inkább a sztereotípia jele. Talán ennek az önismétlésnek is szerepe volt abban, hogy Vámos négy, hetvenes évekbeli bemutatója -*Égszakadás, földindulás* (1974 - Veszprém), *Asztalosinduló* (1976 - Szolnok), *Ide meg csak reggel süt be egy darabig* (1978 - Ódry Színpad), *Háromszoros vivát* (1979 - Agria Játékok) - után e színpadi jelenlét és a színműírói tevékenység szünetelt. A nyolcvanas években a Játékszín mutatta be hangjátékaiból írt *Gáz van...* című három színpadi vázlatát (1984-ben). Legújabb darabját, a *Világszezont* 1986 decemberében tűzte műsorára a szegedi Nemzeti Színház. A mű a színház felkérésére készült. Ez a legújabb Vámos-darab technikájában és szemléletében egyenes folytatása hetvenes évekbeli színjátékainak, ez is élmény és ötlet kettős kötésében fogant, és ezt is a napi aktualitások éltetik.

Ez az aktualitás *az Égszakadás, földindulásban* a panel-lakótelepek világa, a „minden áthallatszik" - akkor még új - élménye volt, ahol „a három egymás alatt lakó család tulajdonképpen az ember életének három fázisát jelképezi: a fiatal házasok játékos-komoly marakodó gondatlanságát, a középkorúak hajszás gürcölését és az öregek szeretetre sóvárgó

magányát." (Népszabadság, 1974. XI. 19.) *Az Asztalosinduló* kapcsán már a kora-beli krónikás is azt fejtegette, hogy a mű annak dokumentuma, miszerint „a hetvenes években milyen morális küzdelmet folytattunk a harácsolókkal. Publicisztikáink, glosszáink, filmjeink, színdarabjaink egyik első számú közellensége a fröccsöntő kisiparos, a panamista tszmelléküzemág-vezető, a maszek zöldséges. . ." (Élet és Irodalom, 1976. I. 31.) Ez a napi aktualitásokhoz tapadás a *Világszezonnak* is sajátja, és ez nem túlságosan használ a darab utóéletének. Hiszen ahogy a „harácsolók" megítélése mára - legalábbis - módosult, éppúgy - már most - nem egészen igaz az, amiről a *Világszezon* beszél. Vámosnak ebben a művében is alapmotívuma félreértés, ezt a darabot is az anekdotikus szerkesztésmód, az ötletorientált jelenettechnika jellemzi, a szereplők itt is hétköznapi kisemberek, akik között - a látszólagos eltérések ellenére - itt sincs különbség. Ezek a figurák *egyformák.* Az előbb idézett kritikák megállapításait kölcsönvéve erről is elmondható, hogy a darab „monológszerű magánszámok" füzére, ami ez esetben egy-egy család magánszámát jelenti, s ezekről a figurákról is az állapítható meg, hogy „Vámos... alig tud s többnyire nem is akar jellemeket formálni, egyéniteni. A közhelymondatok és közhelycselekvések mintegy önmaguktól alakítják ki gazdájuk sablonfiguráját." (Kritika, 1974/12.)

A Világszezon a tengerparton játszódik, *a* főszezonban, *az* ismeretlenül is-merős nyelvű mediterrán országban, ahol *a* személyzet borravalóért tartja a markát, ahol *a* víz fertőzött, ahol *a* levegőből pernye száll vagy savas eső, ahol *az* erdőtűz pusztít, ahol *a* tömegszerencsétlenség történik, ahol *a* harci gépek robaja hallatszik, ahol a terroristák lövöldöznek, ahol *az* űrlény landol és ahol *A*-bomba robban. A különböző, nem azonosított nációk tagjai sem a vendéglátó ország, sem egymás nyelvét nem értik, illetve nem ismerik, a turistaszótár segítségével sikerül csak egy-két információhoz hozzájutniuk. A kommunikáció ily módon félreértésekkel tarkított, senki nem érti, mit közöl vele a másik nép fialánya. E nyári idillt kisebb-nagyobb katasztrófák teszik változatossá (lásd elébb). A strandot fokozatosan lepik el a nyaralók: előbb egy huszonéves pár érkezik, majd egy öttagú család - két gyerekkel s egy nagypapával, aztán egy harmincas pár kisgyerekkel, egy negyvenes - nagy gyerekkel, és két idős hölgy papagájjal, illetve ebbel.

Vámos Miklós: Világszezon (szegedi Nemzeti Színház). Kovács Zsolt és Kaszás Géza

E népes szereplőgárda tevékenysége (kiegészülve a strand személyzetével: kabinossal, árussal, orvossal stb.) rendkívül változatos, úgymint: napozás, alvás, magazinlapozgatás, evés és ürítés, fürdőzés, zuhanyozás, udvarlás, veszekedés és így tovább. Úgy, minta tengerparton szokás. E ténykedés közepette megtudjuk, hogy a gyerek már tudja (aput az anyu megcsalja), hogy van, akinek öngyilkos lett a felmenője, van, akinek két évig haldoklott; hogy van, aki gazdag, és van, aki szegény; hogy a pelenkázást is meg lehet unni; hogy jó lenne tudni legalább egy idegen nyelvet. Es még sok minden mást. De mindig csak annyit lehet megtudni a nézőnek is, amennyit a szereplőknek. Igy azok az események, amelyek a nyaralók számára érthetetlenek, a néző számára is azok maradnak. A néző ugyanolyan tájékozott - pontosabban tájékozatlan -, mint a szereplők, azzal a különbséggel, hogy ő legalább a nyaralók nyelvét érti - mivel mind magyarul beszélnek. A helyzet komikumát az adja, hogy a különböző nációk nem értik egymást - ez azonban legfeljebb egy egyfelvonásosra való ötlet, ami a folyamatos feszültségkeltéshez és annak fenntartásához kevés. Miként kevés a darabban megjelenő kétféleképpen érthető helyzetek száma is. Ezek a helyzetek mindig azonosak, bennük a szereplők mindig egyformán reagálnak. Már csak azért is, mert néhány „jellemvonás" kivételével (mint életkor, nemzeti hovatartozás) valamennyien egyformák. Egyformák a napozós gyerekek, a flörtölő tinédzserek, a fiatal és az idősebb szülők. Ezeknek a figuráknak nincsen arcuk, vázlatszerűek ők is és helyzeteik is.

Ebben a világban és ebben a szezonban tehát teljes az összhang. Hiszen minden ember ugyanabban az élményben részesül: a megértetlenségében. A mű ily módon egy állapotrajz, egy lírai fogantatású életérzés jegyeit viseli magán, ami a darabot alapvetően drámaiatlanná teszi. Ugyanis ennek az állapotrajznak nincs tétje, nincs feszültsége, nincs kezdete és vége. Noha a mű aspirál arra, hogy megrajzoljon egy világmodellt, ez a „világszezon" éppoly vázlatosra sikerült „modell", mint a korábbi színpadi művek ilyen vonatkozásai. A modellt ezúttal a meghatározatlanság, az „egyetemes" általánosítás van hivatva létrehozni. Az azonban, hogy ez a tengerpart a világ partja és a nyaraló népség az emberiség, nem teremt modellt, nem hoz létre sem átfogó magyarázó elvet, sem átfogó struktúrát. A vázlatosság, az ötletszerűség nem képes megteremteni a mű hitelét. Az alaphelyzetben rejlő lehetőségek nincsenek kihasználva, az író nem hatol a fölvetett kérdések mélyére, elszalasztja a lényegmondás esélyét. Szatirikus szemlélete - korábbi darabjaihoz hasonlóan - itt is lírával párosul, s a szereplők iránti részvét itt is néhol megkísérti a melodrámát. A *Világszezon* nem oszlatja el azt a kételyt, amit *a Hiánydramaturgia* című kötetben Balogh Tibor úgy fogalmazott meg, hogy Vámosban „a drámaíró és az epikus küzdelme az utóbbi javára látszik eldőlni", s azt a felvetését, hogy drámák-e egyáltalán ezek a színpadi művek. Az epikus szerkesztésmód itt is előtér-ben áll, és itt is ötvöződik a zenei komponálással. A többszólamúság úgy működik, hogy ezúttal nem egy-egy szólam jelenik meg különböző terekben (mint az *Égszakadás, földindulásban),* hanem különböző szólamok jelennek meg egyetlen térben. Vámos szinte az összes szereplőt mindvégig a színpadon tartja, és ebből az együttlétből építi föl a szólókat és a tuttikat. A *Világszezon* nem hozott újat Vámos színműírói tevékenységében. Fenntartás nélkül idézhetők ezzel kapcsolatban is Balogh Tibor hat évvel ezelőtti sorai: „Az eddigi életmű tematikai egysége (az apró életkörökre irányuló figyelem), a szemléleti egység (részvétfogalom), a köznapi témájú művek vezérmotívuma (generációk összesimulása,

Fodor Zsóka és Jakab Tamás a **Világszezonban** (MTI **Fotó - Ilovszky Béla felvételei)**

lényegazonosságuk hangsúlyozása), a drámák drámaiatlansága (a lekésett dramaturgiai pillanat következtében az autentikus konfliktus korlátozott hatású mikrodetonációkkal való helyettesítése)... a nyelvi megformálás eszközei (hasonlatok, asszociációs konstrukciók, a nyomatékosítás szintagmatikája, a szóképek). . ." - ezek a jegyek mind-mind érvényesek a legújabb darabra is.

A Sándor János rendezte szegedi ősbemutató a darab által kínált színpadi lehetőségek zömét kihasználatlanul hagyja. A látvány - esztétikai értelemben - lehangoló: Mira János díszlete a darab megkövetelte valószerűség ellenében inkább *panoptikumi,* a színpadképet a művi elemek uralják. A homok nem homok, hanem vászon, a tenger nem tenger, hanem fólia, az égbolt színházi drapéria - s mindez tolakodó mesterkéltséggel. Ha az előadás egyébként ezt a műviséget sugallná, és ez összhangban állna a látvánnyal, akkor nem volna ok kifogásolni a díszletet, de ez a színpadkép - konkrét megvalósításában, anyagszerűségében - ellentmond a darabnak és az előadásnak is. A strand szélén húzódó drótkerítés mellett egy faimitáció áll, melyről igy lepény alakú óralap csüng le. Vajon miért? A túlsó oldalon álló budi legalább gyakran „üzemel".

Az előadás szünetében a színpad bal és jobb oldala megcserélődik, a kellékek, a díszlet és a szereplők átkerülnek a másik oldalra. De mire való ez a csere? Annak talán értelme volna, ha a tengernek *háttal* elhelyezkedő alakok a második résztől végre a víz felé fordulnának, ám akkor a színpadon nem a jobb-bal, hanem az elöl-hátul tengely mentén kellene a cserét végrehajtani. A szereplők azonban mindvégig a víznek hátat fordítva nyaralnak - talán környezetvédelmi elővigyázatosságból. Nehéz magyarázatot találni arra is, hogy a strandra hulló tárgyak - úgymint: röpcédulák (kétszer), fehér pihék - az előadásban valóban megjelennek, a fekete pernyéről viszont csak beszélnek a szereplők.

A játékból nem rajzolódik ki egy következetesen végigvitt rendezői koncepció, nemcsak az előbb jelzett képi megoldásokból, hanem a színészi alakításokból sem. Az emberi viselkedés apró gesztusai nincsenek kidolgozva, a színészek - többségükben - csak vannak, de nem léteznek a színpadon, már-már civilként szunyókálnak, üldögélnek, heverésznek a nyugágyakon és a gyékényeken. Noha az író - többek között - a nevekkel is jelzi, hogy egy-egy család mely náció képviselője lehet, az előadás nem különíti el sem tárgyakban, sem magatartásban ezeket a csoportokat. Noha Ivánék hátizsákkal jönnek - s a kerítés résén át -, ennél több megkülönböztető vonást nem mutat fel a játék. Ily módon a színészek egyéni ambíciójára és tehetségére van bízva, hogy tudnak-e arcot adni figurájuknak, és ennek lehetőségével igen kevesen élnek. A népes szereplőgárdából jó szívvel csak a Baltazár-Matildka családot lehet kiemelni, ők azok, akik valóban élnek a színpadon. A legtöbb komikum is az ő alakításukhoz kapcsolódik. Kovács Zsolt, Fodor Zsóka, Vásári Mónika, Jakab Tamás és Bobor György azonban, sajnos, kivételek. Az ő karakterformálásuk, életszerű alakításuk nem tudja meg-váltani a további mintegy harminc közre-működő enervált vagy semmitmondó színpadi jelenlétét.

Vámos Miklós *Világszezonja* - a darab alcíme ellenére - Szegeden nem válik komédiává, az előadásból hiányoznak a Vámos írói világához idomuló színpadi ötletek, és hiányzik a darabot megalapozó élmény újrateremtése. Hiányzik az írott mű és az előadás összhangja. De az író sem megy tovább a tünetek érzékeltetésénél.

Vámos Miklós: Világszezon (szegedi Nemzeti Színház)

Rendező: Sándor János. *Díszlet:* Mira János. *Jelmez:* Molnár Zsuzsa. *Játékmester:* Jachinek Rudolf.

Szereplők: Janisch Éva, Both András, Flórián Antal, Kovács Zsolt, Fodor Zsóka, Vásári Mónika, Bobor György, Jakab Tamás, Király Levente, Kaszás Géza, Fehér Juli, Andódy Olga, Szirmai Péter, Markovits Bori-Hőgye Zsuzsanna, Mikula Sándor, Somló Gábor, Kovács Magdi-Farkas Zsuzsa, Herceg Zsolt, Szabó Ildikó, Szabó Mária, Gerencsér Lajos, Rónai Beáta.

KOVÁCS DEZSÖ

Barokk mutatvány, plexiháttérrel

Corneille-bemutató a Katona József Színházban

Valószínűleg meg fogják téveszteni a jövendő színháztörténészeit az új Corneille-bemutatóról készült s a sajtóban meg a színház műsorfüzetében közzétett fotók. Színpompás kavalkádot, színpadi dinamizmust, akciódús játékot sugallnak ezek a mozgalmas állóképek, a klasszicista színjátszás hagyományhűen érzéki megelevenítését, ami még némi stílusparódiát is engedélyez a rendezőnek (Udvaros Dorottya meseien föltornyozott parókája erről árulkodik), ám végső soron egy történetileg jól körülhatárolható színpadi formálásmódba való belefeledkezést, önfeledt játékot takar. Barokkos burjánzású, fordulatokban gazdag, ám a klasszicizmus esztétikai normáit korhűen beteljesítő cizellált játék pereghet a színen, gondolhatnánk, ha csupán a képi dokumentációra kellene hagyatkoznunk.

Hogy az előadás másfajta szellemi fogantatású játékkal lepi meg a nézőt, az Szikora János pályájának fordulataira visszagondolva korántsem olyan meglepő: közelmúltbeli rendezései egyik fő vonulatának alapproblematikáját adta - megítélésem szerint - valamely színháztörténeti stílus érzéki újjáélesztése; a stílusnak mint formálásmódnak s mint színházi jelrendszernek és konvenciónak a kísérleti használatba vétele, megméretetése, s ezáltal egy új színpadi nyelv kikísérletezése - a stílusba való belehelyezkedés-belefeledkezés és az egyidejű eltávolodás-távolságtartás kettőssége révén. A Miskolcon színpadra állított *Romeo és Júlia e* „nyelvújító" szándék - számomra - legizgalmasabb, a közelmúltbeli egri *Csongor és Tünde* pedig a legegységesebb darabja volt. Most e Corneille-mű, a *L'Illusion comique* Katona József szín-házi ősbemutatójával vélhetően e felfedezőút végére ért a rendező, hogy pillanatnyilag milyen eredménnyel, arról a jelenetfotók mozgalmasságával perlekedő előadás tanúskodik.

Nyilván nem véletlenül került a műsorfüzet élére Watteau Gilles-jének reprodukciója: néhány lappal később (s persze az. előadásban is) Benedek Mik-

lóst kísértetiesen hasonló öltözékben látjuk feltűnni Alkander, a varázsló szerepében. E sugallatos hasonlóság már a rendezői darabértelmezésről árulkodik. Corneille-nél a komor-szigorú arcú agg varázsló „ismeretlen erők birtokosa", kinek arca csonttá fagyott, ám „mozgása délceg, tartása büszke". Szikoránál a varázsló watteau-ian szelíd clown, amit nemcsak öltözéke nyomatékosít, de a játékban elfoglalt helye, szerepe is. E produkcióban, melynek mozgatója, játékmestere Alkander, a varázsló, a színpadi mutatvány létrehozója maga is „mutatványos", azaz része a színjátéknak, a többiekével egyenrangú szereplő abban a társasjátékban, melynek neve színház. A darab többszörösen csavart cselekményszerkezete ugyanis erre az alapvető trükkre épül: az egyik szereplő - kitagadott fiát kereső apa - a varázsló csodás közreműködésével bepillanthat elveszettnek hitt gyermeke múltbeli élettörténetébe, ám a kalandos eseménysorról végül kiderül, hogy csak színházi mutatvány - a valóság tünékeny illúziója -, melyet éppen a színésznek állt fiú társulata játszik elő, s melyet az efféle alakoskodásban járatlan apa valódinak hitt. Ám a varázsló „valódi" produkcióját a néző már színházként látja; valóság és annak „égi mása" szüntelenül egymásba csúszik, olyannyira, hogy néhol alig lehetne szétszálazni, meddig terjed a „mutatvány", s honnantól kezdve „valódi" az, amit valódinak látunk.

A „színház a színházban" többszörösen megcsavart, s korunkban már-már közhellyé koptatott dramaturgiája itt sajátos tükörrendszerként funkcionál, ami egyfajta művészetfilozófiai kicsengést is ad a darabnak: e játék a színház erejét, hatalmát és esendőségét hivatott reprezentálni. S persze azt is fel szándékozván mutatni, hogy a valóság kényszerű praktikái mennyire teszik színházzá az életet, s megfordítva: a színházba mennyire szívódnak fel a valóságos élet szövevényei.

Történik mindez egy háromszázötven éves darabban, Pierre Corneille valóban szabálytalan és szeszélyes remekművében, melyet mindössze egy év választ el a *Cidtől,* s mondhatni, egy évszázad a klasszicista drámamodell esztétikai kánonjától. Az arisztotelészi hármas egység dog-mává merevített normáit kétségkívül figyelmen kívül hagyja ez az eredetét tekintve inkább barokk tragikomédiának, mint klasszicista tragédiának tekinthető mű, mely a commedia dell'artét idéző szabadszájúságával, korát meghazudtolóan szemtelenül őszinte szerelemfilozófiájával XX. századian, sőt XX. század végien modern gondolatsorokat jelenít meg, érzéki formában. Az érzelmeknek ama zűrzavarát s az érzékiség beszabályozhatatlan vonzerejét, mely romba dönt minden célszerű racionalizmust, és megcáfol minden józan polgárerényt, meglepő modernséggel és eredetiséggel jeleníti meg ez a hosszú évszázadokig eltemetett és csak a legutóbbi időben életre keltett dráma. (Ismeretes, hogy Giorgio Strehler 1983-ban párizsi Európa Színházában szenzációszámba menő előadásban támasztotta fel Corneille ismeretlen művét, a produkcióról néhányan idehaza is beszámoltak, például Mihályi Gábor a Nagyvilágban.) Hogy Szikora János és a Katona József Színház társulata e mű színrevitelére vállalkoztak, abban - függetlenül attól, hogy az ötlet megelőzte-e vagy sem a párizsi előképet - feltételezésem szerint nagyobb szerepe lehetett a dráma immanens értékeinek, mai léptékű gondolatiságának, mint az érzékeket csiklandozó színházi kuriózum kihívásának.

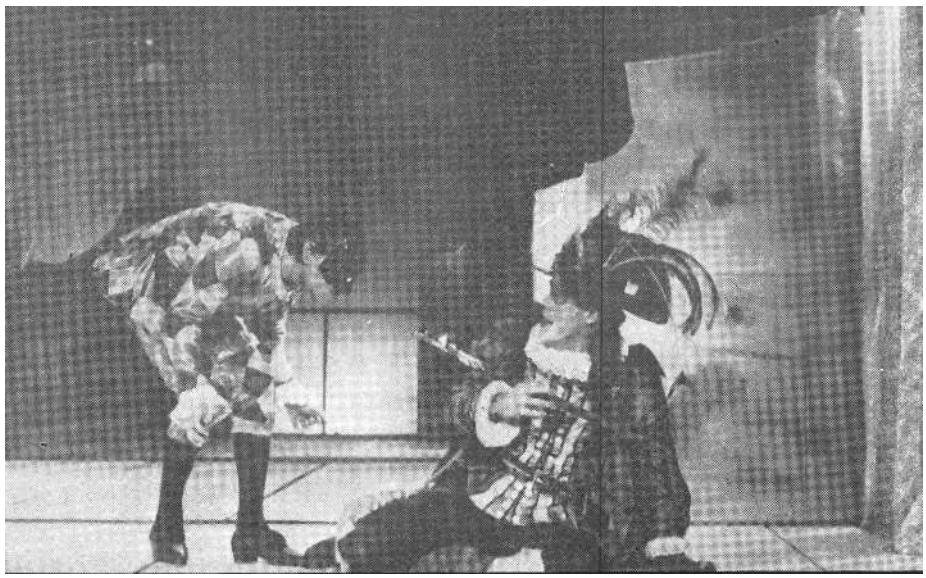
E mű szövevényes konfliktusszerkezete és különböző jelentésszinteket egy-másba kapcsoló cselekvéssora mélyén időtlenül modern, és mondhatni, mód-szeres szerelemfilozófia rejlik. Az akciók és dialógusok mögé bújtatott szerelmi bölcselet középpontjában az önzés áll, mint az individualitás kiteljesítője - legtöbbször a férfiúi önzés formájában.

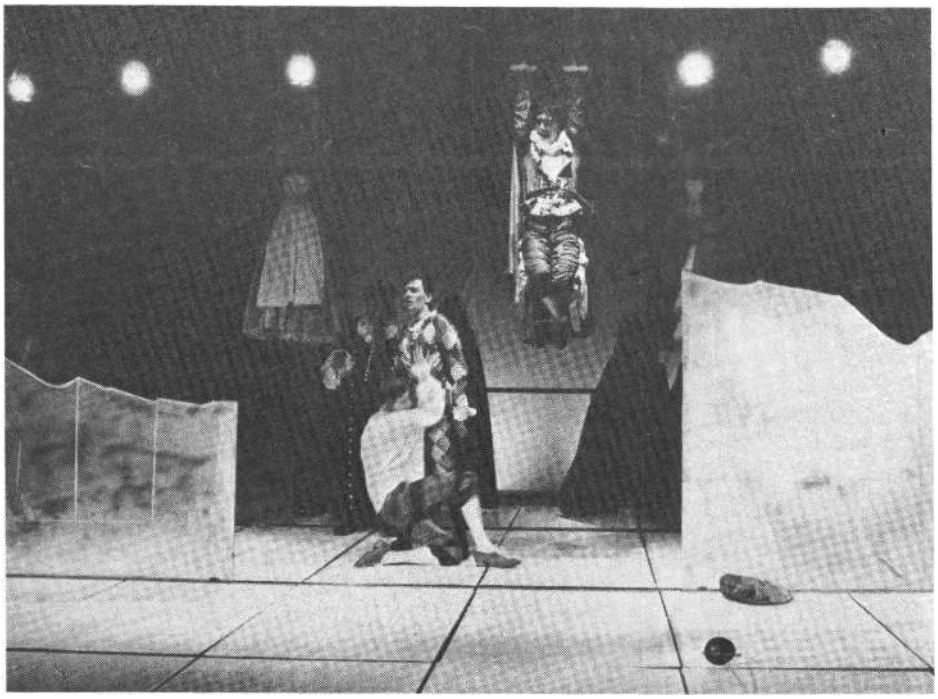
lzabellába, a darab hősnőjébe az összes férfi szerelmes, mindenki a magáénak szeretné megszerezni. Zsarnok atyja Adraste-nak szánja; egy habókos tiszt, a Mórölő szerelmével üldözi; szolgája, Klindor szinte semmit sem tesz érte, kelletlenül udvarolgat gazdája helyett, s a lány szerelme ölébe hull. A szerelmesek útjába különféle akadályok állnak, ármánykodás, börtön; majd szökésük után egybekelnek, de az unott férj ekkor mára szomszéd hercegnő után jár, miközben egykori szerelmét, mai hitvesét a legócskább s legbanálisabb magyarázatokkal könnyedén szereli le, mert hiszen a férfi ballépése mára XVII. században is bocsánatos bűnnek számított. A szerelmi bonyodalmakat nézve persze mindvégig ott motoszkál bennünk: mindez csak színjáték, az érzelemnek, az érzékiségnek ama devalvációja, mely relativizál mindenfajta emberi értéket, szerelmet és kapcsolatot, itt nem vehető egészen komolyan, hiszen mindez csak játék, a szerelmi praktikák és taktikák is csak e játék részei; az élet és a játék egymásba csúsznak, határaik összemosódnak - végső soron a szerelem is csak játék.

Somlyó György a nemes veretű verses formát, az alexandrinusok zeneiségét megőrizve jól mondható, néhol briliánsan ötletes fordításban ültette át magyar nyelvre a Corneille-szöveget. Hogy a sziporkázóan fordulatos, mozgalmas, gondolatiságában és dramaturgiai sokszínűségében a legnagyobbakéhoz mérhető mű mégsem ragyog föl a maga formátumában a Katona József Színház színpadán, már végképp nem rajta múlott.

Szikora darabértelmezése és játékvezérlése nyomán e mű sokféle íze-zamata, dramaturgiai leleménye, nyers szókimondása,

Corneille: **L'Illusion comique (Katona** József **Színház). Balkay Géza (Klindor) és Gáspár Sándor (Mórölő)**





Jelenet Corneille drámájából (Iklády László felvételei)

bölcseleti vonulata, szerkezeti rétegzettsége barokkos stílusparódiává halványul. Pontosabban stílusparódiává sem válik igazán, mert ahhoz következetlenül végigvitt. Vala-miféle konstruáltan historikus stílus *vissz-fénye* vetül e produkcióra; vértelenné, fáradttá s olykor menthetetlenül modorossá téve a játékot. Az akciók, a gesztusok stilizációja, mint mindent magába olvasztó formai megoldás - a tartalommá váló forma - maga alá temette az eleven játékot, a drámát. Hogy Szikora mennyire határozottan és következetesen juttatta érvényre rendezői akaratát, többek között az is mutatja, hogy a Katona József Színház hasonló feladatokat lábujjhegyen is megoldó színészei ezúttal szinte kivé-tel nélkül önmaguk teljesítőképessége alatt maradtak. Jóformán csak Gáspár Sándor (Mórölő kapitány) és Benedek Miklós (Alkander, a varázsló) kap itt lehetőséget, hogy megteremtse „drámai személyazonosságát", ám még az ő szerepformálásuk is magán viseli a darabértelmezés kettősségét. Gáspár gascogne-i kapitánya a hetvenkedő katona klasszikus figurájának parafrázisa, nemcsak hogy monomániákusan locsog harci hőstetteiről, hanem emellett még nyúlszívűen gyáva is. Nemcsak egy-egy kardcsörte elől fut meg, de a nők előtt is kisebbrendűségi érzései támadnak, ezért aztán inkább szolgájával udvaroltat Izabellának. Gáspár Mórölője különcségében is kisszerű pojáca, nem tiszt, de bugyuta hadfi, csetlőbotló közlegény. Am még e jellemvonásai is túlcizelláltak, túlstilizáltak, amitől valamiféle barokkos-klasszicizáló stílusparódiába csúszik át alakítksa, elveszítve ezáltal a figura erejét. Benedek Miklós varázslója, miként Watteau esendő bohóca, nagyon is evilági csodatévő. Mintha csak „súgni" akarna Pridamantnak: ő sem különb, minta színen lát-ható komédiások. Magasztos felsőbbrendűségét talányossággal igyekszik elhitetni, így inkább a mesék varázslója ő, mint „ismeret-len erők birtokosa".

Izabella szerepében Udvaros Dorottya kissé durcás, kissé hisztis, szertelen és szerelem után sóvárgó leányzó, Csonka Ibolya Lise féltékeny és még inkább szerelemre vágyakozó szolgálólányát hűvössé és szenvtelenné formálja.

Balkay Géza formátumosabban szenvedélyes Klindort is tudna formálni, miként Rajhona Adám homlokát ráncoló, aggódó apájával is mintha már találkoztunk volna. A színészi alakításokat persze - paradox módon - nehéz önmagukban megítélni ebben a produkcióban: minden gesztusukon erőteljes rendezői figyelem érződik, más kérdés, hogy merre vezérelte őket ez a koncepciózus akarat.

A játék összképe, olykori ritmustalansága megint csak felemás illúziót nyújtott: a rendezői vízió sugallatossága nemegyszer eltüntetni látszott a játék vontatottságát, a szituációk elnagyolt rajzát, a színészvezetés hiányosságait.

El Kazovszkij kékes-szürkés, áttetsző plexilapokból törött jégtáblákat (?), tologatható díszletlapokat (?) épített a játéktérbe, talán így is tudomásunkra hozva, hogy nem máshol, színházban vagyunk. A háttérben balettpáros próbál: a plexilapok folyosóin színi kulisszákra látunk. Jégtáblák közé szorult játékra.

Corneille: G'Illusion comique (Katona József Színház)
Fordította: Somlyó György. *Díszlet és jelmez: El* Kazovszkij. *A rendező munkatársa:* Vajda Anikó. *Zenéjét összeállította:* Mártha István. *Koreográfus:* Ladányi Andrea. *Rendezte:* Szikora János.
Szereplők: Benedek Miklós, Papp Zoltán, Hollósi Frigyes, Gáspár Sándor, Balkay Géza, Bán János, Rajhona Adám, Udvaros Dorottya, Csonka Ibolya, Vajdai Vilmos, Holvay Csaba, Zarnóczai Gizella, Szekeres Lajos, Kárpáti Péter, Lipics Zsolt, Kerpics Miklós, Fodor István.

BÉCSY TAMÁS

A becsület drámája

A Sevilla csillaga a Vígszínházban

A színház művészete - most természetesen csak egyetlen szempontot figyelembe véve - talán mindig kettős jellegű volt: vagy írott és az irodalomhoz tartozó, értékes drámát adott elő, vagy ettől függetlenül a színészi testek művészete révén önmagát igyekezett megmutatni, akár rögtönzött, akár irodalmilag nem jelentős szövegekkel. Voltak korok, amelyekben az irodalomhoz tartozó drámák előadása volt a színházművészetben domináns; máskor pedig épp a színészeknek az értékes szövegtől függetlenített művészete.

A mai jel- és kommunikációelmélet ismeretében úgy is meghatározhatjuk az írott, értékes drámákat előadó színházi produkciókat, hogy azokban kétféle jelrendszer épül egybe: a dráma verbális és a színház speciális művészetének nemverbális jelrendszere. Ez utóbbiak között igen jelentős funkciója van a színész metakommunikációjának, a beszédhez, a karakterhez, az emberi alaphelyzetekhez stb. szervesen hozzá tartozó, azokkal mindig szükségszerűen együtt járó testi jeleknek. Ezek azonban - a hangosfilm is tanúság lehet rá - igen-igen gyorsan változnak, legalábbis egy bizonyos határig.

Talán az Antoine-nal kezdődő és a Lugné-Poé-val, illetve Reinhardttal folytatódó színházművészeti korszak a színpadon a nem-verbális jeleket és rendszerüket tekintette és tekinti sokkal fontosabbnak a verbális jelrendszerekhez viszonyítva. Ez azt is jelenti, hogy a színházművészet a maga megformálás- és megjelenítésmódjait immáron nem az írott dráma stílusából eredezteti, nem is az élőbeszéd egyéb, a nyilvánosság előtt megjelenő formációiból, például a prédikációból, a szónoklatból stb.; valamint azt is, hogy a nem-verbális jeleket és rendszerüket az adott korszakban használatos jelekből kell felépítenie. Teljesen evidens, hogy a verbális jelrendszerek éppúgy hordoznak jelentéseket, ezekre ráépülve, ezekből kinőve problémaköröket, sőt egész világképet, minta nem-verbális jelrendszerek, és mint a metakommunikáció. Hangsúlyozzuk, hogy mind a kettő problémaköröket, problémakomplexumokat hordoz, amelyek rendszerint

egy-egy kérdésmag körül épülnek föl. Minden művészi produktumhoz jelentésbeli „holdudvar" is hozzátartozik, amely egyrészt a befogadótól függ. Más, távolabbra mutató, messzebbre vonatkozó akár logikai-kognitív, akár asszociatív, akár hangulati stb. kapcsolódások között vannak olyanok is, amelyek a műben benne lévők által irányítottak és vezéreltek; amelyeket akár a verbális, akár a nem-verbális jelrendszerek mindenképpen jelentésekhez juttatnak.

Ezért már elvben - hát még a gyakorlatban! - a színházi műalkotás igen-igen bonyolulttá válik, és éppen a kétféle jelrendszer benne való egyesülése miatt. Hiszen egyszerre létezik benne az írott drámának a verbális jelrendszerben létező világképe és a színészi metakommunikáció, valamint a színpad egészének nem-verbális jelrendszere. Annak a színházi műalkotásnak, amely írott és irodalmilag értékes drámát formál meg, mindenképpen - mondhatni: ontológiai és nem kizárólag ismeretelméleti! - szükségszerűségből számolnia kell a verbális jelrendszerek jelentéseivel, az ezek által sugárzott világképpel.

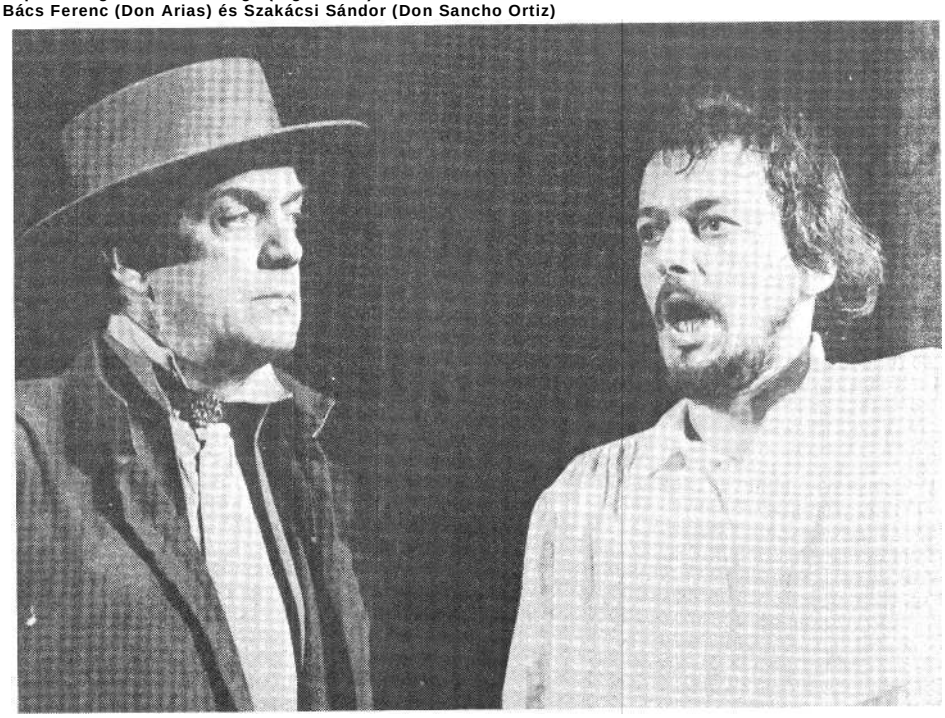
Milyen problémaköröket és milyen világképet hordoz Lope de Vega 1617-ben vagy 1620-ban megírt drámája, *a Sevilla csillaga?* (Ebben a pillanatban mellékes, hogy az irodalomtörténet nem igazolta egyértelmű bizonyossággal, miszerint ezt a művet ő írta.) A dráma szempontjából a legfontosabb a király személyének a megítélése, valamint a lovagi becsületnek a kérdésköre. A világ egészét megélő és megítélő erkölcsi koordináta-rendszer középpontjában a lovagi becsület állott, amelynek egyik alappillére a királyhoz való feltétlen, maradéktalan hűség. A dráma világképe azonban egy kissé már átmeneti jellegű. A király még nem jelent „foglalkozást", vagyis szociológiai értelmű státuszt. Ő ekkor még az Istentől felkent személy; cselekvései és viselkedése tehát még nem státuszból fakadnak, nem ahhoz tartoznak hozzá, de már az adott személy egyéniségétől, karakterétől függenek. A királyhoz mint Istentől felkent személyhez tartozik hozzá viselkedésének méltósága, megnyilvánulásainak fenségessége, valamint az, hogy ő a „becsület pajzsa". Mindazonáltal a király már azt teszi, ami egyéniségéből fakad. Vagyis ekkor már különbséget tesznek cselekvései és viselkedésmódjai között abban a tekintetben, hogy azok Istentől való felkentségből avagy az adott személy karakteréből következnek-e. Alattvalóinak a viszonya is kettős ezért: a felkent személyhez és az egyéniséghez viszonyulnak, de mindkettőt áthatja, alapvetően vezérli a hozzá való becsületesség és feltétlen hűség. A király vágyai, szeszélyei stb. azonnal teljesítendők, épp a hozzá való abszolút hűség miatt. Törvénynek azonban csak parancsai, a felkent személytől eredő parancsai számítanak.

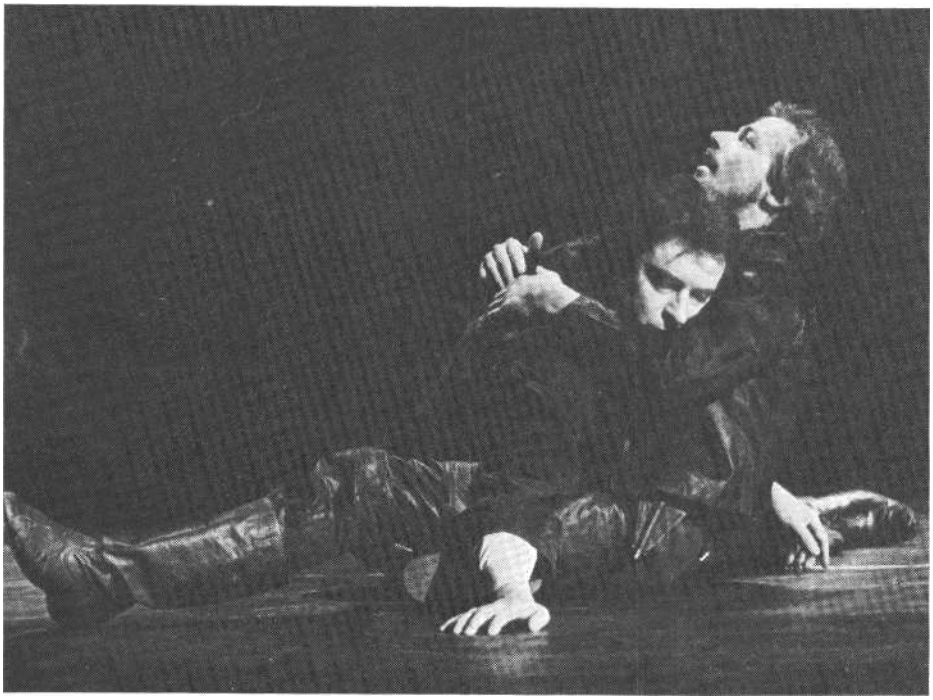
Mindezeknek pregnáns megnyilvánulásai láthatók az írott dráma világszerűségében, amelyek verbális jelekkel az alakok közti viszonyokba tökéletesen be vannak építve. Don Arias - aki a mi mai megítélésünk szerint aljas, becstelen kerítő - a dráma világában maradéktalan hűséggel viseltetik a Király iránt, mind tanácsaiban, mint tetteiben. A felkent személyhez való hűségét az ő esetében az szabályozza, hogy az milyen egyéniségű; s ezért nincs is egyetlenegy szó sem, amellyel őt a kerítésért elítélik. Hűsége, szolgálatra- és tettrekészsége alapján éppoly pozitívnak minősül, mint bárki más. Ennek a fajta viszonynak egy másik variációja látható a főbírák részéről. A Király azt szeretné, ha Sanchót - aki az ő kívánságára ölte meg Bustót - nem ítélnék halálra. A főbírák mégis lefejezésre ítélik, mert a felkent személy hozta azt a törvényt, hogy a gyilkosnak meg kell halnia, s csak az emberi személyiség kérte, hogy száműzetésre ítéljék. Ők, mint a, felkent személy alattvalói, bármit megtennének, de mint bírák semmiképpen nem tehetik azt, amit a becsület nem enged. Amikor viszont a Király kimondja, hogy ő adott parancsot Sanchónak Busto megölésére, azonnal megsemmisítik az ítéletet, mert a Királynak mint felkent személynek a parancsa volt ez, ami pedig azonos a törvénnyel. Így a parancs nem gyilkosságra való felbujtásnak számít, hanem az Istentől felkent személy által közölt törvénynek. A főbírák meg sem kérdik, mi oka volta Királynak arra, hogy ezt a parancsot kiadja.

Don Sancho Órtiz alakjában a dráma világképe a becsület és az alattvalói hűség feltétlen erkölcsi és a tetteket is vezérlő erejét hangsúlyozza; Busto alakjában pedig ugyancsak a királyeszme változását.

A Királynak megtetszik Estrella, s azonnal vele akarja tölteni az éjszakát. Arias segít neki ebben, s a köztük való jelenetben fel sem bukkan, hogy a Király szándéka nem tisztességes, hogy bármiféle becsületbe ütköző. A szerelmi, szexuális kívánság Estrella iránt nyilván a Király személyiségéből fakad, de mint ilyen is abszolút jogosnak, pontosabban:

Lope de Vega: Sevilla csillaga (Vígszínház)
Bács Ferenc (Don Arias) és Szakácsi Sándor (Don Sancho Ortiz)





Lukács Sándor (Busto Tabera) és Szakácsi Sándor (Don Sancho Ortiz)

megkérdőjelezhetetlennek minősül. Estrella testvérbátyjának, Bustónak a házában él, és Sancho Órtizt szereti. Mikor a Király éjszaka Busto házába belopózik, Busto rajtakapja. Azonnal tudja, hogy a Királlyal áll szemben, de úgy tesz, mintha nem ismerte volna föl. Amikor a Király közli, hogy ő a király, Busto a felkent személyhez, a fennköltt névhez - és nem a személyiséghez - tartozó attributumok emlegetésével leckézteti meg azt a felkent személyt, aki ember is. Es ezek a mondatok is egyértelműen mutatják, hogy a dráma világképe azt a változást jelzi, amely a királynak mint Istentől felkent személynek a felfogásától, eszméjétől már eltávolodóban van a király mint ember értelmezés irányába. Busto tehát a király, illetőleg a királyság fogalmáttartalmát már újabb módon értelmezi. Ez azonban még nem domináns szemlélet a dráma világszerűségében. Busto ezen mellékesen elmondott mondatai után ugyanis azonnal és ismét alattvalói mivoltát említi, s mint ilyet már a puszta név - „király" - tiszteletre készteti.

A Király így szégyenbe kerül, ami miatt meg akarja öletni Bustót. Újból Ariastól kap tanácsot, s Don Sanchót bízza meg a tett elkövetésével. Sanchónak a Királyhoz való viszonya egyrészt király mivoltának átmeneti tartalmát, másrészt a feltétlen alattvalói hűséget jeleníti meg. Ő ugyan nem lát már embert is a Királyban, pontosabban a királyban; egyértelműen Isten földi képmásának tartja, s úgy hisz benne, mint az Istenben, s mint akinek a parancsa egyértelmű törvény. Az Isten és így az általa felkent király szava azért minősül azonnal parancsnak, mert sem az Isten, sem az általa felkent személy nem adhat ki negatív, ártó vagy törvénytelen parancsot. A király személye ebben a tekintetben való megítélésének módosulását azonban jelzi, hogy Sancho már megkérdezi, hogy bűnös-e az, akit majd meg kell ölnie. A drámai akciók, a viszonyváltozások szempontjából nagyon lényeges - hiszen a viszonyváltozások hordozzák és nyilvánítják ki a dráma világképét -, hogy a Király már *tudja* - hiszen kimondja -, hogy törvénysértésre kényszeríti Sanchót, és ezért menlevelet akar neki adni. Ha nem az egyéniség adná ki a parancsot, hanem az Istentől felkent személy, nem lenne szükség a menlevélre. (Mint ahogy később a főbírák a Király parancsának okára rá sem kérdeznek.) A lovag azonban nem fogadja el. Ő a Király „felkent személy" mivoltához viszonyul, ezért feltétlenül bízik a Király adott szavában, s eltépi a menlevelet. Jellemző azonban a Király és az alattvalók közti viszony módosulására már az, hogy Sancho a tett végrehajtására vonatkozó ígéretét és a Királyét az ő mentesítésére vonatkozóan *kölcsönös kötésnek* nevezi. Ha a Király egyértelműen az Istentől felkent személy, akkor semmiféle kölcsönösségnek nincsen helye.

Amikor Don Sancho megtudja, hogy akit meg kell ölnie, az szerelmesének testvére, neki tisztelt jó barátja, csak rövid ideig vívódik. Ez is jelzi, hogy a király fogalomkörének megítélése még egyáltalán nem a későbbi - amikor már majd a felkentség eltűnik -; és a kérdéskör még nem az az ellentét, amely a szerelem mint szenvedély és a becsület mint az értékrend központi magja között feszül. (Mint például Corneille-nél, akinek drámáiban ez a kérdés nem is a királlyal kapcsolatban kerül elő.) Mindebből látszik már viszont, hogy a problematika egyértelműen a Király személye és ennek tartalma-minősítése körül épül föl, és konkrétan parancsához és tetteihez van hozzákötve. Ez még jobban kitűnik a továbbiakból. Sancho teljesíti ígéretét, megöli Bustót. Amikor ezért elfogják, nem hajlandó megmondani tettének okát, mert azt várja, nyilván mára kölcsönös kötés következtében, hogy azt a Király fedje fel. A Király azonban vonakodik ezt megtenni. Ennek oka: *tudja*, hogy törvénysértésre kényszerítette Sanchót, vagyis ő is számításba veszi felkentsége mellett saját személyiségjegyeit, az abból fakadó tetteit és ezek megítélését. Ez, valamint, hogy Sancho *várja* a Király megnyilatkozását, nyilván ismét a király és a királyság fogalmának-tartalmának a módosulását jelzi. Az alattvaló az Isten által felkent királytól nem várná annak megnyilatkozását. Az adott király tartalmai tehát már törvénysértők, vagyis az egyéniségből erednek; és a hozzá való viszonyba, a feltétlen engedelmességbe és hűségbe ezért már belefér, hogy annak egyik aspektusa *kölcsönös* kötés legyen.

A főbírák halálra ítélik Sanchót, s a Király ezután már feltárja, hogy ő adta a parancsot. Ezzel a főbírák megtudták Sancho tettének az okát. Ezzel azonban nem derült ki a Király tettének, vagyis parancsának az oka. Es ezt nemis kérdezi senki, hiszen a parancs az Istentől felkent királytól származik, s mindannyian bíznak az Istentől felkent személy abszolút igazságosságában: „. . . hogyha megöletted - mondja az egyik főbíró -, biztos okod is volt rá". Ezzel a Király parancsának az oka a dráma világszerűségében el is intéződik.

Látható tehát: az írott drámának a verbális jelrendszerekből megnyilvánuló világképe hordozza a Királyhoz való abszolút hűség több változatát (Arias és Sancho viszonyában); az igazság és a király problémakörét (a Király és a főbírák viszonyában), illetve, mint a világkép eszmei magját: a király és a királyság fogalmának-tartalmának átmeneti állapotát a Király mint Istentől felkent személy és a Király mint ember között. A világkép drámailag úgy válik nyilvánvalóvá, hogy a *drámai erővonalak középpontjában* a Király áll; mindegyik alakban a hozzá, pontosabban: tartalmaihoz való viszonyának minéműsége a legfontosabb.

Nyilvánvaló, hogy egy mai színházi előadás az írott dráma világképével vagy ennek bármely konkrét részkérdésével *nem tud mit kezdeni úgy, ahogyan a műben megjelenik.* Ezért a problémakör mai jelentését a nem-verbális, a metakommunikációs jelentéssíkokon kell vagy lehet érvényre juttatni, s a *Sevilla csillaga* mai előadásának ezeken a jelentéssíkokon kell vagy lehet értelmet adni.

Marton László rendezése a problémakomplexumok egészét egy mai „erkölcstelen hatalom" megjelenítésére szűkíti le.

Az elmúlt évek során meglehetősen sok olyan színházi mű született, amely a hatalom birtokosainak viselkedésével, magatartásával foglalkozott. Pontosabban nem is a hatalom birtokosainak attitűdjével, hanem *a* hataloméval. Azt azonban egyszer már realizálni kellene, hogy tisztességes, igaz, mély, vagyis valódi műalkotás csak akkor jön létre, ha a bemutatandó, megjelenítendő problémakört a maga összetettségében, differenciáltságában, meghatározó összefüggésein belül láttatják; azaz: történelmi-társadalmi konkrétságában és differenciáltságában. A hatalom különböző kérdéseit a színházi műalkotások zöme egyszerű, mondhatni sematikus „üzenetté" változtatja, mert az esetek legtöbbjében pusztán annyit prezentálnak - s ezt kapjuk „üzenetként" -, hogy a hatalom zsarnoki vagy rossz vagy hogy manipulálja az alattvalókat; illetve hogy erkölcstelenek, hitványak stb., akik a hatalomban - akár csak a „környékén" - ülnek. Az efféle mondanivalót vagy „üzenetet" közlő rendezői koncepció semmivel sem kevésbé sematikus, mint az ötvenes évek „hurráoptimisztikus" színházáé volt. Az, hogy bizonyos nézőrétegek számára ennek a kérdéskörnek a nyers, művészietlen prezentációja is elegendő ahhoz, hogy akár „hitelesnek", akár „bátornak" minősítsék az adott előadásokat, az nem a színpadi mű minőségén, hanem ezen befogadói réteg világhoz való viszonyán múlik.

Ezen előadások sematikusságának egyik forrása a legtöbb esetben az, hogy a negatív hatalom bemutatására régi drámákat választanak. Más, mai író esetében rendszerint már az írott mű sematikus, vagyis a problémakört konkrétság nélkül, differenciálatlanul vázolja föl, azt hivén, hogy a hatalomnak vagy a hatalom birtokosainak megnyilatkozás-módjai, karaktere „általánosan" érvényes modellt alkot. De most maradjunk az előzőnél.

Szilágyi Tibor (Merész Sancho) és Bánsági Ildikó (Estrella)

Természetesen igen sok olyan drámát írtak a görögöktől kezdve, amely a hatalom kérdéseivel foglalkozik, illetve amelynek világszerűségéből - ha az a mai valósággal kerül kapcsolatba - ez a problémakör emelkedik ki. Csakhogy azok a drámák éppen azért váltak maradandókká, mert a hatalom adott problémakörét úgy jelenítették meg, ahogyan az a maguk kora történelmi-társadalmi és egyéni valóságában a maga differenciáltságával és összefüggésrendszerével konkrétan megjelent. A hatalom összes lényeges és részkérdése összefügghet az isteneknek az evilági életre gyakorolt befolyásával, továbbá az uralkodó speciális egyéniségével, illetve az uralmat gyakorló organizációkkal. Ha a hatalom kérdéskörével kapcsolatban csak ezt a három és igencsak különböző, de a valóságban - különböző korokban - élőként-létezőként megjelenő meghatározó tényezőt említjük, már pusztán az említésből látható, miszerint csak semmitmondó, sematikus szinten lehet „modellizálni".

A mostani összefüggésben az a legfontosabb, hogy *teljesen* más a hatalom szerkezete, és ebből következően benső tartalma, ha az uralmat egy személy - például király - gyakorolja, mint akkor, ha organizáció gyakorolja. Ismét alapvetően különbözővé válik a dolog, ha a Király Isten felkent személye, mintha már nem az, hanem csak ember; avagy ha ez az eszme átmeneti állapotban van. Miként épp *a Sevilla* csillagában. Az uralmat gyakorló személy összes kérdés- és problémaköre megint csak teljesen más, ha az adott időben a hatalmat voltaképp nem egy személy, hanem egy vagy kettő vagy három - akár nyílt vagy titkos, akár egymástól független vagy némiképp összefonódott - organizáció gyakorolja; és az adott személy az organizációnak csak az egyik „csavarja", bármennyire is fontos „csavarja". A huszadik században a hatalom összes kérdésköre az organizációkkal van összefüggésben. Ahhoz, hogy a műalkotás hiteles legyen, az adott kapcsolódásokat, továbbá ezeknek leglényegesebb differenciáltságát, illetve az itt lényeges okokat és motívumokat be kell mutatni; ezek nélkül a mű sematikussá, ezáltal művészileg hiteltelenné válik.

A konkrét elemzést kezdjük azzal, ami a színpadi műalkotásban egyik legerősebb nem-verbális jelrendszer: a ruházattal. A Sevillába bevonuló Király (Szilágyi Tibor), valamint benső embere, Arias (Bács Ferenc) a mai világot idéző zakóban és nadrágban, illetve köpenyben, kalappal jelenik meg. Az üdvözlésére összegyűlt tömeggel szemközt állnak a mai katonaruhákba öltözött (talán a francói Spanyolországot idéző sapkákat viselő) alakok. A ruhák és a katonák szembeállítása a tömeggel a nézőnek azonnal azt sugallja, hogy a színpadon a mai élet jelenik meg. A dráma egyik főszereplője, Sancho (Szakácsi Sándor) egy mai ifjú bőrruházatát viseli, némi régebbi időket is jelző cifrázattal; szolgája, Clarindo (Rudolf Péter) pedig amolyan mai „hobo-öltözéket" hord. A díszlet - ugyancsak igen erős nem-verbális jelrendszer - egyáltalán nem a dráma benső idejét-időszakát idézi, hanem egy mai színházi előadás játékterét. Felhúzható és leereszthető (reluxaszerű) rácsozatokból áll, s ezek tagolják a teret szobává, börtönné, utcává stb. A színpadi mű benső világának jellegéhez akkor járulnak hozzá, amikor hirtelen lezuhan-

tatják ezeket a rácsozatokat, s kellemetlenül csörögnek. Ha a többi ruha nem hordozza is egyértelműen a mai kort, az említettek, valamint a díszlet egyértelműen elegendők ahhoz, hogy a színpadi műben az első pillanattól kezdve igen erős utalást érezzünk a mai életre vonatkozóan. Meg aztán mi magunk, a nézők, a magunk valósága által belénk épített tényezőket visszük a széksorokba, mint olyanokat, amelyek erősen funkcionálnak a színpadi mű érzékelhető tényezőinek számunkra való jelentésekké átfordításában; például azt is, hogy a hatalom minősége, minéműsége, tartalma stb. már nem az adott egyéniségen, hanem az adott *organizáció* tartalmán, eszmeiségén, konkrét megjelenésmódjain stb. múlik.

Vagyis a ma valósága találkozik, de mivel. . .?

A Sevilla csillagában, az írott drámában - mint láttuk - a hatalom konkrét tartalma a következő tényezőkkel és tényezőkben differenciálódik. A Király mint Istentől felkent személy, amely tény a *maga korában* ellátta a hatalom akkor egyik nélkülözhetetlen ismérvével, a fenségességgel, és akinek mint ilyennek a parancsa törvény; a Király mint szexuálisan türelmetlen egyéniség, aki törvénysértő parancsot ad ki; a Királyhoz való feltétel nélküli hűség, s ez több változatban is megjelenik; a szerelmi szenvedélyt, a boldogságot is félresöprő abszolút becsület (Don Sanchóban); a nő, a nőtestvér hírét még a saját érdeke ellen is megvédeni akaró becsület (Bustóban) stb.

A drámában és a színjáték verbális jelrendszerében mindezekre vonatkozóap egyértelmű mondatok hangzanak el. A mai színházi előadásban a ma nézője számára azonban a hatalom ezen konkrét problematikája megjelenítésének összetevői, okai, motívumai közül egy sor lényeges eltűnik vagy érdektelen marad, méghozzá olyanok, amelyek ezt az adott problémakört differenciálttá teszik. Hiába hangzik el ma, hogy a Király „felkent személy" (Busto mondja), hogy a Király Isten képmása a földön, akiben úgy hisznek, mint az Istenben (Sancho mondja) - a mai néző ezeket a mondatokat egyszerűen meg sem hallja. Nemcsak értékrendszeréből hiányzik ez a tartalom a legteljesebb mértékben, hanem ezek még mint szótári jelentések sem élnek benső világában. Ugyanígy, a mai világ értékrendjéből olyannyira hiányzik az, hogy a becsület megőrzése mindennél fontosabb, amiért meg is lehet halni, hogy senki nem érzékeli valódinak és hitelesnek, miszerint a becsület a cselekvéseket - különösképpen élet és halál kérdésében - vezérlő dinamizmusként funkcionálhat. A mai néző legfeljebb csak *hallja,* mint ugyancsak cselekvéseket vezérlő dinamizmust, az alattvalói hűséget, de ennek az etikai vagy az értelmi szférán semmi jelentése nincs. Vagyis a mai nézőt a problémakör legfőbb és hallott, a beszédben, a dialógusokban megjelenő aspektusa egyáltalán nem érinti meg; ezek semmit nem mozgatnak meg benne. Mindazok a tényezők tehát, amelyek a hatalom problémakörének a dráma verbális jelrendszerében való megjelenését differenciálttá, konkréttá, így méllyé és művészileg hitelessé tették, a mai valósággal való kapcsolatában eltűntek, méghozzá szükségszerűen. Ezért kellene a színpadi mű nem-verbális jelrendszerében ezeket valamivel helyettesíteni, lévén hogy a történet ekkor válna hitelessé.

Mert mi maradt pusztán az írott dráma világszerűségéből? Megmaradt egy személy, akiről azt mondják, hogy király, s akinek ezért abszolút hatalma van, s akinek egyetlen célja megszerezni egy nőt, s akit az erre irányuló akciók során megsértenek, ami miatt a sértőt megöleti. Amikor meg kellene menteni az ő parancsára gyilkoló embert, meg akarja úszni, hogy kiderüljön: ő adott parancsot a gyilkosságra. De aztán a végén bevallja, és kész. Az ezt a történetet okokként, motívumokként hitelesítő tényezők közül manapság jóformán egyetlenegy sem funkcionál. Csak ennyi: a Király szexuális vágya, és hogy a hatalom birtokosa, a Király bevallja bűnét, törvénysértését, hibáját, és ezzel a dolog - minden további következmény nélkül - kész.

A rendezés annyiban hűen tapad a mű benső világának, valamint a mai valóságnak a találkozása révén kialakuló tartalmakhoz és ezek jelentéseihez, hogy az „erkölcstelen hatalom" problémakörére rendezi a darabot. Amint láttuk, az írott dráma benső világában hitelesen, mert differenciáltan, mert okokat és motívumokat felsorakoztatóan jelent ez meg; a rendezés azonban lényegében semmivel nem volt képes pótolni azokat az okokat, motívumokat és azokat a mozzanatokat, amelyek az írott műből a mai valósággal való találkozáskor szükségszerűen eltűntek. Mindezek következtében Marton László rendezésében a hatalom erkölcstelensége, etikátlansága sematikusan, összefüggések, differenciáltságok nélkül jelenik meg; illetve a mégiscsak elhangzó szövegek révén az írott dráma korában érvényes konkrét okokba, motívumokba beágyazottan; s ez a problematika egészét művészileg hiteltelenné teszi.

Persze mindehhez még hozzá kell számítanunk a színészi alakítások metakommunikációját is. Szilágyi Tibor játssza a Királyt. A hatalomban való „bennelévőségnek" mindig vannak magatartásbeli, attitűdbeli ismérvei. A királyhoz akkoriban hozzá tartozó valódi fenségességnek bármily változata vagy jellegzetessége ma teljességgel hiányzik. De ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy semmivel nem kell vagy lehet érzékeltetni a hatalmon belüllevőség magatartását. Ez az attitűd is gyorsan változik. Ma egészen más, mint az ötvenes vagy a hatvanas években volt. A mai a „puha fal" metaforával jellemezhető; konkrétabban a hűvös udvariasság, a látszólagos komoly figyelem, az igenlő bólogatás vagy a biztató tekintet jellemzi. Mögötte azonban abszolút fölény húzódik, amely a hatalomban való „bennelevőség" rendíthetetlenségéből táplálkozik, valamint abból a nálunk elevenen élő szociálpszichológiai dinamizmusból, miszerint végső soron úgyis annak van igaza, az tudja a dolgokat a lehető legjobban, aki a társadalmi hierarchiában a magasabb poszton van. A mai valóság egy sor más szociálpszichológiai dinamizmusa pedig ugyancsak felszítja az abszolút magas önértéktudatot. Ezen - igen nyersen megfogalmazott - tényezők miatt szinte lehetetlen elhinnünk, hogy a Király azonnal és minden ellenvetés nélkül elfogadja valaki másnak, Don Ariasnak a tanácsait; tehát azt, hogy nem úgy viselkedik, mintha ő lenne a legokosabb. Akár abban a kérdésben, hogy miként édesgesse magához Bustót, akár abban, hogy kivel ölesse meg. A hatalomban benne lévő mai magatartáshoz talán az illene, ha Szilágyi Tibor Királyának a tanácskérése teljesen formális lenne, ha fölényes mosollyal fogadná Arias ötleteit, mint akinek ezek már réges-régen eszébe jutottak. Azt el kell ismernünk, hogy végtelenül nehéz manapság megformálni azt a magatartást, amihez mindenki a legteljesebb hűséggel viselkedik. Azonban mindenképpen érvényre kellene juttatni a színészi attitűdben, hogy miért teszi mindenki azt, amit a Király akar. Szilágyi Tibor magatartásában nem jut érvényre a hatalomban való „bennelevőség" abszolút bizonyossága, hogy ezt semmi, de semmi nem képes veszélyeztetni, és

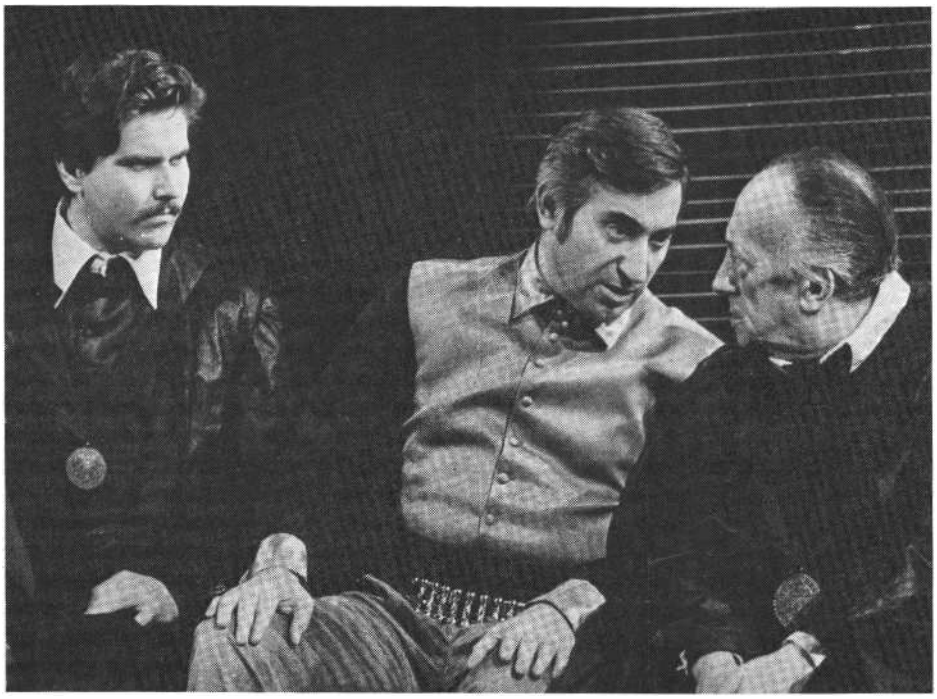
ezért tesznek meg neki is mindent, amit csak akar. Szilágyi Tibor olyan privát embert játszik, aki azonnal meg akar kapni egy nőt, s ehhez van valaki, akit utasíthat, illetve aki mindent kitalál helyette. Azt, hogy az ő parancsa törvény, hogy mindenki hű hozzá és engedelmes neki, csak értelmünkkel realizáljuk, mivel halljuk, hogy ő a király. Színészileg azonban nem formálja meg, hogy miért engedelmeskednek neki. Ahogy említettük, manapság még él a „feudális pszichológia", amely szerint végső soron mindig annak van igaza, akinek magasabb a pozíciója, vagy akinek - hitelesen vagy fölfújva, mindegy - nagyobb a társadalmi presztízse. Es ennek is bőven vannak attitűdbeli, magatartásbeli megjelenésformái és ismérvei. Es mivel ez a magatartás alapvetően gátja nálunk a demokrácia kibontakozásának, ennek a magatartásnak a felmutatásával is lehetett volna lényeges jelentéseket érvényre juttatni. Mivel a színjátékmű világszerűségében a hatalom csúcsán lévő emberhez egy szexuálisan türelmetlen maga-tartás járul csak, ez az attitűd egyfelől jellegtelen, másfelől sematikus. Ez utóbbit csak növeli, hogy a színész időnként kiabál és erőszakosságot mutat. A színészi, nem-verbális jelrendszereken keresztül tehát két jelentés érkezik: a szexuális vágy beteljesülése iránti türelmetlenség és az időnkénti durva erőszakosság. A Király alakja ezért még kisszerűvé is válik. Más lenne ez a kisszerűség, ha a „feudális pszichének" azt a változatát sugallná: ő elvárja a neki *járó* szolgálatokat, hiszen ő van a hatalomban, ő a „nagyobb" ember.

A verbális síkon a színjátékműben is érvényre jut Arias maradéktalan alattvalói hűsége és szolgálatkészsége. A dráma világszerűségében minden tette a felkent királyhoz való hűségét és szolgálatkészségét jelzi, függetlenül a Király privát egyéniségétől éppúgy, mint az ő cselekedeteinek konkrét tartalmától: s ezért nincs róla egyetlen negatív, elítélő szó sem. Az a drámai tény azonban, hogy Estrella elcsábítását ő szervezi, a mai néző számára - bármiféle konkrét metakommunikációs jelek nélkül - aljas kerítővé minősíti. Bács Ferenc Arias-alakításában ez a kettősség bőven érződik: mintha nem merné pregnánsan megformálni alakját, mintha valamiféle benső bénultság tartaná fogva, mintha e kétféle megítélés köztes pontján formálná meg Ariast.

A világhoz való mai viszonyunknak az a jellemzője, hogy a becsület és a hűség egyáltalán nem cselekvéseket vezérlő etikai dinamizmus, Szakácsi Sándor Don Sancho-alakításán érezhető a legjobban. A világirodalom igen sok drámájában találhatunk olyan alakot, aki valamilyen konkrét tartalmú meggyőződéséért, hitéért, becsületéért stb. az életét is feláldozza. Az a metakommunikációs jelrendszer is igen gyorsan változik, amely ehhez a benső attitűdhöz tartozik. Ma - mint például a háború után - már semmiképpen nem lehetne hitelessé tenni a hősies pózban, a golyók előtt az inget is széthúzó attitűddel. Egyáltalán, végtelenül nehéz ma hitelessé tenni ezt a benső és külső magatartást. Sanchónak a Királyhoz fűződő viszonyát Szakácsi Sándor valamilyen kamaszos rajongással teríti. Említettük, hogy a szöveg szerint *kettős kötésnek*, vagyis kölcsönösnek tekinti adott szavát a gyilkosságra és a Királyét az ő mentesítésére vonatkozóan. Ez a világképi tartalom eredeti értelmében a király és a királyság eszméjének felfogásbeli átmenetét jelzi. Manapság a kettős kötésnek más értelmezést lehetne adni a színészi attitűdben; illetőleg meg lehetett volna formálni azt is, miszerint *etikai tettel kényszeríti* a Királyt az ugyancsak etikailag, *a kettős* kötés alapján kötelező tettre. Igaz, naiv magatartás lenne etikailag kényszeríteni a Királyt az etikus tettre, de hiszen már az is naiv dolog, hogy ő ilyen mértékben és ily lelkesen hisz és bízik a Királyban. A dráma a végsőkig kiélezi a Király hallgatásának következményeit, Don Sanchót halálra ítélik. Az írott dráma világában, ebben a végső helyzetben a Király Istentől felkent volta miatt elég Ariasnak egyetlen szava - „Beszélj!" - a Király megszólalásához, hiszen ez az eszme még él és hat. Ma azonban eszünkbe sem jut, hogy a Király végül is *ezért* vallja be, hogy ő adott Sanchónak parancsot. Mivel a színjátékműben Sancho sem kényszeríti a maga etikai tettével erre a közlésre, az előadásban a Király vallomása teljesen érthetetlen, megalapozatlan és hiteltelen. Sőt, valóságismeretünk épp azt várja, hogy hagyja cserben parancsának végrehajtóját. A mai valósággal csak - miként említettük - az ezen mozzanat utáni helyzet találkozik: a hatalom birtokosa, a Király bevallja tettét, bűnét, hibáját - itt még csak nem is „önkritikusan" -, és kész. A dolog ezzel - minden további következmény nélkül - el van intézve. Jöhet a következő etikátlan parancs.

Estrella: Bánsági Ildikó

A kérdéskör kibontakoztatásához persze hozzátartozik Busto és Estrella. Lukács Sándor alakítja Bustót, aki a mű alakjai közül a legváltozatosabb mikrohelyzetekbe kerül. Realizálnia kell a Király érthetetlenül kitüntető viszonyát, majd az ennek kapcsán feltámadó *gyanút*. Estrellához a szeretetet, és ugyanezt persze más fajtájút - Sanchóhoz. Meg kell valósítania azt az összetett attitűdöt, amellyel úgy leckézteti meg a Királyt, mintha nem ismerné föl, noha tudja, kivel beszél; aztán azt a döbbenetet, hogy Sancho minősíti becstelennek, s hogy karddal támad rá. Ezek közül a Király meg-leckéztetése kínálkozik leginkább arra, hogy a mából fakadó jelekkel a mához szóló jelentéseket juttasson érvényre. Azonban Lukács Sándor ekkor is a „klasszikus hős" megjelenítésének színpadi stílusán belül marad; azt a színházi konvenciót közvetíti, amely azonos a verses dráma, klasszikus hősének kissé emelt, de szép beszédű, enyhén patetikus stílusával.



Sörös Sándor (Farfán de Rivera), Szilágyi Tibor (Merész Sancho) és Gáti József (Don Pedro de Guzmán) (Iklády László felvételei)

Estrella alakja mintegy „katalizátora", aztán szenvedő alanya a problémakörnek. Bánsági Ildikónak, szerepe szerint, ezért csak az érzelem-megmutatás maradt. Szerelme Sancho iránt, tiszteletéé és szeretetteli ragaszkodásáé bátyja iránt; továbbá a méltóságteljes felháborodás megjelenítése akkor, amikor a becstelenség halvány gyanúja vetődik rá; majd az örömé a közeli esküvő miatt, és aztán a legteljesebb kétségbeesés kifejezése testvére megölése és szerelmesének tette miatt. Akciója csak kettő van, de ezek sem érintik a mű központi problémáját. Az egyik, amikor a Királytól kéri, engedje át az ő bosszújának Sanchót; a másik a mű végén, amikor elutasítja a Király által engedélyezett házasságát Sanchóval. Bánsági Ildikó az érzelmeket, a benső tartalmakat igazán jól formálja meg, de drámai akciói során nem eléggé összetett benső tartalmakat érzékeltet. Nem érzékeljük igazán, hogy a Királyhoz, az említett kéréssel, mintegy az „oroszlán szájába" megy, noha ekkor már határozottan gyanítania kell a Király vele kapcsolatos szándékát. Szilágyi Tibor Királya ezt értésére is adja bizonyos gesztusokkal és hanghordozással; igaz, ezek majdnem egy főnök attitűdjeit jelzik a gépírónővel való próbálkozásakor.

Az elmondottak azt jelentik, hogy a Vígszínház előadásában az „erkölcstelen hatalom" és ennek megváltozása meglehetősen sematikusan formálódik meg. Elsősorban azért, mert a problémakörnek egyetlen aspektusában sem jelenít meg a metakommunikációs, a nem-verbális jelentéssíkon ma is hihető, ma is élő, ma is meglévő okokat és motívumokat, azaz: ezek hiányában a problémakör nem differenciált, nem konkrét. Az „erkölcstelen hatalom" ezért mintegy csak gondolatilag-logikailag realizálható; a színészi és rendezői megoldások ezáltal - képletesen szólva - a nézőkhöz kifordulva, mintegy „szájbarágósan" jelzik, hogy erről van szó. Más összefüggésben úgy is fogalmazhatjuk, hogy az írott drámának a verbális jelrendszerben élő világképe és az ezt hordozó konkrét problémakör motívumai, okai és differenciáltságai az előadásból eltűntek, illetve elhangzanak ugyan, de nem mozgatnak meg a nézőben is élő tartalmakat. Ugyanakkor a nem-verbális, a metakommunikációs jelentéssíkon nem juttattak érvényre ezek helyett ma is élő okokat, motívumokat stb.

Az írott dráma verbális jelrendszerének tartalma egyértelműen jelzi és jelenti azt is, hogy itta hatalom birtokosa egyetlen személy, s mindenki más - így vagy úgy - az ő szolgája. A hatalmat manapság azonban nem személyek, nem egyének gyakorolják, hanem organizációk, amelyekben minden személy az adott organizációnak csak az egyik pontja. Az ily „pontok" közötti viszony jellege és tartalma azonban nem az úrszolga közötti, hanem a főnök-beosztott, illetve a fölöttes szerv-beosztott szerv képviselői közötti. Ezért például a fölöttes szerv valamely „csavarjának" etikátlansága egészen más problémákat rejt magában - és így ezeknek teljesen más megjelenésmódjai vannak -, mint amilyenek a hatalmat személy szerint, saját személyiségében gyakorló egyéniség, személyiség esetében léteznek.

A hatalom bármely mai problémakörét azért is nehéz - ha egyáltalán lehet! - olyan írott drámákkal egy színházi műalkotásban megformálni, amelyekben a hatalmat még egyetlen személyiség gyakorolja; és így az uralom minősége, minéműsége stb. az adott ember személyiségének jegyein, jellemzőin múlik. Shakespeare műveiben vagy akár Lope de Vega ezen drámájában a verbális jelrendszernek konkrét tartalmai és jelentései olyannyira erősek a személyiség által gyakorolt uralom problémáira és megjelenésmódjaira vonatkozóan is, hogy nagyon nehéz a nem-verbális jelrendszerekkel érvényre juttatni a hatalomnak azokat a konkrét tartalmait és ezeknek azon megjelenésmódjait, amelyek az organizáció által gyakorolt hatalommal, illetve az organizáció valamely pontjaként hatalmat gyakorló ember tartalmaival és megjelenésmódjaival kapcsolatban lennének hitelesek. Noha szükség-szerűen meg kell jeleníteni, mégis.

Ez utóbbinak semmi nyoma a Vígszínház előadásában; az előbbit pedig a verbális jelrendszer mindenképpen megjeleníti. Meggyőződésünk szerint ez is oka annak, hogy az előadás meglehetősen érdektelen.

Lope de Vega: Sevilla csillaga (Vígszínház)

A magyar szöveg Eörsi István *és* Gáspár Endre *fordításának felhasználásával készült. Zeneszerző:* Mártha István. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Szakács Györgyi. *A rendező munkatársa:* Kovács Erzsi és Rozsnyik László. *Rendezte:* Marton László.

Szereplők: Szilágyi Tibor, Bács Ferenc, Bánsági Ildikó, Lukács Sándor, Szakácsi Sándor, Gáti József, Sörös Sándor, Rudolf Péter, Seress Zoltán, Szarvas József, Jónás Judit, Gyimesi Pálma, Farkas Antal, Görög László, Kiss Gábor.

A következő számaink tartalmából:

Földes Anna:
Paál István Forgatókönyve

Pályi András: Monteverdi

Birkózókör

Nánay István:
A groteszk torzulásai

Róna Katalin:

Arcok és szerepek a Csirkefejben

MIHÁLYI GÁBOR

Haumann Péter „jutalomjátéka"

Dumas-Sartre: Kean, a színész című darabja a Madách Színházban

Úgy látszik, megint lemaradtunk az utolsó divatról. Nemrégiben részt vettem Varsóban egy nemzetközi színházi konferencián, ahol felszólalt Antoine Vitez, a kiváló francia rendező, a Chaillot Színház igazgatója. Legnagyobb meglepetésemre a francia romantika drámairodalmát méltatta, és arról beszélt, milyen lelkesedéssel rendez Victor Hugót. Utoljára néhány éve Párizsban, Jouvet volt színházában, az Atelier-ben láttam egy Victor Hugo-előadást. Egy fiatal társulat bérelte az épületet, s éppen az *Hernanit* tették nevetségessé. A romantikus érzelmek és játékstílus parodisztikus túlha}tásával bizonyították Victor Hugo elavultságát, játszhatatlanságát. Meg is győztek arról, hogy okosabban tették volna, ha elő sem adják a tragédiát. Nem tudtam elképzelni, hogyan játszhatja Vitez az *Hernanit* - bár tőle minden kitelik: nagyszerű előadások, de rémálmok is. Goethe *Faustját,* amelyet ő rendezett, és a címszerepet maga játszotta, úgy indította, hogy egy hatalmas léggömbbön behoztak egy nagy fekete ládát, s abból szállt ki Vitez anyaszült meztelenül, hogy aztán felöltözve Doktor Faustusszá változzék. Persze ha egy rendező bármit megengedhet magának, úgy akár Victor Hugót is játszhat. Vitez azonban ezúttal arról a friss nosztalgiáról beszélt, amellyel mostanában a romantika korára tekintünk. Igaz, ezt az érvelését sem értettem - mindaddig, amíg most el nem olvastam *a Kent* Dumas eredeti változatában. Es akár hiszik, akár nem: legnagyobb meglepetésemre lelkesedéssel, egyre nagyobb élvezettel merültem el Dumas művében, úgy „faltam", élveztem, mint gyermekkoromban *a Három* testőrt.

Be kell vallanom, rajtam is úrrá lett a nosztalgia, ha nem is *e kor,* de e kor mitológiája iránt. Holott nem felejthettem, hogy a realista írók Balzactól, Stendhaltól Flaubert-ig és Zoláig már meggyőztek e romantikus mitológia hazugságáról, a romantikus álmok életidegenségéről.

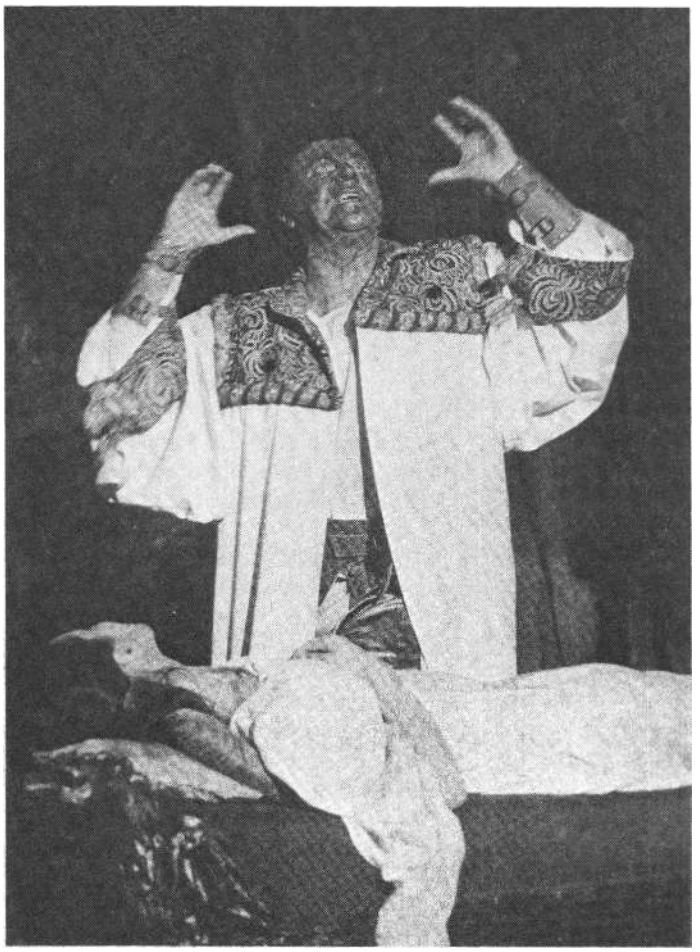
Mégis napjaink szkepticizmussal, cinizmussal telített, csak a kézzelfogható haszonra ügyelő sürgedelmében némi irigységgel és csodálattal tekinthetünk vissza egy olyan korra, amelyben legalább az eszmények régiójában még érvényes volt egy nemesnek, lovaginak, szépnek mondható erkölcsi és magatartásbeli követelményrendszer. Ebben a mitológiában az ember még bizonyos lehetett önmagában, még nem kellett önmaga személyiségében is kételkednie. Tudhatta, mi a jó, mi a rossz. Még illett hinni az igaz ügy győzelmében, a tiszta szerelemben, az ártatlanságban és az igazmondás szükségességében.

Ebben a szép, romantikus világban játszódik Dumas darabja. Keanje a legnagyobb angol Shakespeare-színész, az előkelő arisztokrata hölgyek bálványa, a walesi herceg bizalmas barátja. Színészként maga is király, aki rangjához illően fényes palotában lakik, nagy személyzetet tart. Ugyanakkor a Temze-parti lebujokban is otthon érzi magát, mindig kész arra, hogy együtt igyon régi cimboráival, a szegény, de aranyszívű csepűrágókkal, akiktől valaha színészetének alapfogásait tanulta. Ajtaja és erszénye is mindig nyitva áll számukra. Dumas Keanjének természetesen ivásban, verekedésben, sőt párbajozásban sem akad párja. D'Artagnanhoz hasonlóan ő is a gyengébb nem pártolója, védelmezője. Ebben a minőségében kel Miss Anna Damby, a gazdag polgárlány védelmére, akit egy fondorlatos hozományvadász lordhoz akarnak feleségül kényszeríteni. A darabban természetesen győz az igazi szerelem. Amikor Kean felismeri, hogy ez a színésznőnek készülő polgárlány az, aki őt „igazán, tiszta szívből" szereti, és nem Elena grófné, az előkelő arisztokrata dáma, a dán követ felesége, akit csak a hiúság, a hódításvágy fűt, hogy a walesi herceg mellett a nagy angol színészt is hódolói közé sorolhassa, feleségül is veszi Annát.

Mondanunk sem kell, hogy Dumas-t a maga hősének a megformálásához vajmi kevéssé érdekelte *a valódi* Kean. Holott ő még láthatta színpadon, ismerhette is a színészkirályt. Darabjának a bemutatására alig három évvel az angol színész halála után, 1836-ban került sor. A valóságos Kean azonban nem egészen felelt meg a romantikus hősök sablonjának. Alacsony termetű és rossz külsejű férfi volt, színpadi sikereinek javát főként a shakespeare-i gonoszok - Shylock, Jágó, Macbeth - alakításainak köszönhette. Amikor a darab játszódik, harmincnégy vagy harminchét éves, már régen nős, két gyermek apja. Tíz éve tűnt fel a Drury Lane-ben Shylock szerepében. Indulatos, nehéz természetű ember hírében állt. A személye körül keringő legendák többségét maga gyártotta önmagáról. Ezek közül néhány szalonképesebbet Dumas fel is használ a darabban.

Dumas romantikus darabjának bemutatása kétségtelenül nehéz feladat elé állítaná színházaink többségét. Kean szerepére sem könnyű megfelelő színészt találni, de még nehezebb megvalósítani a játéknak azt a kettősségét, ami kifejezi azt az iróniával vegyes csodálatot, amit Dumas darabjának elbűvölő naivitása kelt bennünk. A mai színészeknek úgy kellene belső átéléssel és azonosulással alakítaniuk szerepüket, hogy finom iróniával, játékuk némi eltúlzásával, nyomatékosításával huszadik századi szkepticizmusunkat is kifejezzék, anélkül azonban, hogy egy pillanatra is lerontanák alakításuk hitelét. Borotva élén kellene táncolnia itt a színésznek, s félő, hogy csak a feladat egyik részének a megoldására lenne képes. A színpadon egy tizenkilencedik századból itt felejtett romantikus hős ágálna, s keltene akarata ellenére nevetséges hatást, vagy pedig a mindenáron való mulattatással, bohóckodással, komolytalankodással fancsalítaná el nézői kedélyünket.

Sartre a maga műtőasztalán a romantikus vígjátékot realista melodrámává operálta át. Ismerjük el, ez a változat is életképes darabot eredményezett, amely létező társadalmi és pszichológiai konfliktusokat jelenít meg. Dumas darabjában kétség sem fér ahhoz, hogy Kean legalább annyira király - ha nem királyabb -, mint a trónra csak születése jogán pályázó walesi herceg. Sartre változatában kettőjük kapcsolata, egyáltalán minden emberi kapcsolat komplexebb, illetve komplexusgazdagabb. Sartre-nál mind a színész-király, mind a színészkedő királyfi kisebbrendűségi komplexusban szenved, amit természetesen mindketten palástolni és kompenzálni igyekeznek. A nézők szerencséjére, lelki vívódásaik könnyebb megértésére Sartre francia racionalizmussal is megverte alakjait, így azok addig analizálják önmagukat és egymást, míg meg nem értjük, hogy Kean kisebbrendűségi érzését származása okozza. Ezért is keresi a nála előkelőbbek - a walesi herceg - barátságát, arisztokrata hölgyek szerelmét, hogy az efféle hódításaival is igazolja önmaga előtt: semmivel sem alacsonyabb rendű amazoknál. A walesi herceg viszont a



Dumas-Sartre: Kean, a színész (Madách Színház). Haumann Péter (Kean) és Ráckevei Anna (Anna Damby)

színész tehetségét, zsenialitását irigyli, ezért is szeretne azonosulni vele, ezért utánozza viselkedésben, öltözködésben, sőt még abban is, hogy ugyanazoknak a nőknek a kegyeire pályázik, mint barátja - remélve azt, hogy legalább az élet szerepjátszásában, a szerelem viadalában kerekedhet Kean fölé.

Dumas hőseinek természetesen nincs, nem is lehet identitásválságuk. Sartre alakjait viszont - főképpen Keant - az gyötri, hogy kicsoda is ő tulajdonképpeni. A sartre-i pszichológia értelmében az embert tettei teszik valakivé, de a színész-embert elsősorban színészi tettei, szerepei határozzák meg. S egy vérbeli színész - mint Kean - életében is szerepet játszik: Kean, a nagy Shakespeare-színész szerepét. Viszont gyötrő kérdéssé válik, hogy kicsoda ő akkor, amikor már önmaga szerepét sem játssza. Szerepjátszásra kényszerül ellenlábasa, a walesi herceg is, olyan szerepre, amelyet születése, rangja, a társadalmi konvencióknak megfelelően kell alakítania. E maszk mögött azonban már annyira nincs autonóm ember, hogy a herceg a maga belső ürességének a kitöltésére Keannel próbál azonosulni.

Miss Anna a modern változatban a romantikus vígjátékok szende szűzéből, naivájából egy shaw-i komédia okos, energikus teremtésévé változik. Ő viszont abszolút módon autonóm ember, neki nem kell szerepet játszania. Pontosan tudja, mit akar: a maga asszonyi és színésznői küldetését akarja betölteni. Ezt a célját nem is kell titkolnia, a maga nőiségében, szépségének, fiatalságának erejében bízva azonnal közölheti is Keannel, hogy őt szemelte ki férjéül. A nagy színész nem is tehet mást, mint hogy beletörődik e céltudatos női döntésbe, hisz tudat alatt tulajdonképpen arra vágyik, hogy legalább odahaza ne kelljen az erős férfi szerepét alakítania, s végre egy anyafunkciót vállaló feleség mellett újra gyerek lehessen.

Strindberg óta tudjuk, hogy - legalábbis a világot jelentő deszkákon - megváltozott a nemek erőviszonya. Igaz, a férfiak elgyöngülése az ő drámáiban még tragédiába torkollik, Shaw bölcsessége kellett ahhoz, hogy a harc reménytelenségét, esélyegyenlőtlenségét belátva, a férfi-nő egzisztenciális küzdelme komédiává szelídüljön.

Egy realista drámában szükségszerű, hogy az anyagiakról is szó essék. Keant Sartre darabjában prózai okok, kifizetetlen számlák miatt akarják az adósok börtönébe juttatni. Dumas darabjában a vád felségsértés. Azonban egy huszadik századi polgári demokráciában képtelenségnek tűnne, hogy az ország első színészét egy lord vagy akár a walesi herceg megsértéséért börtönbe zárják.

Sartre az első felvonást követően annyira elszakadt Dumas szövegétől, hogy végül önálló művet hozott létre, amely teljes joggal sorolható drámai oeuvre-jébe, még ha nem is éri el a francia egzisztencialista író legjobb darabjainak szintjét. Többek között azért nem, mert minden igyekezete ellenére sem sikerült teljesen kiiktatnia a maga átdolgozásából a dumas-i romantikát, s a kötelező happy endes befejezés visszamenőleg is meghatározza a létrejött vígjáték mélységének határait.

A Madách Színház *Keanje* a szöveghű előadás hagyományait őrzi. Itt a színész a király, és így minden, a bemutatott darab is a sztárszínész játékának van alárendelve. A közönség a maga kedvenceit kívánja látni, méghozzá olyan alakban, ahogy eddig is megszokta őket. Ez a fajta színház természetesen másfajta dramaturgiai törvényeknek engedelmeskedik, másfajta színészi szabályokat követ. Itt a legfőbb követelmény a kellemesség. Mint a mesékben, a kalandfilmekben és a krimikben, az ütések itt sem fájnak, a szenvedés mint olyan nem létezik, még az emberhalál is csak játék, illusztráció, hiányzik belőle a tragikum legcsekélyebb mozzanata is.

Őszintén szólva meglepő, hogy a Madách Színházban miért nem Huszti Péter alakítja Keant, akinek éppen a testére szabták ezt a szerepet. Hiszen Keant Dumas és Sartre változatában is a női szívek sikeres csábítójaként emlegetik. Haumann-nak viszont nehéz elhinni - amiről rögtön a darab expozíciójában értesülünk -, hogy ez a Kean színpadi sikereinek elmúlt tíz évében tízezer nőt fektetett az ágyába. A problémát azonban nem Haumann kevéssé hősszerelmes megjelenése okozza. Sokkal inkább színészi szerepköre: az a komikus színész-aura, amit eddigi, sikeres szerepléseivel alakított ki maga körül. És minthogy többé-kevésbé Haumann mindig önmagát hozza a színpadra, emlékeinktől mi, nézők, nehezen szabadulhatunk.

Sajnos, még azt sem tudjuk Haumannnak elhinni, hogy Anglia egyik legnagyobb Shakespeare-színésze, aki változatlanul képes elbűvölni közönségét, akár Romeót, akár Othellót játssza. (Igaz, a villanyvilágítás nélküli, rosszul megvilágított színpadokon könnyebb lehetett megfelelő illúziót kelteni.) Sartrenál színház a színházban betétként Keant az Óthello szerepében látjuk fel-lépni Desdemona meggyilkolásának nagyjelenetében. Az ilyen színészt próbáló feladat persze az lenne, ha Haumann a nem is rövid jelenetben a mi mai igényeinknek megfelelő, valóban nagyszabású Óthello-alakítást nyújtana. Nagy kár, hogy ő a könnyebb megoldást választja, és az 1820-as évek elképzelt romantikus játékstílusát parodizálva játssza el széles gesztusokkal a féltékeny őrjöngő mórt. Az adott körülmények közepette - neki van igaza. A Madách „kellemes" színházában semminek sem lehet igazi tétje, semmilyen összecsapás nem mehet vérre. A színház közönsége éppen ilyen, valóságos gondokat felejtő színházat akar látni. Szívesen bevallom, hogy ami-kor sikerült kikergetni az agyamból a darabról szerzett ismereteimet, én is jól szórakoztam; engem is tapsra késztetett Haumann játéka. Ő valóban igazi sztár, igazi komédiás. A körme hegyéig az. Még akkor is játszik, amikor Keanként Keant alakítja. Igaz, ez a szerepértelmező utasítás Kean szájába adva el is hangzik a színpadon. De - a kritikust csak nem tudom elfojtani magamban! - Keannek ezt a kijelentését nem lenne szabad teljesen elhinni. Sartre értelmezésében ugyanis Kean megaláztatásokat, veréseket szenvedve legbelül valóban gyötrődik, még akkor is, ha szakmai ártalomként, valódi érzelmeit is már csak megjátszva tudja előadni.

Haumann-nál minden játék marad, semmit sem kell komolyan vennünk, minden kijelentésén, minden gesztusán, minden megjátszott szenvedésén jól szórakozhatunk. Nemcsak másokat kifigurázó fölényén, ironikus szellemességén, hanem ügyefogyott udvarlásain, esetlen szerelmén, féltékenységén, dühkitörésein, önelemző fejtegetésein, a színészi pálya buktatóit, szakadékait magyarázó tirádáján, arisztokratákat majmoló nagyzolásán, börtönnel fenyegető anyagi gondjain, egészségét, színészi tehetségét veszélyeztető önpusztító alkoholizmusán, Desdemonát meggyilkoló Óthello-alakításán egyaránt - jól mulathatunk. Haumann egyetlen poénlehetőséget sem hagy ki, és valóban el is kápráztat komédiázó eszköztárának gazdagságával, sziporkázó ötleteinek tűzijátékával.

Szirtes Tamás rendezése hű a ház szelleméhez. Ügyel arra, hogy a kellemesség atmoszféráját ne zavarják meg valódi érzelmek, gesztusok disszonáns hangjai, arra is vigyáz, hogy a többi színész játéka eléggé visszafogott maradjon ahhoz, hogy Haumann sztárként kellően csilloghasson. Szirtes a közönség mulattatására még néhány táncos mulatságot és egy nagyszabású csihi-puhi verekedő jelenetet is belerendez az előadásba. Igy még annak is örvendhetünk, hogy Haumann rock-sztárként, sőt Piedoneként is megállja a helyét.

Dunai Tamás dicséretreméltóan ügyei arra, hogy walesi hercegét a kellő jelentéktelenségre szállítsa le, és ne okozzon zavaró konkurenciát Haumann Kean-alakításának. Bencze Ilona meg tud győzni bennünket arról, hogy az általa megelevenített Elena grófnőbe Keannek valóban nem érdemes halálosan beleszeretnie, Ráckevei Annának viszont elhiszszük, hogy ezt a Keant úgy csavarja az ujja köré, ahogy akarja. Megbízhatóan kellemes alakítást nyújt a színlapon felsorolt többi szereplő is, egyedül Spolarics Andreát rónám meg, amiért Amy grófnőt egy árnyalattal primitívebbnek, korlátoltabbnak mutatja, mint amennyire ez egy arisztokrata szalonokban naponta forgolódó ifjú hölgyről elképzelhető lenne. Vayer Tamás díszlete és Vágó Nelly jelmezei megfelelnek a célnak, de könnyen felejthetők - mint az egész előadás.

Bencze Ilona (Elena) és Haumann Péter (Kean) (Ikládv László felvételei)

Dumas-Sartre: Kean, a színész (Madách Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. *Zene:* Hidas Frigyes. *Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez: Vágó* Nelly. *Koreográfus:* Richter Károly. *Rendezte:* Szirtes Tamás.

Szereplők: Haumann Péter, Juhász Jácint, Bencze Ilona, Dunai Tamás, Ráckevei Anna, Spolarics Andrea, Pusztaszeri Kornél, Csernák János, Fillár István, Tímár Béla, Hüvösvölgyi Ildikó, *Szilvássy* Annamária, *Vándor* József, Vass Péter, Jantyik Csaba, Megyeri Zoltán, Olasz Ágnes, Szabó Sipos Barnabás.

BÉRCZES LÁSZLÓ

Harrytól Henrikig

Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban

Sir John Falstaff

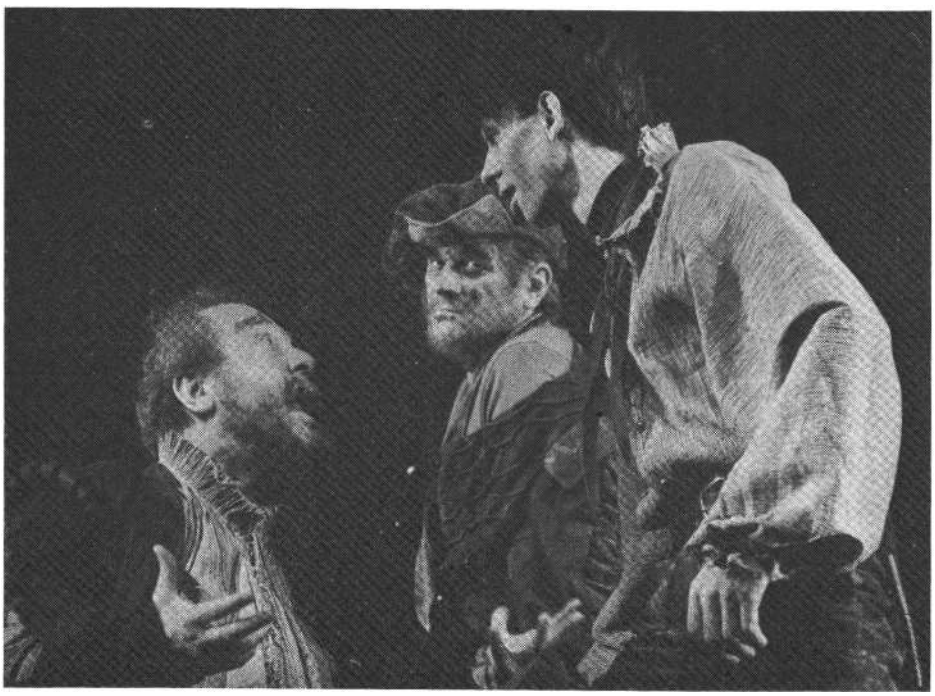
Shakespeare drámája három emberről szól: magáról IV. Henrikről, az öreg királyról, fiáról, Harry hercegről, a későbbi V. Henrikről és a fiú barátjáról, Falstaffról. Bonyolult szálakon kapcsolódnak egymáshoz, történeteik egymástól függetlenül elképzelhetők, de nem érthetők. Sőt, sok dolog nem érthető *a II. Richárd* című dráma nélkül. Az legalábbis alapvető tény apa és fia kapcsolatában, hogyan került Henrik a trónra. Őt és egész uralkodását meghatározza az alantas számítással megszerzett, véres csalással bemocskolt korona. Ő aztán tudja, mit jelent királytól koronát rabolni, és ezzel állandóan fegyverkező, polgárháborúval fenyegető örök ellenségeket szerezni - vagyis tudja azt is, milyen sokat jelenthetne az ideiglenesen törvényes örökösre átmenteni ezt a koronát. Végül is az újabb generációk tudatlanul felejthetnek, felismerhetik új érdekeiket, és törvénnyé szentesíthetik apáik törvényszegéseit. A hatalom egy-két emberöltőig működő naivitása ez: állandósítani az ideiglenességet, örök érvényűnek láttatni a pillanatnyi hierarchiát.

Henrik legfőbb érdeke és célja tehát az, hogy a koronát fia, Harry herceg fejére rakhassa, „Ó, Isten a tudója, / Milyen mellékösvényen, görbe úton / Szereztem koronámat, s jól tudom, / Hogy zaklatóan ült fejemen. / De nyugodtabban s tisztább hírű fénnyel / Es nagyobb biztonsággal száll terád, ! Mert a megszerzés minden mocska vélem / A föld alá jut." Annál azonban bölcsebb, hogysem bízna ellenségei feledékenységében: „De bár te nálam biztosabban állsz, / Nem vagy elég erős: a panaszok / Még túl zsengék, s összes barátaim, / Kiket barátaiddá kéne tenned, I Csak most vesztették el tüskéiket." Tudja, mivel kell szembenéznie az új királynak. Ezért nézi kétségbeesetten a herceg féktelen életét, kiszakadását a királyi udvarból. A koronát bármikor a fejére teheti, de azt ez a Harry még aznap este elcseréli egy kancsó borra. Akkor pedig - egy léha ifjú miatt - visszamenőleg is értelmetlenné válik az a bűn, amivel ő a koronát megszerezte, és jelentéktelenedik az az éveken át folytatott kemény harc is, amivel azt megőrizte. Harryt egyelőre jobban vonzza Falstaff, mint az uralkodás. Felmerül itt egy dramaturgiailag könnyen megválaszolható, ám a király viselkedése szempontjából izgalmas kérdés: miért nem távolítja el Henrik Falstaffot a herceg közeléből (Londonból, Angliából... az életből)? Erre a szövegben nincs utalás, Shakespeare megengedi magának ezt az elhanyagolható rejtélyt, őt ugyanis jobban foglalkoztatja az a „fejlődésdráma", amelyen a herceg keresztülmegy. Így születhet csak meg az az V. Henrik, aki nemcsak méltó apjához, de felül is múlja azt. Ehhez pedig végig kell járnia azt az utat, amely Sürge asszony koszos fogadójától a westminsteri koronázótemplomig vezet. A két dráma vagy az egy estére összehúzott kétrészes dráma vezérmotívuma tehát *a királyfi pályája,* amit „fentről" a király, „lentről" Falstaff asszisztál végig. Meghatározói, tanúi és egyben kiszolgáltatottjai ennek a pályának. E kétféle egyértelműség közt haladva lesz Harryből V. Henrik. A király nélkül, a tudott, félt, de várt feladat nélkül elsüllyedne az üres dőzsölés kéjes mocskában, fiatalon égne ki a bölcsesség meleg iróniája nélkül. Falstaff nélkül viszont csak apját reprodukálhatná, annak bűnökben fogant tudása nélkül. Formák-nak megfelelő, újabb „Bolingbroke-oknak" kiszolgáltatott, bölcsességet hatalomvesztéssel szerző, tudatlan ifjú király lenne.

Shakespeare nagysága többek között abban is áll, hogy hősei közül egyik sem csak a másikért létezik. Másoktól is függő, de öntörvényű emberek. Henrik és Falstaff már nem változnak, legfeljebb helyzetük változik. Henrik meghal, de azzal a tudattal, hogy a korona biztos kezekben van. Falstaff pedig magára marad, és börtönében merenghet Dolly öléről, zsíros húsokról, boroshordókról és el nem követett hőstettekről. „Ha hallod, hogy az vagyok, aki voltam, / Gyere hozzám. . . S ha azt halljuk, hogy közben megjavultál, / Akkor tehetséged s erőd szerint / Előbbre jutsz." - így búcsúzik tőle az új király. V. Henrik és Falstaff már soha nem találkozhatnak.

Tudós írások sora elemzi Falstaff magatartását, maga Shakespeare is (Vas István pompás fordításában) számtalan találó jelzővel illeti őt. Suta és felesleges vállalkozás lenne tehát újabb jelzőket keresni. Fontosabb kérdés, hogyan minősítjük ezt a „puffadt, vén és garázda" embert. Annyi hibája van - lop, csal, hazudik, köp a becsületre, és ölne is, ha tudna -, hogy könnyen vélhetnénk őt a darab negatív figurájának, a herceg számára kínálkozó negatív lehetőségnek. Miért szeretjük mégis, miért vonzza a herceget, aki inni éppen mással is tudna?

Shakespeare: IV. Henrik (Várszínház)
Kállai Ferenc (Falstaff, Harsányi Gábor (Bardolph) és Funtek Frigyes (Harry herceg)



Mert Falstaff tehetséges és szabad ember. Mindkettőt csodáljuk benne, és irigyeljük tőle. Bűnei pedig csak azért vannak, mert kiderülnek. De az is kiderül róluk, mennyire kisszerűek és jelentéktelenek ezek abban a világban, amelyiknek rendjét tehetségtelen hivatalnokok és tehetséges trónbitorlók tartják fenn. Ő is „tarthatna ott", ahol Balga Róbert úr, akinek hivatala, háza, gyümölcsöse van. Falstaffnak semmije nincs. Tekinthetjük őt a mindenkit kiszolgáló, ám szabad művésznek, aki a hatalomnak illegeti magát, de hatalmat soha nem kap. Párnáját koronaként fejébe csapva sziporkázó tehetséggel játssza el a királyt - de igazi király egy pillanatig sem tudna lenni. Hatalmát azon nyomban tehetségtelenül eltékozolná. Nem fog soha „megjavulni", mert az szabadsága elvesztését jelentené. Ezért kell szakítania vele az új királynak, ha meg akarja tartani hatalmát. De Falstaff az az aszú is, ami a szabad ifjúból a feladat béklyóit vállaló férfit érlel. „A tanultság pedig olyan, mint az elásott arany, melyen az ördög ül, mind-addig, míg az aszú fel nem kutatja, és nem hozza napvilágra s nem kényszeríti tevékenységre. Így érthető az, hogy Harry herceg vitéz, mert apjától természetes úton örökölt hideg vérét, akár valami sovány, meddő, terméketlen földet, megtrágyázta, felszántotta és bevetette a derekas ivás kiváló gyakorlatával és a termékenyítő aszúk áradatával, úgy-hogy igazán tüzes és vitéz lett." Falstaff tehát pontosan látja, mi történik, bukásának oka éppen az, hogy nem veszi észre: rá nézve mi következik ebből. Mert amilyen pontosan és szigorúan ítél a világról, olyan vakon és elnézőn tekint magára. Bármilyen öniróniával szemléli is hirtelen öregedését, az öncsalástól ő sem mentes. Ezért ért mindent, ami másokkal történik, és ezért pislog értetlenül, ami-kor a főbíró katonái a börtönbe hurcolják.

Az aszúról szóló monológ hiányzik a Nemzeti Színház előadásából. Nem véletlenül.

Öt évvel ezelőtt a „másik" Nemzeti két estén át játszotta *a IV. Henrik* két részét. Ebből még nem következik, hogy ezen-túl ezt - az egyébként kiváló előadást - törvényként kell tisztelni, és minden összevonáson számon kell kérni ezt a szöveghű teljességet. Legtöbb esetben - itthon is, külföldön is - egyetlen este játsszák a két drámát, fogadjuk el ezt a praktikus és beváltnak tűnő megoldást. De csak akkor, ha megmarad az a bizonyos

Funtek Frigyes (Harry) és Hirtling István (IV. Henrik)

„fejlődésdráma", vagyis a fent és lent közt koronáig jutó Harry pályája megérthető és átélhető lesz. Nem azt állítom ezzel, hogy a herceg a főszereplő, hanem azt, hogy a három ember egymásnak kiszolgáltatott kapcsolódása nem spórolható meg.

Nos, a várszínházi bemutatón ez a kapcsolatrendszer meglehetősen leegyszerűsített formában jelenik meg. Ez szegényíti Shakespeare végtelenül gazdag világát, redukálja a színészi lehetőségeket, végeredményben pedig szül egy korrekt módon üzemelő, érdektelen előadást - jellemezve ezzel azt a vakmerő, de átgondolatlannak tűnő és kapkodva készülő vállalkozást, ami Shakespeare királydrámáit a Várszínház színpadára álmodta. Mire ezek a sorok megjelennek, már bemutatták az V. *Henriket*, vagyis a vállalkozás üzemel. Csakhogy az eddigi bemutatók egyértelműen tudósítanak az átfogó elképzelés hiányáról (az állandóságot Csikós Attila - egyik királydrámánál már bevált, „miért ne válna be a másiknál" - díszlete és az ismétlődő zene biztosítja). A Nemzeti rendezői így viszont önmagukra mért muszfeladattal birkóznak, vagy egykori terveik megvalósítására, illetve egykori rendezéseik újramegvalósítására használják az „ügyet".

Vámos László 1972-ben már készült erre a Shakespeare-drámára (ekkor született a Müller Péterrel közösen meghúzott változat). Pécsi Sándor halála akkor megakadályozta a Madách Színház bemutatóját. Később a rádióban (Falstaff: Kállai Ferenc!), majd a televízióban is megrendezte a darabot. Érdemes idézni, hogyan nyilatkozott 1972-ben a rendező terveiről: „Vas István nagyszerű fordítását alapul véve Müller Péterrel, az ismert íróval, a színház dramaturgjával közösen új átdolgozást készítettünk. Élgondolásunk lényege, hogy a cselekményt a darabnak talán legnépszerűbb figurája, Falstaff, a »lecsúszott lovag« köré központosítjuk, amint arra a tervezett cím is vall. Alapos átgondolás után elhagytuk az egyidejű történelmi eseményekre vonatkozó, ám a mai magyar néző számára már vajmi keveset mondó, hosszadalmas részleteket. . . Külön súlyt fektettünk arra, hogy kimutassuk az alsóbb osztályok küzdelmes, nehéz életét a történelem viharai, a háborúk, a hatalmi viszályok közepette." A mostani előadás azt mutatja, hogy Vámos következetesen ragaszkodott eredeti elképzeléséhez. Feltehetően a királydrámaciklus „hű" megvalósításának terve akadályozta, hogy megtartsa az akkori címet: *Sir John Falstaff.*

A várszínházi előadás valóban Falstaffról szól. Legalábbis ő a főszereplő, neki van a legtöbb szövege. Kállai Ferenc meg is tesz mindent, hogy *a Sir John Falstaff* című királydráma sikeres legyen. Nem ismétli magát, pedig öt évvel ezelőtti színháztörténeti értékű alakítását átmenthetné a jelenbe. Ez a Falstaff öreg, beteg, fáradt, nem szereti az embereket. Keserű ember, aki gyűlöli az öregséget, de minden pillanatban szembesül vele. Színészből lassan pojácává válik, mert miközben már rég kivonult a világból, az élethez a magány és a halálfélelem szorításában tíz körömmel ragaszkodik. Belépéseit az öregség kontrollálatlan megnyilvánulásai kísérik. Még nem látjuk, de már halljuk: hörögve, szuszogva, fújtatva bedöcög, a székhez csörtet, nehézkesen rázuttyan, és lihegve bort kér. Csak a teste létezik. Falstaff már csak

akkor használja agyát, ha helyzete erre kényszeríti. Tátott, remegő szájjal bámul a világra, mely lenézi őt. Sir Johnnak nincsen tekintélye, majdnem olyan szánalmas és nevetséges, mint egykori diáktársa, Balga, és ütődött, besorozott katonái. Betegesen harákol, nyög, nehezen buggyannak belőle a szavak. Már a halál küszöbére érkezett, elég egyetlen csapás, hogy átlépje azt. Hiteles lesz majd Sürge asszony megállapítása az *V. Henrikben:* „A király megölte a szívét." Nehezen lesznek viszont hitelesíthetők V. Henrik szavai: „Megértjük őt, hogy vadabb napjainkat olvassa ránk, s nem méri, hogy mi hasznot húztunk belőlük." Hasznot csak akkor húzhatna ebből Harry, ha barátjában nem csak a vénülő pojácát látná. Ha valódi emberi kapcsolat lenne köztük, ami nem csak arról szól, hogy egy szenilis vénember a herceg pénzéért koldul, a herceg pedig a ‚jó balhé" kedvéért be-benéz a kocsmába, és kifiguráz egy jelentéktelen naplopót. Kállai öreg Falstaftja tehát az önmagát ismételni nem akaró és a kényszerűség szülte ösztönös menekülés színészi megnyilvánulása. Nincsen kapcsolatrendszere, nincsen társa, magára hagyva küzd a szereppel. A herceget alakító Funtek Frigyes ugyanis nem lehet a társa. Szerepének nincsen végiggondolt íve, helyzete mindvégig bizonytalan. Talán ezért mesterkéltek gesztusai, ezért tűnik úgy, mintha magára erőltetné a jókedvet, a szomorúságot, a szigort. Funtek adott helyzeteket technikailag megold, de ezek a helyzetek és emberi állapotok nem következnek egymásból. A rossz Harry úgy dönt, hogy jó lesz. Könnyen lemondhat Falstaffról, mert eddig sem volt hozzá igazán köze. Látunk tehát két Harryt: egy léha, könnyű ifjút, akiben a későbbi nagy uralkodónak szikrája sem villan, és látunk egy merev, szigorú királyt, aki életében egyszer sem járhatott Sürge asszony kocsmájában. Funtek nem tud súlyt adni a figurának - ebben a rendezői elképzelésben nem is adhat -, alakítása két külön szerepre hasad. Így hasad ketté a két szálon futó történet is - hiszen éppen Harry tarthatná össze! -, így válik reménytelenné mindazok helyzete, akik az erősen meghúzott, de kényszerűségből mégiscsak megtartott „felső, történelmi" rész szerepeit kapták.

Sokszorosan érvényes ez a címszerepet alakító Hirtling Istvánra, akinek itt nem marad története, csak történelme. Szertartásos, királyi pózai vannak: beszéd, követek fogadása, páncélba öltözött vonulás és látványos haláltusa... mindezzel Angliát képviseli, ő maga nem is létezik. „Szerencsére" Hirtling Funtekkel járt egy osztályba, apa és fia egyidősek: a színész számára tehát adott a feladat. Huszonévesként egy öreg haldoklót kell alakítania - ezt Hirtling megfelelően meg is valósítja. (Ez a furcsa szerepkiosztás a Nemzeti királydráma-koncepciójának formális megnyilvánulása: Hirtling alakította a II. Richárdot trónjáról lelökő ifjú Bolingbroke-ot - igaz, annak az előadásnak az „üzenete" őt is beszántotta a brit földbe. Így aztán, ha nem maradt király, legalább a színész személye biztosítja a folytonosságot.) A megfelelő megvalósítás persze csak a kivülálló ügyességét, technikai tudását - vagyis formális jelenlétét bizonyítja. A többiek is erre vannak kényszerítve. Ezt vagy karót nyelt méltósággal viselik, és felmondják a szöveget (Szokolay Ottó, Nagy Zoltán, Izsóf Vilmos, Ferenczy Csongor, Mihály Pál, Pathó István), vagy érdekesek, izgalmasak próbálnak lenni, hogy jelenlétüknek értelmet adjanak. Téri Sándor Percyje ideges, sőt idegbeteg jelenség, az igen jó mozgáskultúrával rendelkező színész megteremt egy buta, kapkodó, heves vérű Hővért (igaz, hanggal ezt sajnos nem győzi), de ezzel csak igazodik azokhoz a lefokozott értékű szerepértelmezésekhez, amik a főszereplők leértékelődéséből következnek. Ez a helyben állni nem tudó, lábrángató, kapkodó Percy megfelelően könnyű fajsúlyú ahhoz, hogy őt a léha herceg legyőzze. Kertész Péter eljátszik egy oroszlánnak maszkírozott Glandowert, és ez legalább érdekesebb, minta szintén általa játszott Douglas.

Látszólag több lehetőséggel rendelkeznek a „lentiek", a Falstaff környezetében élők. Csakhogy a főhősök leértékelődése azzal a veszéllyel jár, hogy eleve „alacsonyabb rendű" társaik vagy a közönségesség és idiotizmus csapdájába esnek, vagy tartózkodó visszafogottságuk által mesterük, Falstaff fölé kerekednek. Előbbire példa Tahi József (Hallga) és Dózsa László (Pistol) alakítása. Mindketten olyan túlzásokból építkeznek, amikkel nemcsak a karikatúra, hanem az olcsó kabaré felé is elcsúsznak. Tahi esik-bukik, hol így kacsázik a lábával, hol amúgy, mindenféle „hülye" képeket vág, a szenilis öregségnek csakis külsődleges, tehát embertelen jelzéseit használja. Azért is feltűnik ez, mert társa, Suka Sándor - akivel egy önmagában jól kitalált, bár az előadás egészébe nem illeszkedő abszurd etűd szereplői - visszafogott, finom eszközökkel megteremti azt a mulatságos figurát, amire Tahi törekszik -, de a színész közben érzékeltetni tudja a szánalmas-szomorú öregség visszafordíthatatlan folyamatát. Ugyanilyen kellemes meglepetés Harsányi Gábor szerepformálása: hallgatag, bamba Bardolphja ott lóg Falstaff sarkában, mindenütt ott van, de semmi nem érdekli. Mintha egyetlen életcélja lenne, aludni egyet akárhol és akárhogyan. Összehúzott szemmel nézi, hogyan nyüzsögnek az emberek, kába alvás és mindent értés küszöbén gubbaszt, és néha megkapja jól megérdemelt jutalmát: pillanatokra el-

' bóbiskol: Dózsa László a tőle szokásos harsány egyszínűséggel viharzik végig Pistolként a színpadon, üvöltözik, és ráérő idejében a nyelvét lógatva hörög. Szersén Gyula Poinsáról nem lehet tudni, hová tartozik. Meseszerűen marcona külseje és vad megnyilvánulásai alapján mindenesetre nehezen hihető, hogy az új király maga mellett tartja. Pedig így történik. Lepedő Dolly (Esztergályos Cecília) másnapos öklendezéssel lép be, de amikor ez a poén lejár, nem akad másik, és a figura ugyanolyan érdektelen marad, mint Sürge asszony túlságosan is nett fogadósnéja. Csernus Mariann a hangjával sokszínű és izgalmas alakot teremthetne, mozgása azonban zárt, rendezett, majdhogynem elegáns, ezáltal csak merev helyzetben végigénekelt „áriái" vannak.

Valójában persze képtelen feladat színészi alakítások értékelése olyankor, amikor egységes rendezői elképzelés helyett jól vagy rosszul kitalált, egymásból nem következő jelenetek sorát látjuk. Nem a színpadon megjelenő viszonyok, hanem előzetes, rutinból elképzelt formák teremtik a figurákat. Ebből fakad az illusztratív ábrázolás, az, hogy a piros festékkel maszatolt hercegnek nem hisszük a nagy csatát, nem hihetjük, hiszen a csatát néhány karddal és pajzzsal jelképesen összecsapó tétova statiszta jelenti, nem hihetjük a helyzeteket, hiszen a lendülettel induló Poins előbb megáll, „majd" a herceg megállítja, a koronázásra készülve pedig a ceremóniamester a semmit söpörteti fel a seprűt beletörődötten ide-oda mozgató segédszínésszel. Mondhatni, ezek apróságok. De a hibák szükségszerű következményei az átgondolatlan egésznek. Igaz, ez az egész - a *IV. Henrik* című előadás - is csak apróság

a nagy Egészen - a Shakespeare-királydrámák sorozatán - belül. Es úgy tűnik fel, ez a lényeg: jöjjön létre a vállalkozás. Az apróságok nem számítanak.

Józan háború

Az egykori Harry herceg, immár V. Henrik, megtagadja nevelőapját, Falstaffot. „Egy ilyen emberről álmodtam egyszer" - mondja, és ezek után már nem álmodik. Úgy dönt, király lesz, mégpedig jó király. Egy jó király pedig nem álmodik, hanem tervez. Az álmodozó királyokat lelökik a trónról. Tudhatja ezt apjától, aki Richárd helyére lépett. Ellenségeket sem kell szereznie - mint trónbitorló apjának -, hisz törvényes úton került fejére a korona. A cserbenhagyott Falstaffból és cimboráiból pedig soha nem lesz ellenség. Csak elmúlnak majd, mint az álmok. Harry lemond a teljes életről, és vállalja a király szerepét. Ha szerepét jól játssza, sokáig fején marad a korona, és Anglia is boldogul. *„Életünk józanabb lesz majd a világ előtt"* - kommentálja trónra lépését egyik híve. Józan életet még csak el is képzelhetünk. De vajon létezik-e józan dráma?

William Shakespeare pedig drámát ír a jó királyról. Ő maga persze feltehetően továbbra is Sürge asszonyság fogadójában múlatja az időt előadások után, de hát egy jó drámaírónak nem kell búcsút vennie Falstafftól. Sőt, Falstaffok nélkül mit sem ér a dráma. Henrik és Anglia sora jól megy, vége a kicsapongásoknak, az esztelen mulatságnak, grófok és lordok, walesiek, angolok és skótok együtt éltetik a királyt, Franciaország a lábaiknál hever. . . Egy jó király szinte mindent elér. De Falstaffok, egyenrangú ellenfelek, álmok és érzések nélkül nem lehet egy jó dráma főhőse. Henrik erős, határozott, ravasz és megfontolt. Ezzel megfelel a királyi szerepre. De nem vesz tudomást az állandóan újraszülető hiányról, a hamleti-emberi kínról, ami nem ismer végső megoldást. Henrik ismeri a holnapot, mert megtervezi azt. Legyen akár ideális uralkodó, drámai hősnek alkalmatlan, sőt, érdektelen ember. Hiába ül tehát a legnagyobb drámaíró az élettől pezsgő fogadóban, hiába mesél ivócimboráinak és rója papírra a sorokat a tökéletes angol királyról. Ebből csak szép és okos mondatok rendezett halmaza lesz, de dráma nem. Alkalmas lehet ez arra, hogy Shakespeare kifejtse - netán szelíden ráerőszakolt? - nézeteit a központi hatalom szükségességéről és egyedül üdvözítő voltáról, alkalmas lehet arra is,

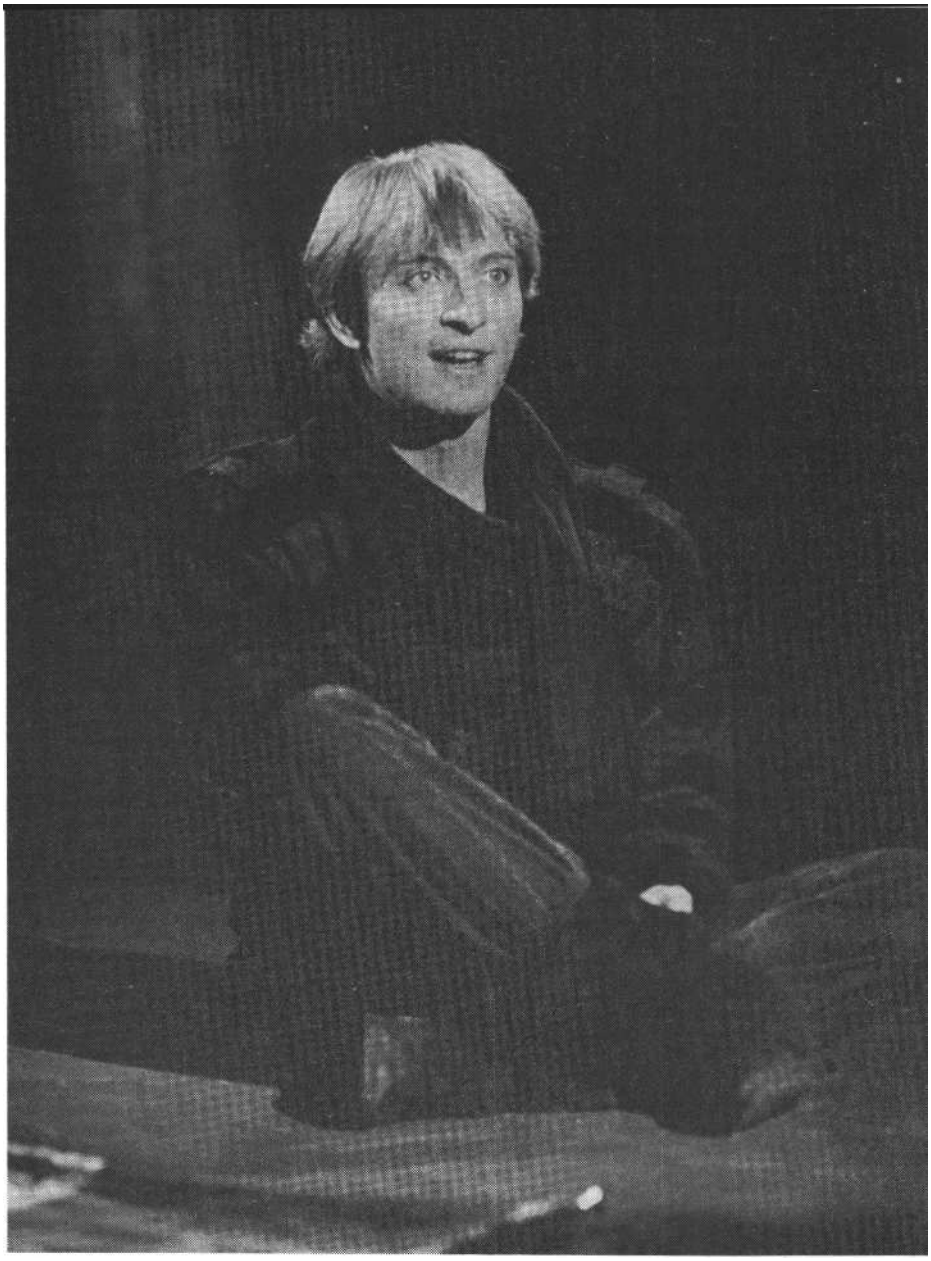
Kállai Ferenc mint Falstaff a IV. Henrikben

hogy egy Laurence Ólivier nevezetű nagy reményű brit színész és rendező 1943-ban „káprázatos színes felvételekkel, felvonulásokkal és csatajelenetekkel" dúsított lelkesítő filmet forgasson a nemzeti egység szükségességéről, és ezzel a világháború súlyos napjaiban megdobogtassa honfitársai szívét. Alkalmas lehet arra is, hogy a Plays and Players hasonlata szerint egy Churchillhez hasonló „hősies katona-királyt, Anglia csillagát, a hibátlan vezetőt" színpadon megjelenítse. (Utóbbinál csak arra van szükség, hogy Terry Hands a *IV. Henriket az V. Henrik* után rendezze meg Stratfordban, mert így elképzelése szerint a nézőket nem zavarják az ifjú herceg bűnei.) De hiába mondja magáról Henrik: „Ha [a király] a ceremóniát elhagyja, meztelenségében ő is csak ember." Mi csak az előbbit tapasztaljuk. A ceremónia és meztelenség közti feszültség hiányzik, pedig ebből születhetne a dráma.

Nos, Kerényi Imre, a Nemzeti Színház rendezője ezt a drámát „választotta". Idézőjelet kell használni, hiszen feltehetően arról van szó, hogy a Nemzeti vállalkozása, a királydráma-sorozat „kis mechanizmusa" forgatta egymás mellé az V. *Henriket* és Kerényi Imrét. Bizonyára emiatt izzadságszagú néha az előadás, és emiatt érezhető sokszor a létrehozók erőlködése: ki kell valamit találni. Viszont éppen ez a kényszerhelyzet eredményezi azt is, hogy ha nem is egyenletes színvonalú, de rengeteg részértékkel bíró, ötletgazdag, izgalmas előadás született.

Kerényi megtalálta a lehetőségeken belüli egyetlen megoldást: nem a jó királyról rendezett drámát. Henrik alkalmas arra a feladatra, amit magának kijelölt. Csakhogy a huszadik század végéről visszatekintő ember - és nem muszáj visszatekintenie: kiszolgáltatott minden-napjaiból elég látnia a hatalmak kézfogásokba és nyilatkozatokba rejtett mérgezett hegyű tőreit - már másként néz a feladatra. „Nincsen szebb a háborúnál" - mondja ironikusan, miközben emeli a fegyvert, vagy unottan várja a híradó végét. Henrik feladata erőszakkal és manipulációval, hódítással és nagy szavakkal birodalmat teremteni. Nos, ez a feladat értéktelenedett mára. Ezzel süllyed szemünkben a király, vele minden kiszolgálója és talpnyalója, nem beszélve a vesztes ellenfélről, mely még a kisszerű feladathoz sem tud felnőni. Kerényi rendezésének - sőt, mondhatjuk, az általa rendezett királydrámáknak *(János király, II. Richárd, V. Henrik)* - egyik kulcsszava tehát az *értéktelenedés.* Kétségtelen, hogy visszanézve mindig jelentéktelenedik a múlt, pontosabban az elmúlás kétségbe vonja a jelent. Mit érnek Henrik győztes háborúi, amikor ő - mi tudjuk - három év múlva mára sírban fekszik, országa, birodalma pedig újra belső csatározások prédája lesz? Egyáltalán: mit érnek az állítólagos hitből - vagy anélkül - vívott „győztes" csaták, amik sovány és pillanatnyi győzelmekért népeket szántanak a föld-be? Érnek vagy nem érnek - kikerülhetetlen az agyonidézett kotti kifejezés, hisz Kerényi Shakespeare-rendezései erre épülnek -, a Nagy Mechanizmus forog tovább, Jánosok, Henrikek, Richárdok szállnak fel és hullanak alá.

Ebben az értelmezésben senki nem öntörvényű személyiségét, hanem helyzete által meghatározott szerepét valósítja meg. Kicserélhető, behelyettesíthető bábuvá válik még a király is. A történet marad, az idő múlását csak a szereplők változása jelzi. Marad a sok vért látott, megtisztíthatatlan föld, a bárkit befogadó trón, a színekkel és formákkal nem törődő zászlótartó rúd. Es marad-nak a szerepek. A szereplők hol alkalmat-



Mácsai Pál mint Kórus az V. Henrikben

lanok erre (II. Richárd), hol alkalmasak (V. Henrik), de a játék ugyanaz. Kerényi rendezésének másik kulcsszava tehát a *szerepjátszás*.

Csakhogy az élet nevezetű játékot mégiscsak emberek játsszák. Az értéktelenedett szerepekbe emberek bújnak, akik szenvednek az önként vagy kényszerűségből viselt álarcok mögött. A bábuk néha nem jól működnek, váratlanul és furcsán mozdulnak, magukra maradva arcukon könny pereg le, jelmezük átvérzik. Szándéka szerint ezt is érzékelteti előadásában a rendező, alapvető fontosságú tehát a mindig jelenlévő *ember*.

Ezek természetesen általánosságok. Bármelyik dráma bármelyik rendezésére vonatkozhatnak. A kérdés az, hogy a színpadon megfogalmazott szándékokból mi valósul meg. Újra Csikós Attila jól ismert díszletét látjuk. A *János király* óta gondosan, de vértől hiábavalóan sikált, felénk ereszkedő lejtésű padlózaton most két zászló hever: a brit és a francia. Még minden lehet. Tragédia, nemes küzdelem, hősi csata. Belép a Kórus, és a múzsát szólítja. „Országot színpadul, hercegeket rájátszani" - ezt kéri, és a háttérből előlép néhány lenyalt hajú, fekete ruhás, fekete csizmás alak. A zászlók a zászlótartó rúdra kerülnek, egyelőre a brit lobog fenn, és a most következő bemutatkozás azt sejteti - sőt, sajnos illusztrálja -, hogy ez a zászló marad végül is felül. A Kórus által szólított szereplők katonás léptekkel előrelépnek, határozott, méltóságteljes pózban megállnak. Ók az angolok. Oldalt lépve megkapják másik szerepüket, a franciát. Ekkor egy mulatságos és szánalmas figurát jelezve távoznak a színről. Anglia és Franciaország háborúja nem több, mint üres színjáték. A Kórus feleslegesen hívja segítségül a nézői fantáziát, amikor kételkedik: „E kakasvívó porondon elfér-e a tágas Frankhon?" Éppen Frankhont és királyi nagyságait kell a színpad méreteihez és a színészek „törpe szellemhez" igazítanunk. Ezt a deheroizálásnál jóval erősebb ügy- és személyiségértéktelenedést szolgálja az a kiváló és következetesen végigvitt ötlet, hogy - mint az a színészek bemutatásakor kiderült - az egymással szemben álló katonai tábor tagjai ugyanazok az emberek. (Vágó Nelly jelmezeinek legfőbb érdeme az, hogy egyszerűek, áttekinthetők és könnyen cserélhetők. Nem a karakterek jellemzésére törekszik, hanem a militáns uniformizáltságot hangsúlyozza. Nem „kortalanul" szakad el a XV. századtól, hanem konkrét huszadik századi helyzeteket idéz fel. Ilyen például a brit flotta jól ismert kék köpenye vagy a búcsúzkodó bakák zöld posztókabátja.) Véletlen szerencse vagy balszerencse kérdése, hogy valaki győztes - tehát helyes - vagy vesztes - tehát helytelen - ügybe születik bele. Végül is mindegy, hogy egyetlen köpenyt váltva melyik szentnek és végérvényesnek vélt, hódítást megideologizáló elvbe hal bele az ember. Shakespeare szövege - mely az ideális uralkodó és az egységes, erős nemzet dicsőítését szolgálja - természetesen nem engedi, hogy ez az „egyik kutya, másik eb koncepció" maradéktalanul érvényesüljön. De a shakespeare-i és rendezői szándékok ellentmondásaiból fakadó következetlenségek kevesebb veszteséggel járnak, mint amit ezzel a keserűen ironikus, dürrenmatti szemlélettel nyerünk. Érthetetlen viszont, miért dolgozik Kerényi néha saját elképzelése ellen. Színjátékot látunk, az egyformán öltözött színészekre a szereposztási hierarchia rak majd különböző rangú köpenyeket. Így viszont nem érthető, hogy egyikük - Funtek Frigyes -, aki majd Henrik és a dauphin szerepét kapja, miért visel a többiek egyenfeketéjétől különböző ruhát. A szöveg ugyanis a két tábor különbözőségét hangsúlyozza majd - miért tetézi ezt a rendezés azzal, hogy a bemutatkozáskor csupa délceg angolt és ütődött franciát látunk. Miért áll jámborul, tanácsra várva Henrik a Canterburyi érsek előtt, amikor még Shakespeare mondatai is azt bizonyítják, hogy a háborút maga a király provokálja ki. Az érsek körmönfont bizonyítékai után hangzik el az „El vagyunk szánva", de nem lehet kételyünk afelől, kinek a fejében született meg a támadás gondolata. A színpadi megvalósításban ez elsikkad.

Mindenesetre végig érvényesül az a törekvés, hogy a jelenetek megfosztassanak a ceremóniától. A rengeteg - többnyire sikerült - ötlet azt szolgálja, hogy a fennköltt, ünnepélyes részek falsot kapjanak, és a nemes, országgyarapító célok mögül kikandikáljanak a gyarló emberi

akarások. A sokszor jellegtelen, informatív dialógusokból apró etűdök lesznek, melyek nem feltétlenül kapcsolódnak egymáshoz, de mindvégig az ironikus hangvételt erősítik. A Canterburyi érsek magával hurcolt munkaeszközként használja az Elyi püspököt. Miközben a háború jogosságát bizonyító követhetetlen szálú törvényt magyarázza, ijedt kollégája tölti be a könyvespolc, a fiók és a térképtartó szerepét. A francia követ királya ajándékaként teniszlabdákat zúdít az angol királyi udvarra, ezekkel játszadoznak sorsdöntő tárgyalásuk közben a lordok és hercegek. És mivel a labdák sokáig a színen maradnak, állandó improvizálási lehetőséget kínálnak a színészeknek. Az egyik előadáson ezért továbbíthatta Exeter herceg oxforddal a teniszlabdát a követ kezébe (az elegáns mozdulat Ferenczy Csongort dicséri), máskor ezért kaphatott köténytt szegény Nym káplár Bardolph hadnagytól. Kerényi és színészei szinte minden jelenetbe megpróbálnak humort préselni. Furcsa módon ez olyankor sikerül nehezebben, amikor az író szándéka szerint is komikus helyzettel van dolgunk. Nym, Pistol és Bardolph vérszegény trióján túlzott gesztusokkal, hangos handabandázással próbálnak segíteni. Hiányzik azonban az a fényforrás (Falstaff), aki körül a többiek mint vak és mulatságos bogarak köröznek, hogy szikrázó poénjainak kiváltói és áldozatai legyenek. Hiába, Falstaff nélkül nem tud a humor és a bölcsesség - ezáltal az élet - érvényesülni. Vele pedig már csak a halál költözhet a színpadra. Kerényi mértéktartó ízléssel szól e hős hiányáról. A magára maradt Sürge asszony még utol-só búcsút vesz hordóhasú szerelmétől. A háttérben látjuk a Kállai Ferencet idéző, felravatalozott Sir Johnt, és szomorúan vesszük tudomásul, mivel jár a Henrik által választott józan élet. Nehéz Falstaffról lemondani. Kerényi megoldásának van egy második lépése is: Falstaff alteregóját csempészi vissza Sir Thomas Erpingham képében. A jelenet persze nagyon rövid, nem lehet több jelzésszerű utalásnál.

Az előadás legmulatságosabb és legjobban megoldott jelenete az angol, skót és walesi kapitány abszurd eszmecseréje. A walesi hagymáról papoló Fluellen és „azs én nemzsetemről" fröcsögő skótszoknyás Macmorris pompás karikatúrái a saját levében fövő, saját gőzében nekiveresedő, korlátoltsága fedőjébe ütköző elvakult nacionalizmusnak.

V. Henrik: Funtek Frigyes

A britek - deheroizálásuk ellenére - megőrzik fölényüket a franciákkal szemben. Ez azzal jár, hogy az utóbbiak értéktelenedése az infantilis gügyeség határait súrolja. Az ötletek akkor jók, amikor azok nem lépik át ezeket a határokat. Ilyennek tartom a csata reggelén önfeledten pezsgőző francia urak bemutatását (döntő szerepe van ebben a dauphint játszó Funtek Frigyesnek - erről később). Ömlik belőlük a fecsegő öntudat, végül már értelmetlenül dobálják a szavakat, halandzsaszövegükbe így kerülhet bele Rossi, Altobelli, Platini, Maradona neve. (Itt jegyzendő meg, hogy a drámát Vas István fordításában játsszák, erős húzásokkal és utólag betoldott nem shakespeare-i sorokkal.) Nem mindig szerencsés viszont *a János* vitézből importált francia király agylágyítása: a koronát fordítva teszi a fejére, és vizelési ingerrel küszködik. Ezek talán mulatságos helyzetek, de szegény király - nincs jobb szó rá - olyan hülyévé válik, hogy szinte igazságosnak találjuk a háborút, mely egy idiótát meg-foszt egy országtól.

A shakespeare-i heroizáló ábrázolásmódot árnyalja és „humanizálja" az is, hogy hőseinket - Henriket is! - gyengeségeik-kel, hiányaikkal együtt látjuk. Amikor szerepeiktől szabadulva magukra maradnak, szembe kell nézniük esendő, veszteségekkel teli életükkel. Amikor Henrik a maga emberségéről beszél, akkor nem a katonáihoz leereszkedő nagy királyt, hanem a véres csatatéren árván maradt, királyi maszkját letépni akaró, szenvedő embert látjuk; miután a mókázó Sürge asszonyságtól elbúcsúznak társai, ő meglopott életét, a halott Falstaffot siratja; a nagy indulatú Pistol zászlós is kifosztva, megszégyenítve éri meg a győztes háború végét.

A rendezés egyetlen szereplővel enged maradéktalan azonosulást: ez pedig a Fiú. Kis sapkával, rövidnadrágban, kopott motyóval érkezik a háborúba. Őt nem lehet tovább jelentékteleniteni. Ő az örök vesztes. A fegyverforgatásról csak csacsogni képes, pezsgőtől lelkes franciák rávetik magukat a mindenféle rangsorban utolsó emberre. „A fiúkat lelövik, ugye?" - kérdezi, vagyis inkább állítja Kerényi rende-

zése. A többieket fényes pompával eltemetik majd, vagy csillogó érmekkel kitüntetik. A csatatéren csak a fiúk maradnak, ártatlanul tágra nyitott szemüket nem fogja le senki.

A Fiú szerepében (és sok másban: Kórus, angol hírnök, francia követ...) Mácsai Pál. A színész érzi, hogy nagy lehetőséget kapott - és ezzel mindenáron élni akar. Így alakítását - főként az első részben - az akarás, az erőlködés jellemzi. Nem hisz abban, hogy természetes jelenléte és beszéde elegendő lehet. Nem lép be, és nem szólal meg: beront, és elkiáltja magát. A szavakat megnyújtja, a mássalhangzókat indokolatlanul megkettőzi, tépi-cibálja a szöveget. *A János* királyból emlékezetes Pembroke visszafogott, zárt keménységét a harsány, hatásvadász forma váltja fel. Külsődleges eszközökkel próbál súlyt adni a figurának. Ezért sokkal jobb olyankor, amikor megfeledkezik az „alakításról", és csak jelen van és csak beszél.

A címszerepben a Harryből Henrik királlyá előlépett Funtek Frigyest látjuk. Helyzete alapvetően különbözik attól, amibe *a IV.* Henrikben került. Ott az arányok felbomlása, Sir John előtérbe állítása Harryt jellegtelenné, jelentéktelenné fokozta le. Itt most minden egyes jelenetben más és más színt kell felmutatnia. Most sem beszélhetünk következetesen felépíthető szerepívről (már csak azért sem, mert ő játssza Henrik torz tükörképét, a dauphint is), de a színész legalább minden új helyzetben más arcát mutathatja meg. Nem igazán sikerül neki a méltóságteljes, nagy formátumú királyt megjelenítenie. Korrekt módon eljátssza a nagy uralkodót, de valószínű, hogy Funtektől alkatilag idegen ez a szerep. Sokkal inkább helyén van a „fattyú otthontalanságában". Mostani alakításának nyeresége is ebből következik: a világnak mutatott szerep mögött mindvégig jelen van a győzelemtől is, vereségtől is rettegő, magányosan nyüszítő ember. Két nagyon erős pillanat ennek érzékeltetésére: a franciák hajnali ivászatán szinte tombol a dauphin. Vedeli a pezsgőt, gőgösen üvöltözik, és harsányan dalol. Minden érzékszervével élvezetet szív az életből. De Funtek érzékeltetni tudja, milyen sápadt és halálraszánt, riadt és önpusztító ez a tombolás. A magára maradt Henrik sírva kaparná magát a földbe, hogy királyszerepét ledobva elbújhasson a világ elől. A könnyezve szűkölő, összekucorodott test fölött megáll Gloster, aki néhány év múlva már az új király védnöke lesz. Funtek ijedten felül, arcán az utolsó titkától megfosztott, pőrén kiszolgáltatott, védtelen ember rettenete ül.

A francia királyt Ferenczy Csongor játssza. A már említett okokból a színész erős túlzásokra kényszerül. Lánya, az angolul tanuló Katalin Götz Anna. Pontosan megformálja a kielégületlenül csivitelő bábu-királykisasszonyt, ennél többet nem tehet.

A humort elsősorban Nagy Zoltán és Fonyó István párosa képviseli. Nagy Zoltán tökéletesen kiszolgálja partnerét - minthogy a poénokat többnyire társa ütheti le. (Viszont elgondolkodtató, hogy ez a tehetséges, végtelenül pontos és fegyelmezett színész miért nem kap igazán komoly lehetőséget, miért játssza mindig ő a Shakespeare- és egyéb drámák „ínformá cióhordozó" grófjainak, lordjainak szerepét.) Fonyó remekel Fluellen kapitányként. A színész szolnoki éveire visszagondolva ez nem meglepetés, csakhogy azok az évek már régen voltak. Fonyó lazán, felszabadultan játszik, egy saját szövegeibe ragadt tisztet alakít. Ez az ember felolvad a beszédben, a végtelen „locsi-fecsi" mögött már nincs senki, monológgá kisajátított disputákat folytat a háborús diszciplínákról, elveket szajkózó locsogása takarja el előle a világot. Jól kiegészíti ezt a párost Mihály Pál ütődött skót kapitánya. Mindhárman elveket fröcsögnek. Tehetik, meghalni mások fognak. Például Bardolph (Harsányi Gábor) és Nym (Tahi József), bár Pistolra (Botár Endre) sem vár sok jó, ha visszatér Angliába. Nem várja Sürge asszonyság sem, aki nem sokkal éli túl igazi társát, Falstaffot. Nyúlfarknyi szerepéből jelentős alakítást formál Hámori Ildikó. Nem az olcsó, hatásvadász komédiázást keresi, hiszen tudja, hogy Sürge Nelli talán az egyetlen, aki emlékszik még Sir Johnra. A katonák fogják a katonaládát, csatába indulnak, Nelli marad egyedül, hogy elsirassa Falstaffot. Falstaffot, aki nélkül „józan" az élet. Katonazubbonyban járják a polkát és a bécsi keringőt, pezsgők durrannak, egyezségek születnek, de csak azért, hogy legyen mit megszegni, és a háborút újrakezdhessék. Mert annál nincsen szebb.

Götz Anna (Katalin) és Funtek Frigyes (V. Henrik) (Ikládv László felvételei)

Shakespeare: IV. Henrik (Várszínház)

Fordította: Vas István. Az I. és II. részt egy estére *átdolgozta:* Müller Péter és Vámos László. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zene:* Kemény Gábor és Kocsák Tibor. *A rendező munkatársai:* Kutschera Eva és Kalmár Péter f. h. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Vívás:* Pintér Tamás. *Rendezte:* Vámos László.

Szereplők: Hirtling István, Bagó Bertalan, Kassai Károly, Kerekes József, Pathó István, Ferenczy Csongor, Nagy Zoltán, Téri Sándor, Juhász Róza, Szokolay Ottó, Kertész Péter, Izsóf Vilmos, Versényi László, Kállai Ferenc, Harsányi Gábor, Dózsa László, Szersén Gyula, Botár Endre, Csernus Mariann, Esztergályos Cecília, Mihály Pál, Suka Sándor, Tahi József, Csák György, Perjés János, Kun Tibor.

Shakespeare: V. Henrik (Várszínház)

Fordította: Vas István. *Díszlet:* Csikós Attila. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zene:* Kemény Gábor és Kocsák Tibor. *Dramaturg:* Mórai Enikő. *A rendező munkatársa:* Kutschera Eva. *Rendezte:* Kerényi Imre.

Szereplők: Funtek Frigyes, Ferenczy Csongor, Bagó Bertalan, Kassai Károly, Izsóf Vilmos, Mezey Lajos, Bősze György, Nagy Zoltán, Fonyó István, Mihály Pál, Kerekes József, Csák György, Téri Sándor, Harsányi Gábor, Tahi József, Botár Endre, Hámori Ildikó, Zolnay Zsuzsa, Götz Anna, Mácsai Pál.

NÁNAY ISTVÁN

Oliverek

Egy musical három előadása

Széplaky Endre (Fagin) a gyerekekkel a békéscsabai Oliverben (Váradi Zoltán felv.)

Lionel Bart világhírű, többezres szériákat megérő musicalje nem hasonlítható össze Dickens regényével, mégsem kerülhető meg az adaptáció alapjául szolgáló mű. Még akkor sem, ha a *Twist Oliver* irodalomtörténeti megítélése távolról sem egységes; lapos és publicisztikus irányregénynek éppen úgy tituálták, mint kora társadalmi viszonyait kíméletlenül leleplező röpiratnak, írói zsengének csakúgy, mint remekműnek. De még a legszigorúbb kritikusok is elismerik az írói ábrázolás erejét, szatirikus élét, a figurák - különösen a negatív alakok - életszerű ábrázolását, a mű részértékeit. Mind-ezen értékek azonban teljesen hiányoz-nak a musicalből.

Bart csupán néhány epizódot emelt ki Twist Óliver történetéből, s ezekből építette fel a maga zenés játékát, amely huszonhét évvel ezelőtt elsősorban a témaválasztása miatt volt újszerű. Hiszen az operettek, a musicalek középpontjában mindig egy szerelmi szál van, míg itt egy szőke kisfiú hányatott sorsát beszélik el. Nem ez az első rendhagyó témaválasztása Bartnak, az *Oliver!* előtt néhány évvel született *a Blitz* című háborús témájú musicalje.

A regény hibái közül a kritikusok szinte egyöntetűen kettőt találtak lényegbevágónak: az érzelgősséget és a happy endet. A musical e két jellegzetességet erősíti fel. A regényben is alapjában véve passzív figura Óliver, akivel legtöbbször csak történnek az események, valamint sokkal életszerűbbek az élet árnyékos oldalán élő alakok, mint a javakat birtoklók és élvezők, de ez a két esztétikai sajátosság is meghatározóvá vált a musicalben.

Bart szövegkönyvében egyetlen drámai akciója van Ólivernek: a repetakérés. De az már nincs motiválva, hogy a fiú mitől kap bátorságot a tettre, a többiek heccelték netán fel (erre utal az Arany János Színház megoldása, ahol sorshúzás útján választják ki e feladatra éppen ezt a fiút), vagy saját elhatározásából cselekszik így, s ha igen, miért. A későbbiek ben - függetlenül attól, milyen környezetbe kerül - illedelmes, szófogadó jó gyerekként viselkedik, s attól függően kerül a fiú jó vagy rossz pozícióba, hogy ez a viselkedés mennyire felel meg az adott helyzetnek.

Míg a regényben a jó vég a korrajz kompromisszumos lezárásának tűnik, a musicalben minden a happy endet készíti elő. A szereplők nincsenek eléggé karakterizálva, míg a jók szinte émelyítően jók, a rosszak nem eléggé gonoszak, így nem jöhet létre közöttük valódi drámai ellentét, nincs igazi alternatíva Oliver, illetve a néző előtt. Holott Oliver alapvetően két világot ismer meg - leszámítva a drámai tette előtti dologházi viszonyokat, illetve az átmeneti szakaszt jelentő epizódot a koporsókészítőnél -: Faginét és Mr. Brownlow-ét. A csavargók, tolvajok világát és a tisztes polgári létet. Az előbbi érdekes és vonzó, az utóbbi a megtestesült langyos unalom. A finálában Oliver mégis boldogan megy el megtalált nagyapjával a Fagin-tanyáról. De nem ő választ, az író egy nézői igény maximális kiszolgálását tartja szem előtt, amikor önkényesen így alakítja a történetet.

De a gyerekeket tolvajlásra tanító és késztető, a gyerekmunkából élő Fagin sem válik ellenszenvessé, sőt szeretni és sajnálni való öreg ő, akitől mint a gyerekek jótevőjétől búcsúzhatunk el. Persze tudja a szerző, hogy kell egy igazi negatív figura is a darabba, sőt azt is tudja, hogy még egy látszólag rendhagyó tárgyú musicalből sem hiányozhat a szerelem, így fontos szerepet kap egy kíméletlen, hidegfejű tolvaj, Bill Sikes és egy szeretetre éhes, romlottságában is igaz szívű, Oliver útját egyengető lány, Nancy, valamint a kettejük közötti nem éppen felhőtlen kapcsolat, amelyet a lány szentimentális vallomása és melodramatikus halála - Bill megöli - tesz kellőképpen sziruppossá.

Pontosan van kimérve, kidekázva minden szerep, minden hatáselem, még ha dramaturgiailag nem is hibátlan a mű. Például Oliver eladása, a koporsókészítőnél játszódó jelenet súlytalanul könnyed, ami nemcsak a fiú rebellis tette utáni drámai feszültséget oltja ki, de nem ad kellő hátteret a darab kulcsfontosságú *Where is Love* című dalához, illetve a fiú szökéséhez sem. Vagy a darab másik dramaturgiailag fontos epizódja - a koldusasszony elárulja Oliver születésének titkát - kabaréízű csetepatéba van ágyazva, így elvész a közlés súlya. Persze ezeket a megoldásokat sem a véletlen vagy a hozzá nem értés szülte, nagyon tudatosan minden valódi drámai mozzanatot kiiktat a szerző a darabból, csak a kellemesség érvényesülhet.

Természetesen egy musical megítélése csak a szövegkönyv és a zene együttes vizsgálatával lehetséges. Bart zenéje összhangban van a szövegkönyvről mondottakkal. Kellemes, fülbemászó, de nem eléggé jellegzetes, nem elég igényes és főleg nem drámai muzsika ez. A két világ jellemzése közötti különbség élesen kimutatható a jelenetezésben és a jelenetek zenei kezelésében. Míg a polgári világot csak a második részben és csak néhány jelenetben mutatja be a szerző, s e jelenetekben mindössze egy önálló szám van, addig a Fagin-banda jelenetei töltik ki a darab túlnyomó részét, s csaknem minden dal ezekben a jelenetekben hangzik el.

Bart nyilatkozatai szerint darabja a szeretet kereséséről szól. Éppen ezért zenedramaturgiai funkciója van Oliver egyetlen, „Ó, ó, ó, ki mondja meg, / a szeretet merre van?" kezdetű dalának. Erre felel a második rész hangsúlyos pontján a másik „ária", Nancyé, amelyben szerelméről dalol, illetve visszatér Oliver dalának motívuma a fiú és Brownlow jele-

neteiben. Ezáltal zeneileg kapcsolódik össze Óliver szeretetvágya és a polgári világ befogadó gesztusa zenében, illetve ellenpontozódik egy sikerületlen szeretetkeresési kísérlet zenei ábrázolásával. De mindez édeskevés ahhoz képest, amilyen sok eszközzel teszi „kívánatossá" az írózeneszerző a fagini életet.

Mindezzel azért is kellett ilyen részletesen foglalkozni, mert a darabot huszonhat évvel az angliai premier után nálunk egyszerre három helyen mutatták be - az Arany János Színházban, Békéscsabán és Zalaegerszegen -, s mind a három színházban a gyerekek alkotják a közönség zömét, így a darab zenei, dramaturgiai felépítéséből adódó következtetések befogadói szempontból különösen fontosak s ellentmondásosak. Ugyanis a gyerek a felnőttnél is erősebben azonosul Oliverre, éli át a fiú ide-oda hányódását, de a két világ közötti választás dilemmáját is. S a gyerekekvoksa nem kétséges - ezt a tetszésnyilvánítás pontosan kifejezi. Végső soron tehát úgy működik a darab, hogy kicsit megborzolja a nézők fantáziáját, eljátszatja őket azzal a gondolattal, milyen érdekes lenne belekóstolni egy picit a Fagin és bandája képviselte életbe, de mindennél jobb a biztonság, tehát térjünk gyorsan vissza a realitásokhoz, a konszolidált életvitelhez. Ez a lapos idill nem azonos a drámai konfliktusok után bekövetkező megtisztulással, ez a mű nem a művészet, hanem a rutinos, tét nélküli szórakoztatás kategóriájába sorolandó. De a darab mély értelműnek és művészinek mutatja magát, épp ezért hatása - különösen a gyerekek számára - nem nevezhető egyértelműen pozitívnak.

Rácz Tibor, a zalaegerszegi Fagin (Keleti Éva felv.)

A magyar rendezőket mindenekelőtt a darabnak a maga nemében bravúros filmváltozata nyűgözte le, s a budapesti meg a zalaegerszegi előadásokon - az eredeti produkcióhoz való szükségképpeni lényegi hűség mellett - a filmélmény hatása érződik. Ami mindenekelőtt a filmhatások pontos leképzésére való törekvésben tapasztalható, ám ez a pontosságigény nem mondható el teljes mértékben a zenei hangzásról. A három előadásnak azonos a zenekari alapja, de ez árnyalatnyi tempó-, ritmus- és hangzáskülönbségeket mutat a filmihez képest, s a nüansznyi változások tovább lágyítják, még érzelmesebbé teszik a darab zenei anyagát, így az előadást is.

Bassa Lia fordításában különböző nyelvi rétegek keverednek, hol a helyzeteknek megfelelően, hol nem. Oliver választékos beszéde magyarul mesterkéltnek hangzik, máshol viszont a szöveg humora olcsó poénná torzul (például „Könyvbe lábad a szemem"). A szöveggondozás több helyen következetlen. Például a darab első felében Mr. Bumble, a dologház egyházfija azt állítja, hogy ő adta a fiúnak a Twist Oliver nevet, a második részben viszont a koldusasszony vallomásából nem ez következik. Pesten és Békéscsabán Olivernek ejtik a fiú nevét, ugyanakkor Faginnak a bandafőnökét, s az Oliverre kér a rím; Zalaegerszegen a rímhez igazítják a fiú nevét: Olivér, de angolosan Fegint monda-nak; mindhárom előadásban a többi név angolos ejtésű.

A fővárosi és a békéscsabai előadásban egy dramaturgiai változtatás borítja fel az amúgy is ingatag belső egyensúlyt: az „Üde, szép a piros rózsám" kezdetű számot - ami a Mr. Brownlow-nál lábadozó Oliver álmában jelenik meg - áthelyezik, s akkor hangzik fel, mielőtt a fiút Bill és Nancy elrabolja és visszaviszi Faginhez. Ezzel a polgári világot megelevenítő jelenetben elhangzó dalt is kivették a maga közegéből, így végleg elszegényítették a cselekménynek ezt az oldalát. Arról nem beszélve, hogy ez a változtatás teljes időzavart okoz: a hajnalt idéző dal azt sugallja, hogy a fiú kora reggel megy jótevőjének megbízatását teljesíteni az antikváriushoz.

A békéscsabai előadást Rencz Antal rendezte. Legnagyobb érdeme, hogy a polgári világ képviselőit olyan színészekkel játszatta - Dariday Róberttel, Lengyel Istvánnal és Szeli Ildikóval -, akik képesek voltak erőt és súlyt adnia darab e gyengébb vonulatának is, így némileg helyrebillent az előadás dramaturgiai egyensúlya. Az előadás egésze azonban igen szegényes.

Egy félkörívben elhelyezett, közép felé emelkedő fa emelvényrendszer s egy kötélháló képezte a díszlet alapját, amely azonban sem bejátszható terek kialakítására, sem a jelenetek hangulatának megteremtésére nem adott lehetőséget. A kötélháló a darab elején szimbolikus értelmű volt - a nyitó kórus alatt a néhány dologházi gyereket befedő hálót mint egy képlékeny börtönrácsot húzták le -, míg a befejezéskor konkrét jelzéssé vált - Bill ezen akar menekülni, s itt éri a halálos lövés. A szinte brechti módon lecsupaszított térben kortalanságot sugalló ruhákban mozogtak a színészek. A látványvilág stilizáltsága nyilvánvalóan a darab aktualitását volt hivatva szolgálni, miképpen ezt tette a műsorfüzet az éhező afrikai gyerekek ismert fotóival is, de végső soron jellegtelenné vált.

Egy musical nem képzelhető el énekelni és táncolni jól tudó színészek és kórus nélkül. Márpedig mindenekelőtt a színház stúdiósaiból álló kórus - amelynek hol a bandát, hol utcai tömeget kellett érzékeltetni - szakmai felkészültsége nem ütötte meg a megkívánt és szükséges színvonalat. Talán ez okozhatta azt, hogy az előadásból hiányoztak a tuttik, a finálék.

A színészi játék általános jellemzője a rájátszás volt, mintha a színészek és a rendező kevésnek találná a szöveg, a zene, a gesztus, a kapcsolatok egyszeri hatását, minden megnyilvánulást több eszközzel is nyomatékosítottak. Ez Széplaky Endre habitusában találó és hiteles, de játékában erőtlen és modoros Faginjére éppen úgy érvényes, mint Vitz Eva - a három előadás egyetlen felnőtt - Oliverjére, sőt még Sövény Tibor csibészes Dörzsöltjére és Monori Balázs férfias, erőteljes Billjére is. Nancy szerepét Gyuricza Liliann balesete miatt az előadások egy részében a Betet játszó Dolp Andrea vette át, így az utóbbi figura kiesett az előadásból. Mivel én a baleset utáni verziót láttam, a produkció ezen szálának megítélése irreális, így ettől el kell tekintenem.

Zalaegerszegen Halasi Imre rendezésében a történet ideje áthelyeződött századunk húszas-harmincas éveire. E változtatásra minden bizonnyal a zene hangulata, stílusa alapján került sor. A díszlet meghatározó eleme egy vöröses-szürkés téglafalakon nyugvó széles vashíd, amelyhez létrák, lépcsők és falkiegészítések kapcsolódnak, s így különböző hangulatos és jó terek keletkeznek, bár az átdíszletezés nehézkessége lelassítja a jelenetváltásokat. A jelenetek egyértelműen a választott kor hangulatát közvetítik, s ezen belül igen kifejező az a kontraszt, ami az eredeti helyén megszólaló, álomszerű „Üde, szép a piros rózsám" dal epizódja és a reális többi között látványban megjelenik, amikor is a szereplők állandó, de egységesen fehér jelmezükben tűnnek fel. (Még erősebb lehetne a hatás, ha ez a jelenet a darab eredeti korának jelmezvilágában játszódna.)

Az előadás erőssége is, gyengéje is az, hogy a kórustagok zöme gyerek. Erőssége, mert a gyerekek játékától megkapó természetesség és hitelesség jellemzi a jeleneteket, különösen a Fagin-tanyán játszódókat; de gyengéje is, mert a gyerekek technikailag nem elég képzettek, főleg a táncokban, a színészi alakításban. Érdekes, hogy ezek a hiányosságok nemcsak a civil, illetve amatőr gyerekeket, hanem a színház stúdiósait is jellemezték. Tehát ennek az előadásnak is a kórusmunka volt a leggyengébb pontja.

Olivert két gyerekszereplő keltette életre. Mindketten lenyűgözően játszották-élték szerepüket: Solti Oszkár komolyabban és megbízhatóbban, Domján Róbert invenciózusabban s érzékenyebben. Mindkettejüknek a legtöbb gondot Oliver „nagyáriájának" eléneklése jelentette. Ehhez a dalhoz ugyanis nem elég a tiszta intonáció, a biztos zeneiség, színészi jelenlétre is szükség lenne, s ez bennük ehhez a feladathoz még nem elégséges. Érdekes, bár kissé didaktikus

Kristóf Tibor (Fagin) és Pasqualetti Gergő (Oliver) az Arany János Színház előadásában
(Iklády László felvétele)

megoldás az, hogy az első rész végén, Oliver elfogásakor kimerevedik a pillanat, s a fiú ismét elénekli a „Ki mondja meg" kezdetű dalát. Ennek a dalnak a zenei ellenpontját, Nancy dalát a zene operettes felhangjait felerősítve adta elő a kissé hideg szerepformálású Fekete Gizi. Segesvári Gabriella Bet kicsi, de fontos szerepét minden hivalkodás nél-kül tette jelentőssé, nagyon jól ráérezve a musical stílusára.

Pogány György Bill szerepében nem elég gonosz; mintha a színész mindig meg-torpanna: intrikusnak induló megszólalásai, gesztusai menet közben megszelídül-nek. Marosi Péter mozgásban-figurában jól kidolgozott epizódalakítása figyelemre méltó. Szeretni való, kedves vagányt ját-szik, s a tömegjelenetek motorja Kerekes László, Dörzsölt szerepében.

Az előadás legjobbja Rácz Tibor Faginje. A színész természetesen nem játszhat más Fagint, mint ami meg van írva, de játékába visszacsempész valamit a Dickens-figurából is. Ez a Fagin nem egyértelműen sajnálni való még a banda szétugrasztásakor, kincseinek elvesztésekor sem. Erőszakos, pénzsóvár, minden hájjal megkent, a gyerekeket kihasználó, ugyanakkor esendő, a gyerekeket szerető figura. A színész nagyon pontosan elkülöníti a figura két megnyilatkozási módját: a prózai jelenetek realista ábrázolásával szemben a zenei részek-ben a valóságnak - kor, habitus stb. - fittyet hányó zenés-táncos színészi megjelenítés érvényesül. Ebben az előadásban valósul meg leginkább a produkció egészére érvényesen ez a kettős ábrázolástechnika, a számok koreográfiájában éppen úgy, mint a prózai jelenetek hitelességre törő kidolgozottságában is. Rácz előadásában bravúros Fagin „Én nem vagyok rossz igazán" dala, akárcsak az előadás utolsó jelenete, amelyben a tüneményes gyerek, Pataki András, a színész minden szempontból méltó partnere.

Az Oliver hivatalos magyarországi bemutatója - a főiskola 1983-as vizsgaelőadását követően - az Arany János Színházban volt. Korcsmáros György rendezésének vitathatatlan erénye a tömegmozgatás, az együttes-megjelenítés, az előadás-lebonyolítás profizmusa, ugyanakkor a prózai jelenetek, a figurák jellemzése, a kapcsolatrendszerek kidolgozására nem sok energiája maradt.

Götz Béla megtört vonalú, lépcsőkkel és lejtővel tagolt, forgóra szerelt hídszerkezete - néhány járulékos elemmel kiegészítve - különféle téralakzatok kiala kítására nyújt lehetőséget, és gyors, egymásba úsztatott jelenetváltásokat tesz lehetővé. Borsi Zsuzsa jelmezei színpompásak, Szirmai Béla koreográfiája ugyan nem nevezhető túl bonyolultnak s eredetinek sem, de a táncokat a zömmel a színház stúdiósaiból álló kar pontosan és dinamikusan el tudja táncolni.

Itt is gyerek, Pasqualetti Gergő alakítja Olivert, kicsit színtelenül, fádul. Így a központi figura passzivitása, ami a darab felépítéséből következik, az előadásban még feltűnőbb, a gyerekszínész szókesége kevés ahhoz, hogy összetartsa a produkciót. A főbb szerepeket lekettőzték. Dörzsölt hálás szerepében Gáspár Antal a vagányságot, Puskás Tivadar a gaminséget hangsúlyozza. Billt Basa István is, Fésüs Tamás is egy vadnyugati filmből előlépő cowboynak ábrázolja, de a külsőségek hangsúlyozása menthetetlenül a figura paródiáját eredményezi. Nancy szerepét hárman alakítják. Frajt Edit hideg és dekoratív, Simorjay Emese érzelmes, Szabados Zsuzsa temperamentumos, de lírája, és drámai ereje is van figurájának.

Fagint Perlaky István és Kristóf Tibor játssza. Mindkettejük alakításában igen erősen kifejeződik - nem függetlenül a rendezői koncepciótól - a Bart által is hangsúlyozott szeretetre vágyás, ennek megfelelően inkább szeretni való, mint elítélendő az ő Faginjük. Különösen Perlaky lágyítja el, lirizálja a figurát. A kellemes lírai baritonján megszólaló dalokból hiányzik minden érdes felhang, sőt az érzelmesség válik bennük uralkodóvá, s így elsősorban a figura zenei megfogalmazásától válik egyértelműen pozitív alakká a nézők szemében. Kristóf alakításában viszont igen sok a groteszk vonás, ettől a figura sokkal összetettebb, ellentmondásosabb, az adott keretek között dickensibb. Az előadást záró dalának kikerülhetetlen szentimentalizmusát egy-egy gesztussal, a Dörzsölttel való intermezzójának felerősítésével tudja semlegesíteni.

Az előadás legmegoldatlanabb része a polgári világ ábrázolása, ,amely olyan jellegtelen és erőtlen, hogy szinte értelmetlenné válik a darab ezen vonulatának funkciója. Ennek ellenére nem kell különösebb jóstehetség ahhoz, hogy kijelentsük: ennek a zeneileg, dramaturgiailag kommersz, gondolatilag közhelyes darabnak - ha nem is az Angliában megszokott ezres, de a hazai méretekben rangos - százas sikerszériája az Arany János Színházban biztosítva van. Az előadás jellegét legpregnánsabban kifejező hosszú, tapsos fmálé nagy sikeréből mindenesetre erre következtethetünk.

Oliver

Charles Dickens Twist Oliver című regényét *színpadra alkalmazta, a verseket írta és a zenét szerezte:* Lionel Bart. *Fordította:* Bassa Lia. *A dalszövegeket fordította:* G. Dénes György és Korcsmáros György.

(Arany János Színház)

Díszlet: Götz Béla m. v. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa m. v. *Zenei vezető:* Nagy Árpád. *Koreográfus:* Szirmai Béla m. v. *A rendező munkatársai:* Gárdonyi Edit, Matekics Éva m. v., Szabó Sipos Márta. *Rendezte:* Korcsmáros György.

Szereplők: Kristóf Tibor - Perlaky István, Frajt Edit - Simorjay Emese - Szabados Zsuzsa, Korcsmáros Péter m. v. - Sárosi Gábor, Szécsi Vilma, Peczkay Endre, Várhegyi Teréz, Móni Ottó, Kassai Ilona, Bíró József, Pasqualetti Gergő, Basa István - Fésüs Tamás, Gáspár Antal - Puskás Tivadar, Maday Emőke, Karsai István, Pasqualetti Ilona, Bodó Györgyi, Imre István, Lukácsi József, Cs. Szabó István, valamint a színház stúdiósai és a Magyar Állami Operaház gyerekkórusa.

(békéscsabai Jókai Színház)

Díszlet- és jelmeztervező: Stache Eva. *Koreográfus:* Felkai Eszter. *Rendezte:* Rencz Antal.

Szereplők: Vitz Éva, Széplaky Endre, Sövény Tibor, Monori Balázs, Gyuricza Liliann, Dolp Andrea, Géczi József, Nagy Mari, Dariday Róbert, Kincses Károly, Pálfy Margit, Csizmadia Eva, Szatmári Gábor, Lengyel István, Szeli Ildikó, Szentirmay Eva, Marinkovics Zsuzsa, Bencs Sándor, Józsa Mihály, Pál János, Novák Eva.

(zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház)

Zenei vezető: Kemény Gábor. *Dramaturg:* Böhm György. *Koreográfus:* Geszler György m. v. *Díszlettervező:* Menczel Róbert. *Jelmeztervező:* Laczó Henriette. *A rendező és a koreográfus munkatársa:* Stefán Gábor. *Rendezte:* Halasi Imre.

Szereplők: Solti Oszkár - Domján Róbert, Rácz Tibor, Kerekes László - Szinovál Gyula, Pogány György, Fekete Gizi, Segesvári Gabriella, Balogh Bodor Attila m. v. - Mester István m. v., Egervári Klára, Siménfalvy Lajos, Fráter András, Szoboszlai Eva, Schaeffer Andrea, Marosi Péter, Varsa Mátyás, Mészáros Ildikó, Bogár Andrea, Bogdán Marianna, Borsos Beáta, Farkas Tünde, Kántor Andrea, Korcz László, László Viktória, Novotni Szilvia, Pataki András, Pásztori Krisztina, Pintér Szabolcs, Radics Igor és a színház stúdiósai.

Helyreigazítás!

Az 1987. januári számunk Szabadkai változások című cikkében sajnálatos elírás történt. Az Újvidéki Színház kérésére közöljük, hogy a változatlanul avantgarde programot valló színház igazgatója Faragó Arpád. A tévedésért elnézést kérünk.

CSIZNER ILDIKÓ

Prózaian

Három előadás Győrben

Minden igényt kielégítő a Kisfaludy Színház repertoárja. Már ami a sokszínűségét illeti. Hiszen különleges felszereltségű és méretű színpada balettek, operák, operettek és prózai előadások tartására egyaránt alkalmas. S ezt a helyzeti előnyt a színház az évad első felében ki is használta. Kritikai elismerést kiváltóan vitte színre Bizet ope-*ráját; a Carment, nagy* közönségsikert aratóan Kálmán Imre operettjét, a *Cigányprímást.* A Győri Balett pedig az elvárt színvonalon és igényességgel jelentkezett kétharmad részben új balettestjével, *a Madarak voltunk, földre szálltunk* című produkcióval. Ezek értékelésére későbbi számainkban visszatérünk.

A győri színház sebezhető pontját sohasem a zenés-táncos műfajok jelentették, hanem a próza. Talál-e a színház a különleges körülményekhez igazodó, hatóképes darabokat? Tud-e mit kezdeni a hatalmas térrel a rendező? S a megvalósításhoz milyen erősségű és összetételű társulat áll rendelkezésre?

Az első kérdésre a színház két bemutatóval felelt. Egy találttal és egy mindig elővehető Shakespeare-rel. Kovách Aladár *Téli zsoltárára* újra rá kellett akadni. A Nemzeti Színház egykori bemutatója után ugyanis huszonhat évig porosodott. Részben politikai okok miatt, részben ki tudja, miért. Pedig különlegesen szép nyelve, Apáczai Csere János példázatszerű élettörténete bármikor megélt volna színpadjainkon. De nem jött divatba. Győri újrafelfedezésekor - a szándék nemességét nem vitatva - csupán az volt félő, hogy az egyszerre kevés szereplőt mozgató jelenetek elvesznek; a ritkaságszámba menő, ma már ilyen módon nem használt szavak nem jutnak el a nézőig; a darab nem üzen, hanem távolságtartóan megmarad a tanmese szintjén.

Shakespeare-rel látszólag ilyen baj nem történhet. Vígjátékai teret, látványt és sok szereplőt igényelnek. Többek között ezért is teremtődött a *Sok hűhó semmiért a* győri színpadra. Még akkor is biztosabb befutóként volt kezelhető, ha technikai okokból - ami jelen esetben a színház jogdíj okozta devizális gondjait takarja - a tervezettnél hamarabb került színre.

De a két előadást látva megdőlt a prekoncepció. *A Téli zsoltár a* színház édesgyermekévé vált, *a Sok hűhó...* pedig csak mostohagyerek maradt. Ennek egyik oka talán az, hogy a *Téli zsoltár* mindenki szívügyeként kelt életre. Ez a törődés meglátszik a szépen megszerkesztett műsorfüzeten éppúgy, mint a darab egészének megvalósításán.

Téli zsoltár

Az Illés István rendezte előadás átgondolt, aprólékosan kimunkált, a szerző gondolatait hűen tolmácsoló. Régen nem forgatott történelmi képeskönyvként nyílik meg előttünk, hogy Apáczai sorsát nyomon követve bepillantást nyújtson a XVII. századi Erdély II. Rákóczi György kénye-kedve szerint uralt, felvilágosodni nem óhajtó világába. Ahol boszorkányokat égetnek, ahol eretnek nézetként kezelik Kopernikusz tanait, ahol bűn a magyar nyelv használata, ahol a kisiskolások fejét áltudományokkal tömik. S ebben a sötétségben akar fényt csiholni izzó hitével és tudós bölcsességével Apáczai.

Kovách Aladár művének drámai élét az adja, hogy nem Erdélybe érkezésétől követi nyomon a néptanító sorsát. Egyre sötétülő képei elé illeszt egy rózsaszínben játszót: Pieter van der Maet, az após utrechti otthonát. Egy idillikus, Csere János számára mégis idegen világot. Pedig ez az idegen világ bármikor befogadná. A fiatal tudós előtt megnyílik a lehetőség arra, hogy jólétben, megbecsülésben, egyetemi katedrához jutva, a fiatal férjnek kijáró szerető gondoskodásban rendezze be hazájától elszakadó éle-tét. Apáczai számára azonban nem ez az igazi lehetőség! S ezt a rendező nemcsak azzal magyarázza, hogy hazájától távol enciklopédiát szerkeszt az otthoni pedagógusok munkájának megkönnyítésére, hanem hangulatilag is pontosan érzékelteti. Az após és a feleség viselkedésén keresztül. Félve rejtik előle a hazulról érkező levelet, mert sejtik, hogy tartalma számukra rosszat jelent. Csak a professzori címet érzik elég ellensúlynak ahhoz, hogy megmutassák a hazahívó üzenetet. Csalatkozniuk kell. Minden címnél erősebb a „szükségünk van a munkádra" csábítása, és Apáczait hazavonzzák a gyökerek.

Míg Hollandiában a szíve volt idegen, gyulafehérvári otthonában a gondolatai válnak azzá. Ezt a változást, az egyre fojtogatóbbá váló és a végén a tudóst teljesen összenyomó légkört Menczel Róbert díszletei is híven közvetítik. Stílusosak, ugyanakkor a pozícióváltozásokat is követik. A tágas, polgári nyugalmat árasztó utrechti házat fehérben úszó, csupa boltív, búbos kemencével melengetett falusi környezettel váltja fel, hogy kolozsvári „száműzetésében" egy éppen-hogy-csak-lépni-lehet-benne méretű, sötét szobává zsugorítsa Apáczai életterét. S Illés István bejátszatja ezt a teret. Megtölti gonoszsággal, gyűlölettel, ostobasággal, féltékenységgel és mindazzal az emberi gyarlósággal, mellyel a változtatni akaró Apáczainak szembe kell néznie. A csak ártani tudók mellett különös élességgel

Kovách Aladár: Téli zsoltár (győri **Kisfaludy Színház)**
Szende Bessy (Lorántffy Zsuzsanna) és Lamanda László (Apáczai)

rajzolja meg a tönkretenni is képes személyt és azt a szituációt, melynek következményeibe végül is a tudós belepusztul. Egy pipogya, csak a külsőségekben élő, a csillagjóslásban vakon hivő, előítéletekkel megfertőzött fejedelem vonja felelősségre a puritán egyszerűségű, a megszokottól eltérő nézeteket és pedagógiai módszereket hirdető nevelőt. A vádak súlyosak: enciklopédiájában kompilálta mások tanait, anyanyelvükön oktatja a gyermekeket, egyetemet kíván alapítani. De a legsúlyosabb vétket a fejedelem előtt követi el: a hiúságát sérti meg. A büntetés pedig - amellett, hogy nem kap rektori kinevezést - igazán középkori. A Maros vizébe mártják télvíz idején a beteges Apáczait.

A rendező ráérez arra, hogy nem igazi párviadalként kell a két ember találkozását ábrázolnia, hanem inkább Csere János ars poeticájaként. Egyre szikrázóbbá váló, az emberi butaságon felinduló vallomásából a népből érkezett és azért tenni akaró pedagógus képe körvonalazódik. S ez a megszállottság még erősebbé válik, amikor ifjú tanítványai között kell utat mutatnia. Büntetésnek szánták, hogy nem nevelhet tudósokat, hanem kisdiákokat kell tanítania a betűvetésre, a szóra, az emberségre. Pedig ezzel éppen arra a vonzerőre akadt rá, mely Hollandiából hazahívta. Az emberek elbukhatnak, besározódhatnak, „de föntről mindig tisztán és fehéren hull a hó", s ezeket az érintetlen kicsinyeket kell a holnap számára megőriznie. S ezen az úton csak gyógyíthatatlan betegsége és a halál állíthatja meg.

Szentimentalizmusra csábít a történet, s ezt tovább erősítik Kovách Aladár ringatóan szép költői képei. De Illés István nem csábul el. Hittel teli, de voltaképpen realista előadást rendez. S Apáczai Csere János tragédiájába nem feledkezik bele annyira, hogy ne vegye észre, mellette még számtalan kisebbnagyobb emberi tragédiának kell helyet biztosítania. Mindenekelőtt Aletta van der Maetének, aki férjével ellentétes irányú kálváriát jár be. Zárt, körülötte forgó, civilizált világból kerül férjét követve olyan, számára vad viszonyok közé, melyben szenved és melytől szabadulni akar. Az egyetlen, ami ide köti, Apáczai. Nyomon követhető, ahogy még reménykedik: férje követni fogja Hollandiába, aztán fokozatosan leszámol az illúziókkal, hogy Apáczai halála után se kerekedjen útnak, hanem nem sokkal férje után ő is a házsongárdi temetőben pihenjen meg.

Hogy Illés István szereti Kovách Aladár darabját, azt tükrözik rendezésének erényei. Ám hibái is ennek tudhatók be. Elnézi a darab hiányosságait, ahelyett hogy alkotó módon közbeavatkozna. Azzal, hogy a szerző Apáczai életének csupán három jelentős eseményét ragadja ki, azt is az utolsó hat évből, szükségképpen elhallgat fontos részleteket. E balladisztikus szerkesztés csendjeit a rendezőnek kellene kitöltenie. Például úgy, ahogy azt a darab első felvonásában - az Erdélyből érkezett levél eltitkolásakor - meg is teszi. Vagy erőteljesebben megrajzolt hátteret, karakteresebb környezetet kellene Apáczai köré helyeznie. Kovách Aladár ugyanis úgy vonultat fel a tudós körül barátokat és ellenségeket, hogy jellemzésükre nem sok gondot fordít. S a rendező - talán néhány szóval jellemet teremteni képes színészegyéniségek híján - mellékes problémaként siklik át a megoldásra váró feladat felett.

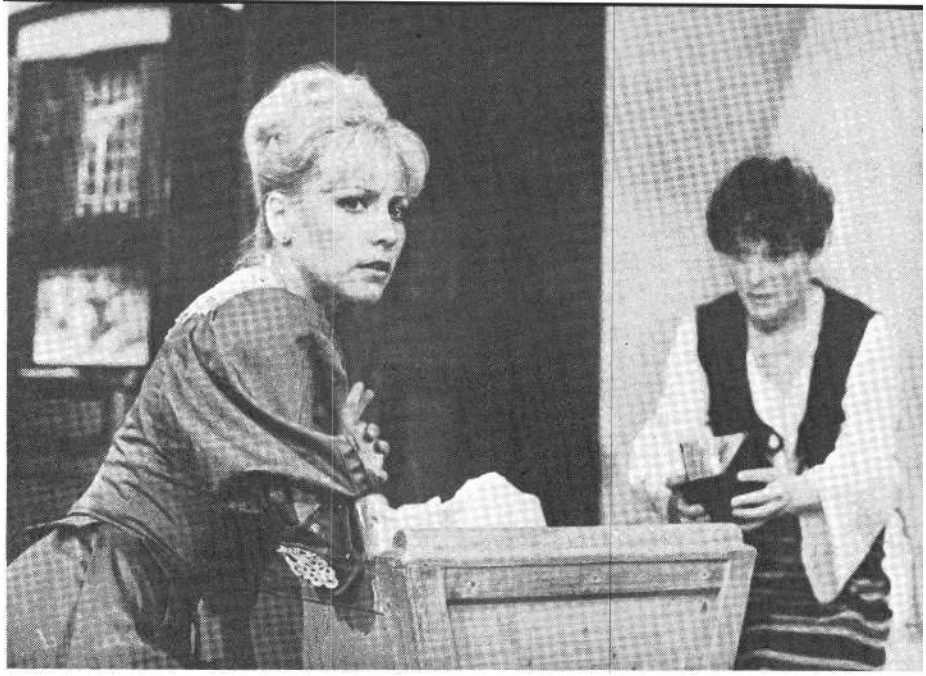
Mint ahogy a kelleténél jobban tiszteli a szerző szavait is. Vegytiszta formában, szöveghűen rendez. S ezzel nem azt hiányolom, hogy miért nem húzott vagy igazította Kovách Aladár-i szövegen, hiszen az a maga egészében szép és teljes. Öröm hallani, és kár lenne megcsonkítani. Sokkal inkább az áthallások, a darab keletkezése óta felgyülemlett tapasztalatok, a mához szólás hiányzik Illés István munkájából. Így fordulhat elő, hogy a közönség nevet, amikor a kisdiákok bemutatkoznak Lorántffy Zsuzsanna fejedelemasszonynak. Csoma Sándor, Kiss Miklós, Bolyai János, Gábor Áron, Ady András, Kriza János és a többiek neve ismerősen hangzik. De pusztán csak ennyi. S nem bomlik ki mögüle az a gondolat, hogy ezek az emberek - ha képletesen is - mind Apáczai hittel átitatott, megszállottakat nevelő iskolájából kerültek ki. S ettől az évszázadokat áthidalni nem képes megközelítéstől érezzük úgy, hogy valami szép és nemes dolog zajlik előttünk, de nem lehetünk a részesei, pusztán csak a szemlélői.

S ez nem elsősorban a főszerepeket alakító színészeken múlik. A társulat két frissen szerződtetett tagja, az Apáczait alakító Lamanda László és az Alettát megformáló Szabó Zsuzsanna pontosan követi nyomon a házaspár életútját.

Lamanda László végtelen egyszerűséggel, jószerivel csak a szavak hatóerejére támaszkodva építi fel a tudós alakját. Ezzel nemcsak Apáczai származását, az ex infima plebs ortus, vagyis a nép mélységéből érkezés tényét hangsúlyozza, hanem pedagógiájának lényegét is. Hiszen Apáczai a szavaival hódít és szerez ellenségeket. A színész átizzított szavakkal közvetíti Apáczai hites emberségét. Ezzel jellemzi utrechti tervezgetését éppúgy, mint erdélyi hadakozását, majd a betegséggel keserített kolozsvári nevelőéveket. Még mielőtt végleg kialszik a láng, az előtt is rendelkezik, biztosítja diákjainak jövőjét. Aztán észrevétlenül az asztalra hajtja a fejét, és az újévi zsoltár hangjainál örökre eltávozik.

Szabó Zsuzsanna Alettája ezzel szemben sokszínű. Állandóan változik, öregszik, megkeményedik. Megedzi őt az erdélyi levegő. Hollandiai otthonában csupa derű, gondtalanság, életerő és szeretni vágyás. Aztán Gyulafehérváron felvilágosult szelleme szembesül a lelki és szellemi nyomor megannyi válfajával. Csaknem összetörik a súlyok alatt. Hadakozik benne az otthon utáni vágyakozás és a férje iránt érzett szerelem visszatartó ereje. A színésznő érzelemgazdag játékával az utóbbit hozza ki győztesen. E döntés mögött azonban érezteti, hogy nem talált új hazára, élete végéig megmarad Hollandiából érkezett idegennek.

Az Aletta szolgálóját megformáló Csombor Teréz riadt madárkaként repdes gazdái otthonában. Magán hordja anyja boszorkánybélyegét. Kivetette magából a babonákban élő XVII. századi világ. A színésznő az őrület határáig fokozza a Borában lejátszódó traumát, hogy közben tiszta emberségének számos jelét adva növessze a dráma jelentős szereplőjévé. Rajta kívül csak keveseknek sikerül megéreztetni az erdélyi levegőt. Így például Rupnik Károly piperkőc, hirtelen lobbanó, egocentrikus II. Rákóczi Györgyének vagy az édesanyját, Lorántffy Zsuzsannát alakító Szende Bessynek. A színésznő egyszerre hozza el Apáczai Csere János iskolájába a nagyasszonyi fenséget, az adakozó kegyességet és azt a tehetetlenségérzetet, amelyet fia tetteinek hallatán érez. Hozzá hasonló nagyasszonyisággal jelenik meg Baranyai Ibolya Peleiné szerepében, hogy kijárja férje számára a rektori hivatalt. Csakhogy e külső tartás kofáskodó gyűlöletet rejt, mellyel pillanatok alatt befröcsköli a tudós házát. A színésznő e rideg embertelenség ábrázolásával szerez valódi, szép színpadi perceket.



Szabó Zsuzsanna (Aletta) és Csombor Teréz (Bora) a Téli **zsoltárban** (Matusz Károly felvételei)

Sok hűhó semmiért

Csak néhány szép perce van Sík Ferenc *Sok hűhó* semmiért-rendezésének. A rendező túlságosan bízik abban, hogy a színpadra képzelt látvány és a shakespeare-i szöveg együttesen pótolja a koncepciót. A koncepciót, mely a rendező műsorfüzetbeli nyilatkozatából következtetve csak szükséges rossz, hiszen az érett rendezőnek buktatókon és kísérletezéseken keresztül kell eljutnia addig a pontig, ami után csak a mű belső törvényszerűségei foglalkoztatják. Nem vitatom ezt a fajta munkamódszert, de azt igenis vallom, hogy az induláskor legalább a keretet körül kell rajzolni. Mássá lesz a szöveg, ha a rendező külső szemlélőként elironizálgat a két szerelmespár egymásra találásáig vezető kalandok felett, és mássá, ha együtt kalandozik velük. Shakespeare eltűri, ha vígjátéka vérbő komédiaként jelenik meg a színen, de nem ágál a szatirikus hang ellen sem. Sőt, állja az elképzelést hordozó keveredést is. Hiszen a két pár is elütő egymástól. A háborúból hazatérő Claudio és a szende szűz Hero hirtelen támadt szerelme nem rakható ugyanabba a skatulyába, mint Hero unokahúgának, Beatricének „makrancoskataságú" és Benedek csípős nyelvű, petruchiói humorú párjának megszenvedett egymásra találása. Pedig mindkettőnek buktatók egész során kell átjutnia. Hero és Claudio megtervezett boldogságát egy ármány késlelteti. Claudiónak elég egy hír, hogy jövendő párja csalja őt, és az esküvőn megszégyenítő leleplezés kíséretében mondja ki a „boldogító" nemet. Cselszövések egész sora, Hero tetszhalála, egy máshonnan oly ismerős kriptajelenet, meg néhány illetéktelen fülekbe eljutó szó szükséges ahhoz, hogy bebizonyosodjék a tévedés, és megköttessék a nem elszalasztott, csupán csak elhalasztott frigy. Beatrice és Benedek a buktatókat önmaguk helyezik el. Konvenciók ellen lázadó, folytonos támadóállásba helyezett lényükkel. Furcsaságukon pedig a környezetük, mint két udvari bolondon, úgy szórakozik. Elesebb küzdelemre kényszeríti őket azzal, hogy mindkettőjükkel elhiteti: a másik vonzódik hozzá. Titokban abban reménykednek, hogy látványos emberkínzásnak lehetnek szem- és fültanúi. Csalatkozniuk kell, hiszen a nem várt hír a két fiatalból előcsalogatja nagyon is sebezhető, érzékeny, a másikhoz vonzódó énjüket. S amikor kiderül a cselvetés, már szavakban sem tudnak egymásnak ellentmondani. Shakespeare tehát egy szentimentálisabb, az elvárásokhoz jobban igazodó, de közben emberi szépségeket előhívó és egy komédiázásra csábítóbb, de ugyanakkor tiszta érzésekkel melírozott fonalat vezet egymás mellett. Melléjük fogja a nélkülözhetetlen harmadikat a bugyuta, bohózatba illő polgárőrség képében. Galagonya, Bunkós, Faszén és a többiek görbe tükröt tartanak önmaguk elé. Teszik a dolgukat fajankó módjára, ügyetlenül, mégis eredményesen. Csetlenek-botlanak az úri társaságban, megbicsaklik a nyelvük az idegen kifejezések szokatlan súlya alatt, de mégis ők leplezik le, hogy is lett bűnössé egy koholt vád alapján a szent életű Hero.

Sík Ferenc kezében ezek a szálak azonban kibogozhatatlanul összekeverednek. A realista elemeket minden átmenet nélkül, a miérteket meg nem fejthetően paródiák követik. A szereplőknek pedig ehhez mérten egyszerre kell emberi érzések, vonások hiteles hordozóiként és ugyanazok karikatúráiként megjelenniük.

Már az előadás külső megjelenése is ezt az eklektikát tükrözi. Tordai Hajnal korhű, viselőit jellemző, stílusosan szép ruhákat tervezett mind a darab szereplőinek, mind a háttér-látvány szerepet betöltő statisztériának. Ugyanakkor Csányi Árpád egész színpadot betöltő, részletelemeiben mozgatható, fehér híddíszlete - amellett, hogy az utóbbi évek Shakespeare-előadásaiban megszokott hidak számát gyarapítja - nem sokat tud. Magasból aláereszkedő, félúton megálló, jelzésszerű kiegészítők kellenek ahhoz, hogy tudjuk, Messina melyik zugában zajlanak az éppen látható események.

És Sík Ferenc is megáll valahol félúton. Szépen megtervezi: vakító fehér, gyertyafényben úszó, népes esküvői képnek a negatívját alkotja meg a kriptában Hero elsiratásakor. Feketébe öltözteti az esküvői menetet, gyertyát ad a kezükbe, hogy meghallgassák Claudio gyászbeszédét. S aztán a részletekben eltéved. Hero összétörik szerelme vádló szavai alatt, hogy a következő pillanatban az eskető pap reverendáját felhúzva bizonygassa ártatlanságát. Üzött vadként kúszik fel a templom lépcsőjén, aztán gumilabdaként pattog onnan le. De nem bánik kegyesebben Claudióval sem. Elvárja, hogy drámai erővel élje meg megcsalatásának kínjait, és vad dühvel, fizikai erőszakot alkalmazva támadja le az esketéskor az álnok menyasszonyt. Még Hero halálhíre hallatán is a drámai hős szerepét kell alakítania, hogy aztán a kriptába lépve, papírról olvasva, a legrosszabb szónokok hangját idézve vegyen végső búcsút a sírig tartó nagy szerelemtől.

De ugyanilyen ellentmondásosan oldja meg Beatrice és Benedek lépre csalását is. A két fiatal úgy hallgatjd ki barátai, barátnői beszélgetését, hogy azok nem tudhatnak a jelenlétükről. E vélt titkosság nélkül ugyanis éppen a csel lényege, a beszélgetések komolysága, a hír igaz volta veszne el. A rendező egy darabig tartja is magát a bújócskához, aztán hirtelen látószöget vált, és máshogy kezd jászatni. A három barátot a pad helyett a fekvő Benedekre ülteti, hogy a „hétpecsétes titok" kibeszélése közben csipegessenek a Benedek kezében tartott szőlőfürtből. Nehéz elhinni, hogy nem tudnak egymás jelenlétéről.

S ez csak néhány példa azok közül, ahol a rendező a poénok érdekében önmaga ellen játszik. Elrejti az érzéseket, elmosolyogja a darab lírai vonalát, nem mutatja meg, hogy a sok hűhó és a semmi mit takar. Mert Sík Ferenc színpadán a derű uralkodik, pedig talán a komolyabb, sőt néhol egészen borús hang sem lett volna szövegidegen. Hiszen Shakespeare az emberi érzések válságáról is beszél. Nem a legkézenfekvőbbekről,

a bosszúvágyról, az élet gyűlöletéről, a boldogság üldözéséről, hiszen János gróf csupán feldobja az álhírlabdát, a többieknek kell vele játszaniuk. Uri István nemis tud nagyon mit kezdeni ezzel a mini-Jágó-szereppel, alig észrevehetően keveri a kártyáit, hogy aztán a moralistát játszva csalja a környezetét, és még idejében elmeneküljön a büntetés elől. Hogy mit miért tesz, azt nemcsak a színész, de Shakespeare sem nagyon firtatta. Inkább a szerelem-bajokat kívánta felfedezni. Azt, hogy az egymást szerető emberek annyira nem bíznak egymásban, hogy az első szíre-szóra szétválnak útjaik, hogy nem vállalják őszinte érzéseiket, pózol-nak, és úgy házasodnak, hogy egymást nem is ismerik. Csakhogy ezekkel a gondolatokkal a rendező már üzent - vagy üzenetet közvetített - volna, amit - s ezt szintén a nyilatkozatából tudom - nem akar.

Ehelyett inkább szórakoztat, és várja a hatást. Úgy vagdossa fel Claudio kétértelmű mondatait, mint a kabaréban szokás. Megváratja a hatást, s csak aztán hangozhat el az egyértelműsítő, lezáró gondolat. Együtt elmondva kétségtelenül kevesebb mosolyt fakasztana.

Mint ahogy visszafogottságában rejlene a polgárőrség betétszámainak komediaereje is. Az emberi butaság, fontoskodás és a többnek látszani akarás a maga egyszerűségében a leghatásosabb. De hiába tekeri ki olyan ügyesen az idegen szavakat a Galagonyát alakító Sipka László, s ostobaságában hiába párja Tóth Tahi Máté, ha a külsőségek túlharsogják őket. Ha nagy robajjal elsül a kapanyél, ha a lámpást megkapó őr „nénó" kiáltással, szirénázva távozik, ha koponyát lengetve folyik a bűnösök kihallgatása, ha - ki tudja, miért - lecsúszik a szereplők nadrágja.

Ebben a látványkavalkádban igazán üdítő néhány őszinte emberi hang. Ilyen a Beatricét alakító Kárpáti Denise-é és a Benedeket megformáló Tomanek Gáboré. Anélkül szikráztatják maguk körül a levegőt, hogy folyton-folyvást petárdákat robbantanának. Szavaikkal és a legegyszerűbb színészi eszközökkel hatnak.

Kárpáti Denise nem egy vénlányságba hajló, hanem nőisége teljes fényében ragyogó Beatriceként vagdalkozik. Leginkább a felé az ember felé, aki az övéihez hasonló munícióval rendelkezik. A színésznő egy-egy kacér mosollyal, hirtelen elbizonytalanodással érzékelteti, hogy nem akárkire fecsérli szúrós szavait. Ezzel készíti elő azt a váltást, mely a konszolidáció, a szerelem érzésének felvállalásáig vezeti. De ebben az új státusban sem olyan, mint a körülötte lévő többi nő. Nem alázkodik meg, kívánságaihoz hajlíthatatlanul ragaszkodik, egyenrangú partnere szerelmesének.

Tomanek Gábor talpraesetten riposztozik. De csak azért folyik belőle a szó, hogy beszédes hallgatásával ne árulja el magát; azt, hogy ő sem megy el érzéketlenül minden nő mellett, hogy őt is vonzza az átlagtól elütő egyéniség. Tomanek Benedekje sokáig nemcsak másokkal, hanem önmagával is hadakozik. Úgy gondolja, hogy érzéseinek feltárásával kiszolgáltatottá teszi magát. De amikor megtudja, hogy Beatrice sem közömbös iránta, beadja a derekát. S ezt a felismerést a színész úgy játssza el, hogy nem teszi Benedeket az érzés rabjává. Meghagyja önállóságát, kritikus szemléletét, mindenkitől különbbé tevő egyéniségét.

Szabó Zsuzsanna Herója és Hodu József Claudiója eltér a hagyományos naiva-hősszerelmes ábrázolástól. Sok új vonással gazdagítják az alakokat, egészében véve azonban mégsem jó irányba mozognak. Szabó Zsuzsanna az alázatos, „kommersz szűzeszmény" mellett megmutatja Hero gyengeségét, sőt a gonoszkodását is. Hiszen tevékeny részese annak, hogy Beatricéből bolondot csináljanak. De a színésznő - bizonyára nem saját találmányaként - nem elégszik meg azzal, hogy az esendő vonásokat felszínre hozza, hanem indokolatlanul felnagyítja azokat.

Hodu József is ebbe a hibába esik. Pedig minden külsődleges eszköz nélkül is nyilvánvalóvá tehetné, hogy Claudio nem igazán jó fiú. Gyaníthatóan érdekből házasodik, mérhetetlenül felbőszíti a hiúsága ellen intézett támadás, de bánatát - mely talán nem is oly nagy, Hero halálhíre hallatán - könnyeden feledi, s vezekléskép bárkivel hajlandó házasságra lépni. A színész ezeket az emberi gyengeségeket össze is gyűjtögeti, de nem hagyja a nézőre az ítélkezést, hanem ő maga mond bírálatot felettük. Nem kellene ilyen nézői gondolkodást helyettesítően cselekednie.

Mint ahogy Sík Ferenc vendégrendezése is többről szólhatott volna, ha figyelme nem annyira a közönség, mint inkább Shakespeare felé fordul.

Shakespeare: Sok hűhó semmiért (győri Kisfaludy Színház)
Almásy Albert Éva, Kárpáti Denise és Szabó Zsuzsanna (MTI Fotó - Ilovszky Béla felvétele)

Ferde ház

Az évad első felében volt még egy bemutatója a győri színháznak. Igaz, hogy nem a nagyszínpadon, hanem a Széchenyi Művelődési Központban. Itt kerülnek színre a kísérletező jellegű, mai témájú, szűkebb teret követelő darabok. Beleillett tehát a színház elképzeléseibe Gerencsér Miklós *Ferde ház* című színműve, melyet eddig csupán a Déryné Színház tűzött műsorára néhány évvel ezelőtt. A téma is elevenünkbe vág: a lakás. De minden egyéb érdektelen. Az, ahogy a négylakásos házat felépítő nagycsalád megunja a nyugalmat, és műproblémát konstruál maga köré. Az, ahogy az adósságoktól való szabadulás ürügyén áruba bocsátja alig élvezett kényelmét, hogy újra belevágjon az erőt és idegeket nem kímélő újabb építkezésbe. S ahogy e hercehurcában tönkremegy a család. A nem tipikus élethelyzet álkonfliktusokat, döcögő dialógusokat, újból és újból a kiindulóponthoz visszakanyarodó történetet eredményez. A színműből hiányzik az életszag. Hiába tesz meg az életre keltés érdekében mindent Gágyor Péter rendező. Jószerivel csak a szemvillanások, a félmozdulatok, a hosszú percekig kitartott némajátékok teremtenek reálszituációkat. S ez egy színdarabnál édeskevés.

Kovách Aladár. Téli zsoltár (győri Kisfaludy Színház)
Díszlet: Menczel Róbert. *Jelmez:* Hruby Mária. *Kísérőzene:* Csala Benedek. *Dramaturg:* Kulcsár István. *Rendezőasszisztens:* Csengery Erzsébet. *Rendezte:* Illés István.
Szereplők: Lamanda László, Szabó Zsuzsanna, Szende Bessy, Rupnik Károly, Patassy Tibor, Baranyai Ibolya, Simon Géza, Buday István, Györgyfalvay Péter, Kiss Bazsa, Szűcs István, Csombor Teréz, Bicskei Kiss László, Bende Ildikó, Termeczky István.

William Shakespeare: Sok hűhó semmiért (győri Kisfaludy Színház)
Fordította: Fodor József. *Mai színpadra alkalmazta:* Mészöly Dezső. *Jelmez:* Tordai Hajnal. *Zenei szerkesztő:* Simon Zoltán. *Díszlet:* Csányi Árpád. *Dalbetétek:* Sebők Károly. *Rendezőasszisztens:* Csengery Erzsébet. *Rendezte:* Sík Ferenc.
Szereplők: Ats Gyula, Uri István, Hodu József, Tomanek Gábor, Paláncz Ferenc, Györgyfalvay Péter, Baráth Attila, Rupnik Károly, Orth Mihály, Sipka László, Tóth Tahi Máté, Simon Kázmér, Tunyogi István, Szűcs István, Ballai István, Gardi Tamás, Bicskei Kiss László, Szabó Zsuzsanna, Kárpáti Denise, Horváth Ibolya, Almásy Albert Eva.

Gerencsér Miklós: Ferde ház (győri Kisfaludy Színház)
Díszlet: Platzner Tibor m. v. *Jelmez:* Hruby Mária. *Rendezőasszisztens:* Szikra Eszter. *Rendezte:* Gágyor Péter.
Szereplők: Paláncz Ferenc, Horváth Ibolya, Hodu József, Ats Gyula, Bessenyei Zsófia, Orth Mihály, Zakar Ágnes, Perédy László, Makai Ágnes, Baráth Attila, Fáy László, Mézes Violetta.

ERDEI JANOS

Élni és játszani

- Anouilh-dráma Miskolcon és a Józsefvárosi **Színházban -**

„legyetek azért okosak, minta kígyó, és szelídek, minta galambok."

Mt. 10,16

Egy majd kétszáz éves folyamat kiteljesültét örökítik meg Jean Anouilh drámái. A pusztító Szent Szövetség Európája - Kornis Mihály megfogalmazásával szólva - „a lehető legszomorúbb restauráció" színtere volt. Azóta a hajdanvolt Európát régészek és hivatásos gyilkosok futóárkai dúlják fel. Életünk színtere ez-által drámai módon megváltozott. Az idők szeszélyével együtt változó tudományok ugyanis elmetszették a jelent a múlthoz rögzítő hagyomány kötelét. A talajvíz mocsaráig tépett kontinens mélyéből pedig „a züllött Rómát és az ál-szentbürokrata Bizáncot" hagyták atyáink életre kelni. E kétszínű világban csak szabálytalanul lehet élni. A hajdani út követését, az imitációtól meghatározott életvezetéseket áthághatatlannak látszó torlaszok és fullasztónak vélt pocsolyák kerülgetése váltotta fel. Az élőkre rótt távok teljesítése azóta egyedül az utasok ügyességének bizonyítéka, de semmiképpen sem példaszerű. Az akadályok elhelyezkedése ugyanis halott világok holt logikáját követi, s ezáltal hollétük csak valószínűsíthető - és megtapasztalható. Ami tehát az egyik úton sikeres cselekedet, az egy utcával arrébb, egy másik ember életében már nyugodtan eredményezhet akár gerinctöréssel is járó zuhanást. A romlakók élete tehát nem általánosítható. Ugyanis nem élet: vegetáció. Jean Anouilh ezen egyre abszurdabbnak látszó folyamat mértékét igyekszik meghatározni. Azt az utat követi, melyen századunk gondolkodói közül az egzisztencialisták jártak. Bölcseletben járatlan olvasókat talán elriasztó megfogalmazással szólva, a szekularizált értékek (újra)transzcendálására tesz kísérletet. Ártatlan kis Galambját (colombe = galamb) így védi az értékvesztés tényébe beletörődött szereplője: „Miért akarjátok, hogy a szerelem egy életen át tartson, miért érdekel benneteket az örökkévalóság?"

Anouilh hőseinek a magyar színpadokon eleddig nem volt szerencséjük. Megjelenésüket a kritika enyhén szólva fanyalogva fogadta. Az 1942-ben keletkezett és most Szűcs János rendezésében Miskolcon színre került *Eurüdikén* kettős átok látszik ülni. Az 1984-es, gyakorlatilag visszhangtalan Odry színpadi bemutatót megelőző produkciókon (visszafelé haladva: Veszprém 1982, Kecskemét 1969, Magyar Rádió 1966) a kritika nemcsak azért verte el a port, mert „el-öregedett a darab mitológiája" (pont most?!), hanem - és főként - azért is, mert messzi alatta maradtak a Művész Színház azóta legendássá magasztosított 1946-os előadásának. (Főszerepben Tolnay Klári és Darvas Iván.) Ám ha meg-nézzük a korabeli kritikákat! Megtudhatjuk ugyan, hogy a „darab főpróbáján egy akadémiai növendék felvágta az ereit", ám a tudósító azonnal biztosít is bennünket, hogy mindez „természetesen" aligha a darabnak, sokkal inkább a leány elő-életének lehetett következménye. Mert a darab mondandója abban foglalható össze - írja egy korabeli kritikus -, hogy „jó a halál és rossz az élet, ami a második világháború danse macabre-ja után legalábbis - költői túlzás". Henry úr, aki a darabban magával a halállal azonos, valóban arra biztatja a kedvesét akkorra már kétszeresen elvesztő Orpheust, hogy nézzen alvó és horkoló apjára: „- (...) Nézd meg jól! Vannak, akik azt hiszik, hogy ha egy arc megcsúnyul, az a halál iszonyú műve. Milyen tévedés! Éppen ellenkezőleg, az a szörnyű, ha az ember ez alatt a szakáll, cvikker, méltóságteljes külső alatt megpróbálja megkeresni a tizenöt éves fiú arcának kifejezéstelen, lágy, karikatúraszerű, de még érintetlen vonásait. Ez az élet iszonyú műve. (...) Nézd meg jól ifjú apádat, Orpheus, és gondolj rá, hogy Eurüdiké vár."

Valóban ezt mondja a darabban a Halál, és sikerül is elcsábítania az ifjú és naiv Orpheust. Azonban egy szereplő néhány mondatát összetéveszteni a darab egészének mondandójával, az a lehető legsúlyosabb hiba! Ha ezt a hibát ráadásul a darab rendezője követi el - miként történt ez Miskolcon -, úgy szinte csak a csoda mentheti meg az elő-adást a bukástól. Hogy ez a csoda Miskolcon bekövetkezett, annak számos összetevője van. Elsőül kell említeni Székely László díszletét. A fekete műanyaggal borított színpad jobb oldalát, rézsút egészen a hátsó függönyig, mahagóni-keretekbe foglalt üvegfal határolja. Hátul hatalmas, mennyezetig érő tükörfal. A színpad jórészt üvegből és sejtelmes drapériákból készült bal oldala szintúgy

eddig a tükörig szűkül. (Hibája a díszletnek, hogy a színpad hátsó harmadát eltakarja a bal oldalon ülő nézők elől!) A hátsó részben közvetlenül a tükörfal előtt egy csillogó-villogó pénztárgép áll egy rövidke pulton. Mögötte ül a „Szép kasszírnő", akit profilból, combján széthajtott vörös szoknyácskájában látunk. Ot kávéházi asztal, simára vasalt nehéz barna terítőkkel letakarva - mindegyiken váza és virág - alkotja még a díszletet, mely pillanatok alatt átalakítható. A jobb oldali üvegfal behajtásával a tér üvegfalú, a nézőtér felé táguló, trapéz alakú szobává szűkül. A szoba bal oldalába ilyenkor franciaágy kerül, s a jobb első kávéházi asztal székeivel együtt a színen marad. A világítás változtatásával az áttetsző üveg tükörré változik. Olyan steril rend és tisztaság izzik, hogy atmoszférájával újra és újra elfedi az előadás gyakori üresjáratait. Ezt az atmoszférát fokozza az üvegfal mögött sétáló-leselkedő, rendkívül pontosan mozgatott tömeg. A koreográfia a színlapon fel sem tüntetett Sipós Márta munkája. (Vagy nagyon-nagyon rövid idő alatt sikerült egy igen jó tánckart újraszerveznie, vagy - ami szinte még nagyobb művészet - határtalan pontossággal tud számolni táncosai - valószínűleg - korlátozott képességével. Magyarul nem egy „zseniális" koreográfiát készített, hanem a táncosainak írt egy olyan táncot, amit be lehetett és be is tudott tanítani.) Ilyen keretek között zajlik tehát az előadás. Maga a történet meglehetősen egyszerű és ismert is:

Egy vidéki restiben találkozik az épp apjával szakító muzsikus egy vándortrupp színésznőjével: szerelem első látásra. A fiú nem utazik el apjával, a lány a truppal: szobára mennek. Reggel a lány, Eurüdiké, levelet kap. Mint később kiderül, a társulat impresszáriója írt neki, aki mellesleg a lány szeretője is, és a lány elmenekül. A buszon szerencsétlenség éri, meghal. Ekkor avatkozik a történetbe az eddig is meg-megjelenő titokzatos úr, Henry, aki maga a Halál. Visszaadja Orpheusnak Eurüdikét, de az ismert feltételek mellett. Az újratalálkozással válik egyértelművé, hogy ez a világ *már nem a* szerelem földje, a „meggyalázott szerelem világa" ez: az impresszário addigi célzásaiból fölsejlő múlt oly szégyenletes, hogy ezáltal már vállalhatatlan is, a partner számára pedig egyszerűen elviselhetetlen. Orpheus még hajnal előtt Eurüdiké arcába néz. Még rövidebben összefoglalva: az élet kényszereinek és törvényeinek engedelmeskedve (e világ *most* létező törvényeinek és e világ *most* létező kényszereinek!)-az ember képtelenné lesz a szerelemre, mely személyek viszonya lévén, a társadalmi viszonyaik megszemélyesítésére („realizálására") fecsérelt lelkek számára túl nagy feladat. Ami a színpadon még hátravan, az egy rendkívül okosan és hatásosan megírt felvonás, a negyedik. Orpheus végül a Halálnak adja magát, hogy megkaphassa Eurüdikét. S a nézőt egy teljes gyötrelmes felvonás emlékezteti arra, amit feladni és ezáltal feledni kényszerül: a szerelemre.

Szűcs János rendező a díszlettervező és a díszletekhez illő, dekoratív ruhákat tervező Kónya András segítségével megismétli a romantika majd' kétszáz éves gesztusát: a megváltozott viszonyok között már pusztító értékeket a múltba vetíti. Azonban nem a régmúltba, a középkorba, hanem a kelet-európai álmok sosemvolt Párizsába. Ennek a koncepciónak következményeként tisztul akvárium szépségűvé az a „vidéki resti", amelyik a szerző utasítása szerint „megkopott, bepiszkolódott", „nyűtt". Es ami sajnálatosabb, maga a történet is megszépül, kilúgozódik, gyakorlatilag értelmét veszíti. A rendezői felfogás szerint „ily regényes dolgok" - hol a jóságos halál intézi a boldogtalan szerelmesek sorsát - nem ám „vidéken", csakis Párizsban történhetnek. Ezáltal azonban Anouilh romantikán túllépő gesztusa, mellyel a védendő érték(ek)et, a szerelmet egy bölcseletileg ugyan fölötte bizonytalan, de új, sejtelmes életre galvanizált metafizika birodalmába csempészi vissza, nos, ez a gesztus megsemmisül. A rendező dolga, hogy miként értelmezi a darabot - mondhatjuk erre, s ez így is van, azonban ennek az értelmezésnek esztétikai következményei vannak! Az eredeti dráma szomorú, katartikus, kétségbeejtő befejezése, melyben kiderül, hogy a jó, a szerelem választása a lehető legförtelmesebbnek, a halálnak választása is, nos, ez a lesújtó, kétségbeejtő befejezés enyhén szólva is happy enddé magasztosul. Pontosabban fogalmazva, az előadást addig is elöntő szirup a negyedik felvonásra giccsé sűrűsödik.

Anouilh hihetetlen érzékenységgel megírt darabja, mely épp a második világháború danse macabre-jában születő francia egzisztencializmus főbb gondolatait előlegezi, ebben a felfogásban buta operetté silányul: ami Anouilh-nál kétségbeesés, a reménytelennek látszó helyzettel *halálos* komolysággal való számvetés, az Miskolcon „párizsi" huncutság, amivel azok „ott", lám - s ráadásul milyen gyönyörűen! - élni tudnak. (Holott meghalni mindenütt lehet, s a halál minőségét már mégsem a restik tisztasága határozza meg!) Épp ettől a csúsztatástól lesz az előadás hamisítatlanul kelet-európaivá, ahol az emberek élni ugyan tudnak, de életük valóságát le-és megtagadva egy, csak a képzeletükben létező utánzatát igyekeznek az eredeti helyére hazudni. Siralmas eredménnyel, amiként siralmas ez a játék és ez az elő-adás is!

Mindezek ellenére korántsem minősíthető kudarcnak az előadás, sőt figyelemre méltó! Ha nem sikerült is eljutni a tulajdonképpeni drámához, túllépni sikerült a sajnos a legtöbb pesti és vidéki színházra egyaránt jellemző provincialitáson, a kis- - de talán helyénvalóbb a kifejezés: az ál- - realista modoron. Aminek Miskolcon tanúi lehetünk, az mármár látványszínház. (A nem provinciálisnak az egyik előszobája.) Létrejöttéhez - paradox módon - a rendezés hiányosságai, szereposztásbeli tévedései is hozzájárultak.

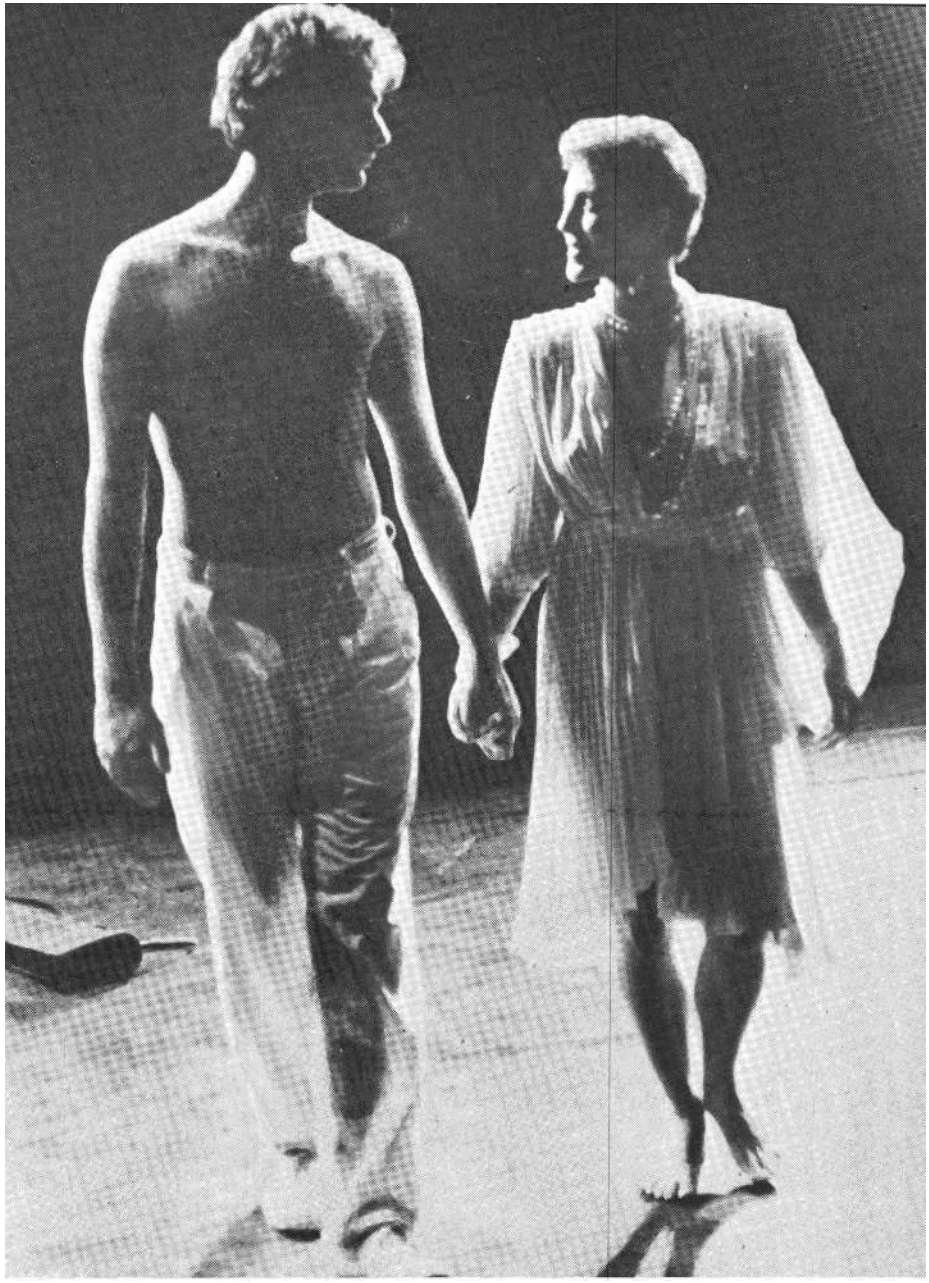
A dráma nyitójelenetében az Orpheust alakító Zubornyák Zoltán és az apját alakító Sallós Gábor van a színen. Veszekednek, évődnek. Zubornyák megfelelő, sőt talán jó Orpheus lehetne. Szerepét komolyan vevő felfogása azonban lehetetlenné teszi, hogy a karikírozó modorban játszó Sallóssal helyzetbe kerüljön. (Mindez nem az ő hibája, hanem a rendezőé, aki a játékmódok összecsiszolásáról elfeledkezhetett.) Lévén párbeszédük teljességgel hiteltelen, érdektelen is. Tudniillik egyszerűen elképzelhetetlen, hogy egy ilyen lump-idióta atya mellett felnövő és annak életmódját folytató fiatalember ennyire kifinomult s már-már okos legyen. Nos, ennek következtében az ember elbámészkodik, s a díszlet, a látvány kezdi átvenni az uralmat a játék felett. S van mit nézni! Az akvárium jobb oldali fala mögött gyönyörű „díszhalak" posztmodern divatbemutatót tartanak: a peronon hideg zöld fénnyel megvilágított utasok; apácák, csokornyakkendős urak, különcök, katonatisztek vonulnak fel s alá.

Rövid átvezetés után Eurüdiké anyja, Zsolnai Júlia és annak szeretője, Ábrahám István uralhatná a színpadot. Azonban ők is a Sallós Gábortól felvillantott beszéd- és játékmódot folytatják, ami a *Montmartre-i ibolyában* valószínűleg fer-

geteges hatású, a miskolci Nemzeti Színház színpadán felépített díszletek között és főként ebben a darabban viszont még csak nem is idegesítő. A teljes érdektelenségig hatástalan. A háttérben üldögélő Szép kasszírnő, Hajducsek Györgyi egész egyszerűen szöveg nélkül is le-játssza őket. Nem csinál ő egyébként semmi különöset, azt teszi, amit egy unatkozó kasszírnőnek tennie kell. Lustán, unatkozva rágyújt egy-egy cigarettára, elmajszol egy édességet, de mindezt a díszletekhez alkalmazkodó modorban, csöppet lassított mozgással, enyhén stilizáltan. Hogy valami baj történhetett, hogy a színpadi hierarchia felborult, azt a rendező is, érezhette, ugyanis amikor a beszélgető páros egy hajdani „mexikói tangó" emlékét eleveníti fel röhincsélve, a peronon megelevenedni látjuk a táncot! Ezt minősíthetnénk hibának, de ne legyünk maximalisták! Orpheus hegedűszólója finom átmenettel (zene: Dékány Endre) úszik át a tánc kíséretévé. A tánc hibátlan és szép, s ráadásul átlendíti az előadást ezen a holtponton. Anya és szeretője érzelmeiket felemlegető beszédét pedig egy karikírozó „ciki-balett" ellenpontozza. Az üveg mögött egy rokokós pár illeg és pipiskedik.

Orpheus és Eurüdiké egymásra találását Zubornyák Zoltán és Fráter Kata már-már tánccá stilizált, pontos mozgással érzékelteti. Dialógusukról sajnos ugyanez már nem mondható el. Fráter Kata - szó szerint - egy-hangú alakításával sokkal inkább egy beijedt, ám a kalandnak ellenállni nem tudó tucatbutát jelenít meg, semmint egy - a szó mindkét értelmében - halálig égető kapcsolat egyik résztvevőjét. Hogy valami nem mindennapi történt, az inkább csak Zubornyáknak a vibrálásig felszabadult, gyerekes mozgásából sejthető, de a fiatalok végül is egymásra találnak. S ekkor következik ennek az előadásnak az egyik legjobb pillanata.

Anouilh, miután a fiatalok megtudták egymás mitikus neveit, „függöny"-t és szünetet ír elő. Miskolcon a csak elsötétülő színpadon, melyet villámgyorsan szobává szűkítenek, a szerelmesek alakját éles fény világítja meg, s a fölerősödő zenében táncoló pár itt legalább *kifejezi* azt, amit eljátszaniuk nem adatott meg: a szerelmet, a találkozás égető gyönyörét. Egyként dicsérőleg kell szólni a táncot tervező Sipos Mártáról és az azt hibátlanul, már-már bravúrosan bemutató két színészről. Az előadás ugyanis eddig a pontig - mint talán a leírásából is sejthető



Zubornyák Zoltán és Fráter Kata az Eurüdikében (Jármay György felvétele)

- meglehetősen vontatottan, az unalom határán egyensúlyozva halad. A díszlettől s a mellékszereplők játékától tulajdonképpen lehetővé lett dekadens erotika is épp csak át-átlibben a színpadon. Föl egy pillanatra sem izzik. Ilyen helyzetben az Eurüdikét játszó színésznőt levetkőztetni egyszerűen ízléstelenség lenne, ruhástul viszont mégsem bújhatnak a színpadra került ágyba! Eltáncolják hát azokat a pillanatokat, amikor a lány harisnyáitól, a fiú pedig ingétől szabadul meg. És ekkor Zubornyák Zoltánnak úgy sikerül takarnia - remek beállítás és hibátlan megvalósítás - a ruháját a fiú ingére villámgyorsan felcserélő színésznőt, hogy ettől a mozgás, a tánc íve egyetlen pillanatra sem törik meg. Az újra felgyulladó világítás a gyűretlen lepedőjű ágyon - ismét csak az előadás stilizáltságát növelő elem - a szerelmes éjszakájukon túllévő fiatalokat világítja meg. Némi meghittség, ami azonban nem jöhet át a rivaldán: az üvegfalak mögött ugyanis kandi párok tekintete figyeli őket, s a színészek játékából hiányzik az az erő, ami a helyzet drámai voltát hitelesíthetné.

Orpheus féltékennyé lesz a lány múltjára, melyet az nem mer, nem tud vállalni. Újabb remek váltás: az addig - a számukra sejthetően szokatlan meghittséget - bámuló párok elfordulnak, erotikus pózokba merevednek. Innentől az előadás íve villámgyorsan zuhan a negyedik felvonás érdektelenségébe, mely-ben minden jóra fordul. . . Két hosszabb és üdítő pillanat: Dóczy Péter és Varga Tamás színre lépése. Dóczi Dulac impresszário egyébként is hálás szerepével életet és feszültséget hoz a szépelgő szín-padra. Ha túlmerevített ajkai itt-ott nem tennék szinte érthetetlenné szövegmondását, úgy talán azt írhatnók, hogy szerepformálása ama régi körszínházbéli Cipolla visszfénye. A hatást azonban állandóan szétrombolja, hogy minduntalan hallhatóvá - és az ezáltal felkeltett figyelem számára láthatóvá - lesz az a technika, mellyel a színész a hatást elő-

állítani igyekszik. Így is az előadás talán legjobb színészteljesítménye az övé.

A legbravúrosabb azonban Varga Tamásé! Néki a rendőrségi írnok önmagában jelentéktelen szerepe jutott. Anouilh utasítása szerint mindössze annyi a feladata, hogy felolvassa a halott Eurüdiké levelét a már feltámasztott lány és mások jelenlétében. Talán ez a jelenlét adhatta az ötletet: a levél szövegét Eurüdiké utánamondja az írnoknak. Varga Tamás azonban nem egyszerűen előjátszik, hanem szövegmondásával meg-meg-állva időnként hagyja a partnerét előre-sietni, s a hangsúlyait is máshová helyezi, minta lány. Egy másik, a főszereplőkénél is nagyobb nyomorúság, a mások életéből lehullott morzsák (egy levél) felcsipegetésétől az élet szépségét megsejtő, ám ettől saját nyomorúságára rá is döbbenő, de azzal szinte azonnal meg is békélő ember drámájának tanúi ezekben a pillanatokban a nézők. A darab egészének lágy felfogása azonban nem bírja el ezt a drámát, sőt már-már tragédiát. Vagy a rendező instrukcióját követve, vagy a többiek által követett felfogáshoz alkalmazkodva, de Varga alakítása is ki-kilágyul, meg-meghatódik a saját helyzetétől, mely épp egyedül neki nem lehetne megható, „csak", tragikus. Így is ez a darab csúcspontja, mely némiképp kárpótolja a nézőt a darab - ezen a színpadon - megoldatlan befejezéséért: a fehér ruhába öltöztetett Eurüdiké és a lemeztelenített felsőtestű Orpheus oly boldogan futnak egymás karjaiba, hogy mozgásuk akaratlanul is a már említett „ciki-balettet" idézi, azonban a darab egészé-nek - megkockáztatom - félreértése miatt egyszerűen nincs mit cikiznünk, ugyanis maga az előadás az. Így ér véget bukás nélkül az a darab, amelyet az ötödik elő-adáson jó háromnegyed háznyi néző háromszori kijövésre időt adó tapssal jutalmazott. Egy mesébe hajlított álom-világ képeit nézhették jó két és fél órán át, ám kívül maradva, mert kívül hagyva az egészen. A kritikus sem unatkozott, de volt ideje figyelni is, így szólnia kell néhány olyan alakításról, melyek a rendezői figyelmetlenség következtében szinte lehetetlen helyzetben jöttek létre.

Matthias szerepében, kit Orpheusért Eurüdiké elhagy, s aki ezért a vonat elé veti magát, Lakatos Istvánt láthatták a nézők. Ebben az előadásban azonban egyszerűen nem lehetett súlya a halálának. Ráadásul Fráter Kata színtelen játékának következtében s a Varga Tamáséhoz mérhetően jó karakteralakítása ellenére, kissé érthetetlenné. nevetségessé fakult: egy ilyen jellegtelen lányért meghalni, nos ez legalábbis gyanús, s Lakatos játékából hiányoztak az *ezt a* tettet érthetővé tevő elemek. Nem volt se hisztérikus, se holdkóros, hanem csak szomorú. De mindez inkább a rendezői instrukció hiányának tudható be.

Ugyanez az átok, a rendezetlenség sújtja Ittes Józsefet is a kis ügyelő szerepében. Kissé eltúlzott alakítása sehogyan sem illett az előadás finomkodó modorához. Más rendezői koncepcióban, kevéske instrukció segítségével akár egyik oszlopa lehetne a színpadi történéseknek.

Hasonlóan lehetetlen helyzetbe került a Henry urat alakító Bregyán Péter is, de ő legalább, már amennyire lehetett, segített magán. Ha ugyanis a rendező fel-fogása szerint a Halál egy olyannyira jóságos lény, hogy egy valóságos mohamedán paradicsommal ajándékozza meg a szerencsétlen fiatalokat, akkor a színész szinte semmit sem tehet: bájologni kényszerül. Bregyánt egyedül színészi fegyelme - mellyel szokatlan pontossággal reagált a színpad valamennyi történésére - mentette meg attól, hogy nevetségessé legyen. Es még egy megjegyzés: egy ilyen posztmodernséggel, dekadenciával, erotikával kacérkodó előadáson a fehérre mázolt arc az e világban csak kicsit is járatos néző számára akaratlanul is Klaus Nomi maszkját idézi föl. Ilyen kontextusban pedig színpadon nem mondhatja büntetlenül férfi a férfinak azt, amit Henry úr mond Orpheusnak: „nagyon szeretlek téged". A néző feszeng és akaratlanul is felszisszen: kimaradt egy ziccer, ami pótolhatta volna az elvétett koncepciót.

Hajducsek Györgyi mellett a resti pincérét játszó Mátyás Jenő és a szállodai inast alakító M. Szilágyi Lajos érzett rá leginkább a díszletek kikövetelte játékmódra. Akárha Sartre *Zárt* tárgyalásából léptek volna vissza Anouilh színpadára. Stílszerűen; és mértéktartóan játszva.

Egyszerre volt könnyebb és nehezebb helyzetben a Józsefvárosi Színházban a *Colombe-ot* színre vivő Giricz Mátyás, aki a lehetőségekhez messzemenően alkalmazkodó előadást segített életre. A darab, ha lehet, még gazdagabb és hatásosabban is megírt, mint *az Éurüdiké,* de a körülmények! Talán azáltal is érzékeltethetők, hogy a darab sziporkázóan szellemes nyitányában elhangzó poént, miszerint Julien azért nem kéri felmentését a katonai szolgálat alól, mert „Antimilitarista vagyok, éppen ezért semmit sem akarok kérni a francia hadseregtől, még azt sem, hogy lemondjon a szolgálataimról" - ezt a közönség rezzenetlen arccal fogadta. Alig fél perccel később viszont - ahogy mondani szokás - majd szétrepeszti a kulisszát a harsogó és az egész nézőtéren végigsöprő röhögés. Történik ugyanis, hogy Julien „krákogó, szuszogó, lihegő vén színházi csataló"-nak nevezi közelítő édesanyját. Ilyen környezetben, ahol ráadásul a nézőtéren szociológiai értelemben rendkívül széles sávból verbuválódott közönség ül (fejkendős nénikék, egyenruhájában pompázó, de nem szolgálatban lévő rendőr főhadnagynő; egyik színházunk dramaturgja népes és láthatóan izgatott rokonsága kíséretében; „a fatertől rám erőltetett" öltönyéhez és nyakkendőjéhez Adidas tornacipőt öltő, ám tiszteletjegyes kamasz stb.), nos, ilyen helyzetben nincs mese, ha a közönség csak *azt a* lapot veszi, úgy burleszkbe hajló bohózattá *kell* hangszerelni Anouilh szomorú komédiáját. Ezt a célt szolgálják az igen terjedelmes, ám dramaturgiailag pontos húzások is: a darabkezdő beszélgetésből például kimarad mindaz, ami a főhős, Julien, felette sanyarú gyermekkorára vonatkozik (ez fosztja majd meg egyébként az Anya későbbi, Colombe-nak szóló élménybeszámolóját mindentragikus felhangjától, ami viszont így a közönség fejében erősítheti meg az ismerős leckét: sikeres kurvák és élhetetlen idióták népesítik be a világot, melyet a színpadon láthatunk). Ami megmarad, az a legjobb esetben is egy bohózat szellemesen villódzó nyitánya. Ez a felfogás egyébként egyáltalán nem idegen a darab rövidke hazai múltját megítélő kritikai fogadtatástól. Ez ugyanis „tipikus atelier" darabnak minősítette a *Colombe-ot.* (Kicsit olyan ez, mintha egy festőn azért vernénk el port, mert mondjuk portrékat fest, s azzal nem is törődnénk, hogy hogyan!) A bemutató ódiumát vállaló pécsi Nemzeti Színház - így a kora-beli kritikus - „szerencsére vígjátékként" adta elő. A bemutató egyébként 1963-ban volt, s a fentieknél jobb, értőbb fogadtatást nem is igen remélhettünk, hiszen akkoriban még a *Vigilia (!)* kritikusa is imigyen írt: „A műben nem fedezhető fel egyetlen olyan pont sem, amely miatt érdemes volt megírni. *Nem gyakorol semmiféle társadalomkritikát (...)"* (Kiemelés tőlem: E. J.) A kritikusok írtak, a színművészet és a darab viszont haladt a maga útján. Alig egy évvel később a bemutató rendezője, Dobai Vil-

mos mára Katona József színpadán rendezhette meg a darabot, s parádés szereposztással: Mezey Mária, Domján Edit, Balázs Samu... Ennek az előadásnak már értőbb kritikusa is akadt: Molnár G. Péter a korszakban egészen páratlan gondolkodói szabadsággal vázolja fel az életmű egészének körvonalait: „A szerelem, amely a magányos ember számára boldogságot hozna, megkeseredik a megismeréssel, a régi bűnök emlékével, vagy elmúlik a megszokással. Anouilh hősei a porba omló szerelem elől a halálba menekülnek." Csak ezen ígéretes felütés és a máig is használható előadásleírás után kap hangot a korszak (!) kritizálgató naivitása: *a* Colombe-bal „Anouilh erős engedményt tesz az üzlet javára és a költészet rovására. Megbocsátóbb ebben a darabjában a polgárral, akinek szíve helyén takarékbetétkönyv (sic! E. J.) dobog, és kissé gúnyos mosollyal nézi fiatal hősét, idealizmusán nem ont egyértelmű könnyeket."

Anouilh: Colombe (Józsefvárosi Színház). Málnai Zsuzsa (Colombe) és Lipcsei Tibor (Julien)

Miről is szól tehát a darab? A Mátrai Betegh Béla szerint „részben Sarah Bernhardt-ról" mintázott Művészkirálynő sorköteles fia, Julien, anyjára bízza ifjú hitvesét, Colombe-ot. A színház naiv szemeket vakító világa pillanatok alatt fölszippantja az ifjú hitvest. A tolakodó jelöltek közül Colombe épp Julien féltestvérét, Armand-t választja, miközben a többieket alaposan kihasználja (ruhára, szerepre, vacsorára). A lelki nyomorék színházi titkár értesítésére Julien Párizsba rohan, s keserű szemrehányásai csak azt eredményezik, hogy Colombe még a múltjukat is megtagadja. Lidérces, Albee-t és *a Jeleneteket...* rendező Bergmant előlegező pillanatok ezek. Az anyjától is újra eltaszított Julien egyedül marad a színpadon, s - a szerző utasításai ezek: - „lerogy a zongorára, arcát kezébe temetve... Hallatszik, amint egy távoli, szinte kísérteties zongora átveszi azokat az akkordokat, amelyeket Julien az imént játszott... amikor ismét kigyúl a fény, Julien újra civilben van, és ugyan-azon a helyen már ő zongorázik". Megelevenedik a múlt. Julien és az akkor még virágárus Colombe első találkozásának vagyunk tanúi. Colombe ekkor még az akkor is felkínált szerep helyett választotta Julient, aki épp ezért, Colombe-ért szakít anyjával! Ama régi Juliennek a darabot záró szavai azonban már nem segíthetnek azon a Julienen, aki mindezt újraálmodja. A nézőket figyelmeztetik, akár egy közeli kivégzés behallatszó puskalövései: „Gyorsan, szerelmem! Most már egy percet sem veszíthetünk..." S valóban; Anouilh pontos kórképet kirajzoló szavai nyomán egyértelmű, hogy az utolsó, a huszonnegyedik órához érkeztünk el. Julien akaratlanul is a világrenddel egyedül szembeszállni kényszerült királyfi Opheliának mondott szavait is megismétli. A helyzet azonban alaposan megváltozott, már az „egykoron"-t kimondató retorikára sincs idő: „Én szerettelek" - ez maradhatott csupán meg. Hogy csak ennyi, annak oka épp az a változás, melynek drámai összegzése a *Hamlet.* A királyfi, éppen mert szereti, már gyűlölni kényszerül kedvesét. Az ugyanis annak a rendnek az egyik alkotója, melyet a királyfi ugyan még felborít, azonban nem új rend születik tette nyomán, hanem Fortinbrasszal az a régi tér vissza, mely erkölcseinek ápolását csak Istenre hagyva, egyre könnyebb martaléka a mindenkori Claudiusoknak. A Claudiusok ugyanis tanulnak: legvégül a legyőzött világ kulisszáit restauráló képmutatás művészetét. Tanulnak, mert nyerni akarnak: nőt és koronát. Hamlet pedig a győzelem mellett az igazsággal is törődne, de az igazság - ilyen körülmények között - már kimondhatatlan. Legföljebb csel által, ahogyan Hamletnak sikerül, vagy metaforikusan, Trepljov álmaként. *(A Sirály* fölemlegetése nem véletlen. Ugyanis ez Anouilh drámájának legközvetlenebb előzménye.) Ám ebben az Anouilh által megjelenített világban már sem „fent", sem lent nincs, mivel nem otthonos az igazság. A kényszerűen metaforikus beszédmód (a „Trepljovoké") ugyanis elébb-utóbb használóit is megtéveszti. Az önmaguk építette labirintusban bolyonganak, miként Borges hősei, zavaros gondolataikkal, s épp ezeket tisztázandó válik a teória olyan öncéllá, mely az egyéni kódok megfejtésével sem segíthet, hiszen ekkor épp annak használóját leplezi le, magát az életet viszont lehetetleníti. És korántsem metaforikusara! Colombe Julien arcába vágott szemrehányásai ugyanis jogosak! A szeretettekről való gondoskodás elmulasztása ugyanis olyan bűn, amely mellett eltörpül minden asszony minden hűtlensége. Sőt, az utóbbi épp az előbbinek is következménye! Épp az idiotizmusig tisztulni akaró, illetve az elvétett tisztaság idiotizmusa elől cinizmusba menekülő férfiak között kényszerültek asszonyaink - miként Colombe is - emancipálódni, azaz megtanulni az önmagukról való gondoskodást és önmaguk védelmének leckéjét is. Ízig-vérig modern tehát ez az Anouilh által megjelenített és benépesített színtér, ahol is már régen nem jó és rossz (igaz és hamis) áll szemben egymással, hanem olyan - napjaink amerikai színjátékaival feltérképeződő - terület, ahol a kiügyeskedett lehetőségeikkel visszaélők és a lehetőségekért megalázkodni képtelen önhitt nyomorultak acsarognak egymásra, és kölcsönösen jogos szemrehányásaikkal csak lehetetlenítik egymás életét, és

Beregi Péter **(Robinet)** és Tóth **Judit (Alexandra) a Colombe-ban (Keleti Éva felvételei)**

tovább távolítják annak lehetőségét, hogy eggyé lehessen az, ami tragikusan eltávolodott egymástól: a szó és a tett. (Lent szavalnak, fönt hazudnak, s az egymást kölcsönösen átverők tettei által a dolgok az egyik fél számára sem kiszámítható útjaikon mennek.)

Mi marad ebből a darabból, ha úgyszólván bohózattá húzzák szövegét? Nagyon is sok! A negyedik felvonásban ugyanis már alig-alig van, amin nevetni lehetne. Giricz Mátyás rendező fölényes szakmai tudásról árulkodó precizitással parancsol színpadán időről időre csendet, s ilyenkor, akár egy vidám társaságban elhangzott szerencsétlen félmondat után a parázs veszekedés, úgy izzik fel újra és újra az ilyenkor hangot váltó, a bohózati hangvételt kisrealista modorra felcserélő előadás. Elsőül akkor, midőn a harsány színeibe és az ordítozásba már-már belefulladó színpadon Julien halkan megszólal: „gazember vagyok". Ehhez a kényes mutatványhoz azonban a rendező csak részben kap segítséget a színészeitől. Ennek ellenére nemis annyira az előadás végén felcsattanó vastaps valószínűsíti azt, hogy az előadás végül is „célba talált", hanem a már említett öltönyös-nyakkendős-adidasos kamasz meg-jegyzése, amit Colombe múltat is megtagadó szitkai közben súgott a másik oldalán ülő szomszédja fülébe: „Atyaisten, apám, de elverném." Nem az a kérdés, hogy ez a megjegyzés mennyire helyén-való és helyeselhető, még csak az sem, hogy ezt akarta-e sugallni a rendező, hanem sokkal inkább figyelemre méltó az a tény, hogy a rendező és a színészek csakis azokat a szíveket vehetik célba, melyeket gazdáik a nézőtérre hoznak, s ezeknek a szíveknek a tartalmáról Isten után, de jóval a színház előtt ászülőknek, az oktatáspolitikává pusztított nevelésnek - ennek az egész, a Józsefvárosi Színház színészeit méltatlan körülmények közé száműző országnak kell - kellene gondoskodnia. Még az is állítható, hogy az ország egyetlen valóban tájelőadásokat tartó társulatának anyaszínháza nemis olyan méltatlan. Olyannyira szűk ugyan, hogy az előtérből szünet után dől a füst a nézőtérre, de valamicskével még lehetne szűkebb is; legfeljebb az egyedül Sopianaet árusító büfé, hol a marlborós karton csak üres dekoráció, az utcára szorulna. S lehetne sokkal kopottabb is! Végeredményben akár istállókban is lehet színielőadásokat tartani. A kérdés csak az - s ez a valódi kérdés! -, hogy ilyen tartással minek és mivé is minősítjük a nézőket, akik belvárosi színházakban szokatlan csendben ülték végig az előadást. Nevettek, ha erre volt okuk, de egyébként még karóráik sem ciripeltek: követték az előadást, melynek címszereplője, Málnai Zsuzsa nemcsak partnere a rendezőnek, de ehhez az eszközei is elégségesek. Botlás nélkül játssza végig korántsem könnyű, sok szint követelő szerepét. El a színpadon. Elcsábulásának pillanatát rendezői ötletesség és színészi pontosság teszi már-már emlékezetessé. Colombe Armand-nal, Julien féltestvérével gyakorolja első szerepecskéjét. Anouilh utasításai szerint Armand a kezdeményező, ő az, aki kétszer is „feláll és átöleli" Colombe-ot. Giricz Mátyás színpadán az önmagával már-mára komikum határáig küszködő Armand-t Colombe öleli át, s szövegének végeztével meglehetősen egyértelműen úgy is marad. Egészen mást jelentenek így Armand jelenetet záró szavai: „Démon! Te kis undok Démon! Azért, ha lehet, ne okozzunk túl nagy fájdalmat Juliennek." A szerző instrukciója szerint „egymáshoz simulva állnak, de nem mernek egymásra nézni". Itt Armand ellenállása bizonyul kevésnek, s ezt követően mintegy fejest ugrik az eseményekbe. Hogy ellenállásának kevés-nek kell bizonyulnia, az ismét egy rendezői leleménynek a következménye. A Harmath Imre alakította Armand eleinte unalomból, később pedig a felszított vágyát titkolandó végletesen fakó, monoton hangon végszavaz Colombe-nak. Épp ezáltal teremtődik meg az a kontraszt, amelyik ellenállhatatlanná fokozza a kis Colombe alakítását. Harmath Imre hallatlanul könnyed, világfias bohémsága egyaránt jól illeszkedik az előadás csöndekkel egymástól mindig gondosan elválasztott - burleszk-, illetve tragikai - hangjaihoz. Ez rajta és Málnai Zsuzsán kívül jószerivel csak a hatalmas színi tapasztalatokkal rendelkező Velenczey Istvánról és Orbán Károlyról (La Surette) mondható el. Az előbbi Desfournettes színigazgató szerepét időnként kiemeli a karikatúra sablonából, míg az utóbbi egy már-már gogoli figurát teremt, akin nevetünk ugyan, de nevetésünkben egyként vegyül a szánalom és a megvetés.

Lipcsei Tibornak, a férfi főszereplőnek a tragédiához van hangja és eszköze. Alakításában ezekben a pillanatokban egyszerre csillan meg Romeo mámora és Troilus már szavakat sem találó, dermedt csalódottsága_ Tóth Judittal való szóváltása végén pedig fájdalma annyira magába zárja őt, hogy sikerül egyedül maradnia azon a színpadon, melyen pedig mások is állnak. Komikusként viszont.. . Talán célravezető lett volna, ha rendezője figyelmezteti, hogy nem muszáj annyira ráznia a kulisszát, hogy a teljes díszlet beremegjen, s elemei lepotyogjanak.

A többieknek viszont jószerivel csak a bohózathoz vannak színeik. Ennek az egész előadás látja kárát. Azáltal, hogy az idiotizmusig lefokozott jellemektől elszenvedett vereség végső soron Julien tragédiáját gyöngíti. Így mi is megfosztódunk az önmagunkra ismerés élményének lehetőségétől. Sokszor csak helyzetek vannak, de az élő, eleven emberek helyén karikatúrák mondják szövegeiket. Molnár G. Péter leírása szerint annak a hajdani előadásnak az egyik legmulatságosabb pillanata volt, amikor Mezey Mária mint Művészkirálynő „figyelmet és hódolatot mímel, s közben udvartartását - fodrászt, öltöztetőjét dirigálja; a Költőkirály pedig a gutaütés határán kíséreli meg, hogy újra és újra a költészetre terelje a figyelmet". Ez a jelenet a Józsefvárosi Színház színpadán is pokolian mulatságos. Balázs Samu egykori szerepét Beregi Péter kapta. Alakításában azonban nyoma sincs a „gutaütésnek". Egyszerűen „nem veszi észre magát". Ezáltal viszont a napi érintkezés újkori váltópénze, a képmutatás eltűnik a színpadról, mindenkori ostobasággá egyszerűsödik, s a darab a szükséges mérté-

ken felül is bohózattá silányul. Mentségére szolgáljon, hogy Alexandrát, a Művészkirálynőt alakító Tóth Judit mellett az előadás kényes egyensúlyának veszélyeztetése nélkül mást nem is igen tehet. Tóth rendkívül dekoratív, s a vígjátéki pillanatokban elfogadható, sőt időnként jó. A tragikus pillanatokhoz viszont - ebből az alakításából úgy tűnik - nincsenek meg az eszközei. Hősiesen küzd szerepének ezekkel a pillanataival. Járását megmerevíti, hangját olykor a közönségességig megkeményíti, s ezáltal még megöregednie is sikerül, de ez minden. Ebben az alakításban nyomai sem fedezhetők fel annak, aminek a korabeli kritikus Mezey Mária alakítása nyomán részese lehetett: amikor könyörgő fiát újra eltaszítva „szentenciáinak csöndes elmondása után karcsú ezüstnyelű botjára támaszkodva lebotorkál a színpadról… valami gyanús kaparászást érzünk a torkunkban". Nos mindebből csak a bot jött át erre az előadásra.

Du Bartas, a színész (Colombe harmadik sikertelen csábítójaként), Pákozdi János. Elegáns úr, akit természetes charme-ja átsegít szerepe buktatóin, s így - olykor fölöslegesen - azt is megengedheti magának, hogy időnként nevetséges legyen.

Gyarmathy Ágnes ruhái szépek, díszletei pedig a lehetőségekhez képest híven követik a szerzői utasításokat. Egyedül a Művészkirálynő és Colombe öltözője közötti kontraszt tűnik túlságosan nagynak (az utóbbi javára) ahhoz, hogy az ember elhiggye, ugyanabban a színházban található mindkettő. A színház a színházban jelenet hátulról mutatott kulisszái kimondottan ötletesek, sőt, nem az előadás kárára, még szórakoztatók is.

Jean Anouilh: Eurüdiké (miskolci Nemzeti Színház)

Fordította: Szijgyártó László. *Díszlet:* Székely László m. v. *Jelmez:* Kónya András m. v. *Zene:* Dékány Endre. *Rendezőasszisztens:* Tóth Tibor. *Rendezte:* Szűcs János.

Szereplők: Zubornyák Zoltán, Sallós Gábor, Fráter Kata, Zsolnai Júlia, Abrahám István, Lakatos István, Dóczy Péter, Ittes József, Bregyán Péter, Balogh Kata, Dutkon Mária, M. Szilágyi Lajos, Varga Tamás, Tóth Tibor, Mátyás Jenő, Hajducsek Györgyi.

Jean Anouilh: Colombe (Józsefvárosi Színház)

Fordította: Bajomi Lázár Endre. *Versbetéteket fordította:* LothárLászló. *Díszlet és jelmez:* Gyarmathy Ágnes. *Segédrendező:* Gyarmati István. *Rendezte:* Giricz Mátyás.

Szereplők: Tóth Judit, Lipcsei Tibor, Harmath Imre, Málnai Zsuzsa, Beregi Péter, Velenczey István, Pákozdi János, Győri Ilona, Orbán Károly, Gyürki István, Szalay András.

NOVÁK MÁRIA

Amerikai bölény

David Mamet darabja Pécsett

Ahogy százesztendős vidéki színházépületeink sorban felmondják a szolgálatot, úgy teremnek mostanában helyükre kisebb-nagyobb kamara-, stúdió-, klub- és szobaszínházak. E két jelenség között korántsem pusztán matematikai összefüggést kell sejteni; miszerint a nagyszínházból kiszorult publikum a kis játékszíneket megtöltve, végső soron kiegyenlíti az évad végi mérleget. Inkább azt a helyes törekvést, hogy a speciális kisszínházi körülmények újfajta színházi élményeket nyújthatnak a közönségnek.

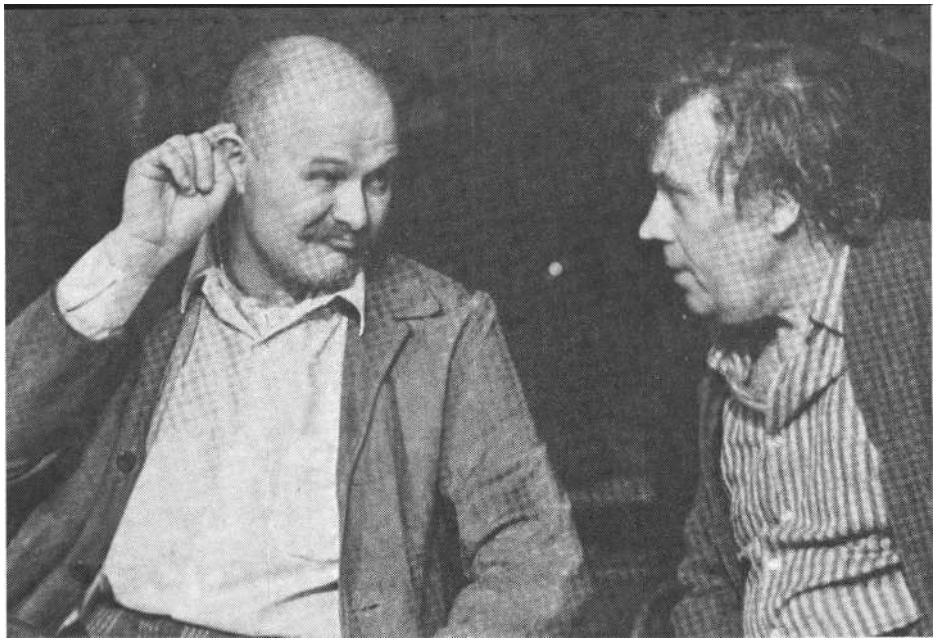
Ezekhez a kisszínházakhoz meg kell keresni az ide illő kamaradarabokat, hiszen a nagy drámák áthangszerelése többnyire csupán érdekes vagy tanulságos kísérlet marad. Ezért most, amikor Pécsett is bezárták a nagyszínházat, az új kamaraszínházi terem mellett két kis játékszínt, a stúdiót és a szobaszínházat működtetnek párhuzamosan és folyamatosan, különösen figyelemre méltó, hogy *az Amerikai bölény* bemutatásával egy kitűnő új kamaradarabot találtak.

A darab szerzőjéről, David Mametről jóformán semmit sem tudunk, pedig Sam Shepard mellett a mai amerikai drámairodalom legjelesebb képviselőjeként tartják számon. Ez a darabja is sikert aratott 1975-ben a chicagói ősbemutatón, majd a Broadwayn, 1978-ban pedig a londoni Nemzeti Színház Cottesloe nevű stúdiójában. David Mamet olyan vérbeli drámaíró, akinek dialógusait Pinteréhez hasonlítják. De vérbeli színpadi szerző abban az értelemben is, hogy darabja sajátosan önálló életre tud kelni a különböző színpadokon. Ezt tanúsítja a nyugati előadások néhány kritikai vissza-jelzése és Mamet saját értelmezése. A The Guardianban megjelent recenzió szerint „Mamet valójában kifejezetten politikai darabot írt, amelyben egy kalap alá kerül az üzletelés és a bűnözés, ahol a profit csupán alibi a rablásra...", míg a Newsweek kritikusa úgy vélekedik, hogy *az „Amerikai bölény* három kisstílű bűnözőről szól… (akik) nem jutnak tovább egymás fölbosszantásánál". S mindezekkel szemben Mamet: „Sokan azt gondolták, hogy a darab a bűnözők-ről, a kétes erkölcsökről, a vesztesekről, a lumpenproletariátusról szól, és én nem értek egyet ezzel. A darab számomra az amerikai tudat egy lényeges eleméről szól, arról a képességről, hogy fölfüggesszük az etikai érzékünket, és helyébe állítsunk egy népszerű, elfogadott mítoszt, és aztán ezt használjuk fel lelkiismeretünk megnyugtatására, ahogy mindenki más teszi."

A szerző állításának elfogadása mellett sem kételkedhetünk a két kritikus véleményének helyességében, ugyanis pusztán arról az evidenciáról van szó, amikor egy drámában a társadalmi vagy a történelmileg meghatározott konkrét politikai viszonyok a figurák szándékában, cselekedeteiben, szavaiban, intellektusában, illetve a szereplők kapcsolatrendszerében öntörvényűen megjelennek.

A pécsi előadás vendégrendezője, a főiskolás Dezsényi Péter elsősorban a szerző gondolataira figyelt, mert kétségtelen, hogy nem faragott ideologikus tanmesét a bűnös világról. Vata Emil célszerű, hangulatos díszlete és Gyurász Ferenc jelmezei sem utaltak jellegzetes amerikai miliőre. Tehát a rendező és a szcenikusok koncepciója révén a darab három szereplőjének esete és az egymásrautaltságukban rejlő konfliktus került előtérbe. Ezáltal viszont hangsúlyosabbá vált a figurák színészi megformálása, s éppen ebben szenvedett csorbát az előadás.

Az Amerikai bölény eseménytelen történetének „hősei": Don Dubrow, egy ócskásbolt tulajdonosa és barátja, Walter Cole - akit Profnak becéznek -, valamint Don védence, egy Bob nevezetű fiú. Permanens pénzhiányukon egy értékesnek vélt éremgyűjtemény elrablásával szeretnének úrrá lenni. Csakhogy tervük végrehajtásához éppen azok a tulajdonságok hiányoznak belőlük, melyek tágabb környezetük - színen meg nem jelenő - tagjait jellemzik, s melyet ugyan mélyen megvetnek, mégis eszményként fogadnak el: a kíméletlenséget, a hideg üzleti érzéket, a céltudatos precizitást, a gátlástalanságot, határozottságot, önállóságot, rafináltságot - vagyis a „tehetséget". Don és Prof a nagy üzlet reményében megpróbálnak magukra ölteni ilyen mentalitást, vagy legalábbis a „tehetséges ember" pózában tetszelegni a másik előtt. Ám lelkük mélyén tudják egymásról és magukról, hogy felületesek, lusták, pontatlanok, jószívűek, érzékenyek, viszonylag önzetlenek, gyávák és tehetetlenek - vagyis „tehetségtelenek". A legfiatalabb, Bob viszont kezd hasonulni



Sípos László (Prof) és Paál László (Don) az Amerikai bölény pécsi előadásában (Tér István felvétele)

az ideálhoz: csendes sunyisággal átveri mindkettőjüket. A hosszan, ám hebehurgyán előkészített rablás Bob hazugsága és egyéb peches események miatt meghiúsul. Prof tehetetlen dühében szétveri az üzlet berendezését, s olyat talál sújtani Bobra, hogy talán komoly sérülést okoz neki. Végül mégis megbékélnek egymással és önmagukkal.

Három nagyszerű szerepet kínál Mamet darabja - s visszautalva a rendezői koncepcióra -, három színész jutalomjátékát élvezhetné a közönség. A jutalomjáték elmaradását főként a szereplőktől kérhetjük számon. Mert a párbeszédek és az apró cselekvéssorok ritmikus megkomponálásán, a szituációk pontos és lendületes fölvezetésén belül kidolgozatlan maradt az ellentétes belső indítékokból fakadó és szüntelenül változó szubjektív reakcióik megjelenítése. A gazdagon árnyalt karaktereknek csupán egy-egy jellegzetes vonását emelték ki a színészek. Paál László (Don Dubrow) a jószívű és hiszékeny öregúr képét öltötte magára, ezt később kapkodó idegességgel váltotta fel. Észre sem venni, hogy titokban készül valamire; hogy a Profot nagyon szereti, de nem bízik benne, s ezért nem akarja bevenni az üzletbe. Bizalmatlansága viszont éppen abból fakad, hogy nagyon jól ismeri Prof gyengeségét, tökéletesen átlát rajta. Kettejük huzakodásában Paál László inkább a másik iránti szeretetét, tapintatát érzékeltette, kevésbé fenntartásait, kibúvóit. Hangjába még irónia sem vegyül, amikor a Proffal vitázik. Üzletének szétrombolását majdnem egykedvű beletörődéssel veszi tudomásul.

Sipos László (Walter Col - Prof) túlságosan kemény imagót készített magának; mindig dühös vagy harcias, türelmetlen és tettre kész, de éppen a figura valóságos énjét nem mutatta meg a felvett álarc mögött. Az ügyetlent, a balekot vagy a jó szándékú palimadarat. Indulatai kétségkívül belülről fakadtak, s így az intim színház légkörében is hitelesek voltak, de dühének hevessége jóformán színre lépésétől kezdve egyforma intenzitású volt, s így nem lehetett tudni, mi juttatta el a nagy kitörésig, illetve a rombolásban nem fejeződött ki addig rejtegetett tehetetlensége, életének egész szerencsétlensége.

Csuja Imre Bob szerepében a félénkséget és szolgálatkészséget nem színezte ravaszkodással, esetleg agyafúrt céltudatossággal, holott Donnal és Proffal szem-ben neki vannak a legönállóbb akciói. Mintha nem tisztázta volna eléggé szándékát, célját és a többiekhez való viszonyát. Szelíd csökönyösséggel várta Dontól a kikunyerált pénzeket; s amikor a végén ő is pórul járt, nem lehetett tudni, hogy valóban megsebesült-e, vagy csak megjátssza magát.

Az Amerikai bölény pécsi előadása a szobaszínház közvetlenebb kontaktusa révén lekötötte a nézők figyelmét, de különösebb együttérzést, önfeledtebb nevetést, netán valamiféle revelációt nem váltott ki.

Megfelelő nyelvismeret híján illetéktelen vagyok az eredeti szöveg és a fordítás, Bart István munkájának összehasonlítására, a magyar szöveg megítélésére. Ám komoly gyanút keltett bennem Köröspataki Kiss Sándornak a színházi levele, melyben a londoni előadásról számolt be. Mamet darabjában - írta - „pompás nyelvi humor virágzik. Az egyik szereplő a fuck szót (a nemi cselekmény angolul) kötőszónak, a másik igének használja. Ez utóbbi olyan leleményes, hogy helyhatározók segítségével az egész igekészletét helyettesíteni tudja." (Film, Színház, Muzsika, 1978. okt. 14.) Nos, ennek a nyelvi humornak nyomát sem leltem a fordításban.

KERÉNYI FERENC

Romantikus színészdrámákról - a Kean ürügyén

A romantika eszménye a játékszíni mesterségben az átlényegülő színész volt. Afféle Próteusz, aki szinte belebújt az ábrázolt figura bőrébe, meghazudtolva az alkat-szerepkör szokásrendjét. Ebben segíthette ugyan jelmez, maszk, kellék és a művésztematika mindig hálás díszletkörnyezete, de az eredetiséget, a sohanem-voltat a színész fizikai és szellemi képességeinek kellett bizonyítania. Mert a színész legfőbb próbája az volt, amikor világhíres pályatársait vagy elődeit alakíthatta.

A színészdrámák bravúralakításaihoz persze megfelelő történet, szöveg is kellett. Külön színjátéktípus alakult ki ezért, amelyet franciául piéce á tiroirnak, „fiókos darabnak" neveztek, hiszen a színész mint egy komód fiókjaiból húzogatta elő mestersége kelléktárából a különböző figurákat. Németül Verkleidungsstücknek is nevezték, utalva arra, hogy a gyors átöltözés a hatásos és ismételt megoldások közé tartozott.

Régi színészetünk szintén kedvelte, Nemzeti Színházunk is műsorán tartotta az ilyen darabokat. Már a budai Várszínház közönsége tapsolhatott 1836-ban Johann Ludwig Deinhardstein *Garrick Bristolban* című vígjátékának s benne az ösztönös magyar színész-zseni, Megyeri Károly alakításának. Ő pedig - életrajz, anekdota és korstílus egybeesik - azért kényszerült búcsút mondani már a civil életnek is, mert a tiszttartó megtévesztésig hűséges utánzásával riogatta írnoktársait a tótmegyeri Károlyi-uradalomban. A darabban David Garrick egy kritikus alakját ölti magára, hogy házassághoz segítse barátját - nem csoda, hogy a Nemzetiben Egressy Gábor és Lendvay Márton is sikerrel játszotta. A francia Jules-Regnault de Prémaray egyfelvonásosában, *a Robin* orvosban ismét a „házasságszerző" Garrick a főszereplő: előbb orvosként próbálja meggyógyítani színházmániás betegét, amíg annak rajongása láttán ki nem esik szerepéből, hogy ezután - részegséget mímelve - ábrándítsa ki magából a leányt. Franz von Elsholtz egyfelvonásos tréfája, a *Jer ide!* nem több helyzetgyakorlatok soránál, amelyet a címadó mondatra a

színigazgató rögtönöz primadonnajelöltjének, mellesleg régi szerelmének, akit végül persze karjaiba invitál - a maga korában azonban parádés szereplehetőséget biztosított Lendvayné Hivatal Anikónak és Laborfalvi Rózának.

Volt a romantikus színészdrámáknak értékesebb vonulata is, amely a művészélet tágabb problémakörét tárgyalta. Jean-Francois-Alfred Bayard és Marie-Emanuel Théaulon egész estét betöltő vígjátékában, *Az aggszínész és* leányában Sugár, az öreg színész (Megyeri és Szentpéteri Zsigmond is játszotta) lánya szerződtetéséért küzd; *az Így színész életében* (Charles Desnoyer és Eugéne Labat darabjában) a férfi főszereplő Moliére-t játszhatta el. A művész, esetünkben a színész mindig hálás témának bizonyult - szabálytalan, zaklatott, „bohém" életével - a kispolgári néző számára, kivált, ha hiánytalanul körberakták mestersége kellékeivel, környezetének összetéveszthetetlen elemeivel. A „színház a színházban" effektus például sohasem tévesztette el hatását: Pesten is nagy feltűnést keltett, hogy ezekben a darabokban párizsi mintára olykor a proszcénium-páholyokat is „bejátszották" a cselekménybe.

A szívesen, szinte sorozatban játszott piéce á tiroirok és színészdrámák sorából kiemelkedett a magyar színháztörténetben is az idősebb Alexandre Dumas (vagy ahogyan akkoriban mondták: Dumas Sándor) *Kean* vagy *könnyelműség és lángész* című ötfelvonásos színjátéka. A magyar bemutató alig két évvel követte a párizsit. Dumas-nak nem nagyon kellett keresgélnie: bőven szolgált azzal Kean nehéz természete és botrányokban, sikerekben egyformán gazdag pályája, hogy a romantika ellenpontozó technikájával felépítse színpadi alakját - persze a dramaturgia szabályai szerint formálva anyagát. A játékszíni Kean önerőből lett művész-zseni, jól fejlett „bajazzo-komplexussal", amelynek indulatai a színészmesterség polgári lenézettségéből fakadnak. Kicsapongó és szegény, hisztérikus és jószívű, arisztokratikus a művészet-ben és közönséges a csapszékekben.

1838-tól Pest-Budán a címszerepet felváltva játszotta a két nagynevű, vetélkedő színész, Lendvay Márton és Egressy Gábor. Az utóbbit azonban nemcsak az alakítás lehetősége izgatta Dumas szövegében, hanem annak világnézeti tartalma is vonzotta: *a magyar* romantikus színész művészsorsát látta meg benne, akinek - új színház ide vagy oda - még ekkor is harcolnia kellett megélhetéséért, társadalmi elfogadtatásáért. Hála a kritikusok régi szokásának, hogy a nekik kevésbé tetsző értelmezéseket és alakításokat részletesebb elemzéssel bírálják, Egressy szerepformálásának fejlődéséről a darab nagyjelenetében pontos képünk van, páratlan bepillantást nyújtva egy rég halott játékstílus alkotóműhelyébe. Arról a jelenetről van szó, amikor Kean a belé szerelmes és arisztokrata kérője _elől hozzá menekülő polgárlányt, Anna Dambyt el akarja riasztani a sok buktatót rejtegető színésznői pályától. A nagy ritmusváltásokkal felépített monológ tetőpontján Kean ráförmed a lányra: „Vagy tán szerelmét fogja a miss eladni?" (Fáncsy Lajos fordításában.) A szerep birtokbavételének korai szakaszában Egressy a mondatnak csak szó szerinti jelentését érzékeltette. Bajza József kritikusi megfogalmazásában: „...igen komolyan és tiszteletteli tartózkodással, földre sütött szemekkel intézte a misshez... gyengéden ugyan, de jó akaratának egész komolyságával akarja a missnek tudtára adni, mi veszélyek fenyegetik a színészi pályán." Ekkor - 1838 és 1841 között - még vándorszínészi modorosságok is keveredtek játékába (amiktől színészeti könyvében majd fiatal pályatársait óvja): az érzelmeket hasára szorított kézzel jelezte, hetvenkedését pedig a mellény hónaljkivágásába akasztott hüvelykujjal ábrázolta. 1841-ben, sikeres vidéki vendégjátékok után, amikor Bajza szerint „művészietlen természetesség" kezdett eluralkodni játékán, az Anna Damby-jelenetben is új eszközökkel kísérletezett, a leány rajongására válaszul érve-lése „fagyos közönyösséggel beszélte-tett", Két év múlva, 1843 januárjában Egressy megjátszotta az ominózus mondatot, Kean mesterségét, színész voltát érzékeltetve ekkor is: „ ...olly édelgő hangon és egészen a misshez simulva mondta, mintha ki akarná hízelegni a misstől ebbeli szándékát, és bizonyos lévén benne, ő akarna lenni ezen szerelem megvásárlója." Egressy ekkor már párizsi tanulmányútjára készült, ahol a Théatre Porte-St. Martinben 1843. december 2-án egybevethette alakítását egy francia előadással. (A *Garrick Bristolban* esetében a helyzet megfordított volt: azt előbb láthatta a bécsi Burgtheaterben, mintsem játszotta.) Hazatérve Egressy újabb, finomítottabb szerepkidolgozással közelítette meg a jelenetet, Bajza Józsefnek azonban ez sem tetszett: „A jelenést Damby Annával majd érthetetlenség, majd rögtöni fellobbanás, majd jéghideg közönösség bélyegzé..." A monológot váltásaiban megvalósító, fokozó és ellenpontozó színészi technika ellen (ezt tanítja majd Egressy tankönyvében is) Bajza vádja a régi, megint a „művészietlen természetesség". 1847-ben Vahot Imre is vitatkozott Egressy szerepfelfogásával, mimikáját az Anna Damby-jelenetben túlzottnak, járását nehézkesnek találta, és helytelenítette, hogy a játékot megtagadó Kean „gyerekes düh"-ét egy másik jelenetben a közönség kinevette. Vahot egyik megjegyzése (hogy tudniillik Egressy nem tudott „a romantica lovagja" lenni) kimondatlanul is arra utal, hogy a kortársak zömének jobban tetszett Lendvay alakítása. A kor daliás Romeója, Bánk bánja Keant is - a romantikus esztétikához inkább közelítve - „megnemesítve" ábrázolhatta; ugyanezt megtette már például III. Richárddal is. Minthogy ugyanakkor a kritika általában Egressy tudatosságát, a kidolgozottságot és az egyenletes színvonalat dicsérte alakításaiban, az elfoglalt, ekkor már rendezőként, drámabírálóként, fordítóként, igazgatósági tagként is tevékenykedő és emellett havonta tíz-tizenöt fellépést teljesítő színésznek ez az évtizedes harca a szerep minél teljesebb meghódítására csak egyet bizonyíthat: fontos személyes mondanivalója is volt vele.

Amikor Jean-Paul Sartre egyetemes művészsorsot talált Dumas átdolgozandó darabjában, a romantikus színészdrámák legjobbikát' választotta. Hogy mire és hogyan, az egy másik, a két változatot egybevető tanulmány témája lehetne. Egy dolog azonban változatlan maradt: a nagy magyar játékhagyománnyal rendelkező, nálunk is száznegyvennyolc éve ismert darab - igazi szerepdráma lévén - mind Dumas, mind Sartre verziójában nagy színészről szól, és nagy kihívást jelent, mert nagy alakítást feltételez.

fórum

NÁNAY ISTVÁN

Az új dráma esélyei

Dramaturgiai tanácskozás Egervárott

A színházak és a fiatalnak nevezett drámaírók között rossz a viszony. A színházak panaszkodnak, hogy nincs elég és megfelelő színvonalú magyar dráma, illetve az említett írók eljátszhatatlan drámákkal kilincselnek náluk, az írók panaszkodnak, hogy dramaturgiai, ízlésbeli és a közönség konzervativizmusára hivatkozó érvekkel minden új szemléletű vagy szerkezetű drámát visszautasítanak a színházi dramaturgiák. Ezt az áldatlan, egymásra mutogatós helyzetet szeretné feloldani legalább egy kis kör-ben az a tanácskozás, amelyet a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház - számos támogató intézménnyel és szervezettel közösen - az egervári kastélyban immár másodszor rendezett meg. (Az első találkozóról a SZÍNHÁZ 1986. 5. számában számoltunk be.) Ez a Nyílt fórum nem az általános esztétikai vagy sorskérdéseket taglaló parttalan vitatkozgatások alkalma; a találkozón - nevéhez méltóan - nyílt szellemű és tárgyszerű munka folyik öt napon keresztül napi tizenkéttizennégy óra hosszat.

A tanácskozásról tárgyilagosan

A találkozó célja, hogy dramaturgok, kritikusok, rendezők és drámaírók konkrét művek elemzése közben ismerjék meg egymás munkáját, közelítsék egymáshoz látszólag ellentétes álláspontjaikat. Emellett bekapcsolódhatnak a zalaegerszegi színház munkájába, részesei lehetnek - ha rövid időre is - egy élő színházi szervezet mindennapi gondjainak, sikereinek. Ennek megfelelően a napi program három részből tevődik össze: délelőttönként egy-két dráma elemzése, délután két elemzett dráma színpadra állításában való aktív részvétel, este a zalaegerszegi színház produkcióinak megtekintése.

Ez alkalommal Esterházy Péter *Daisy,* Forgách Péter *A kastély,* Kiss Irén *Kémopera,* Kulin Ferenc *Kölcsey,* Márton László *Achilles a schyrosi parton és* Schulz Sándor *Öljük meg Józsit!* című műveit elemezték a résztvevők, s az Esterházy- és a Schulz-darabokat kezd-te el próbálni a színház színészeivel Tömöry Péter, illetve Vas Zoltán Iván. A szerzők mint társrendezők a maguk bőrén ismerhetik meg ilyenkor a színpadra állítás nehézségeit, a színpadnak az íróval szemben támasztott követelményeit, de a tanácskozás résztvevőinek sem kell passzív szemlélőként végigülniük a próbákat, az adott keretek között beleszólhatnak a színpadi munkába.

A drámaelemzéseket egy-egy felkért dramaturg vagy kritikus - Duró Győző, Pálfalvi Lajos, Radnóti Zsuzsa, Tarján Tamás, Vinkó József és e sorok írója - vitaindító expozéja vezette be. A vitavezető Czakó Gábor volt. Az eddig ismertetett programot két bemutató, valamint a Magyar Rádió Rádiószínház szerkesztőségének bemutatkozása egészítette ki.

A rádió az elmúlt években kitűnő műhellyé vált, számos írónak ad lehetőséget arra, hogy rádiós körülmények között a drámai műfajokon belül kísérletezzen, megpróbálja megtalálni drámaírói hangját, stílusát. Katona Imre József és Solténszky. Tibor _dramaturgok nemcsak a Rádiószínház dramaturgiai munkáját ismertették, hanem bemutatták a vajdasági író, Balázs Attila: *Ki ölte meg Mészáros Kelement?* (Rendezte: Fodor Tamás) című fergeteges komikumú, abszurd hangvételű hangjátékának sztereó felvételét. A Rádiószínház dramaturgiájának bemutatkozása egyértelművé tette minden résztvevő előtt, hogy a rádió az írók számára kitűnő bemutatkozási és kísérletező terep, ugyanakkor a színházak dramaturgiája számára valóságos kincsesbánya, hiszen a bemutatott hangjátékok alapján képet kaphatnak a fiatal drámaírók munkásságáról. Éppen ezért felvetődött a rádió és a színházak közötti szorosabb együttműködés szükségességének gondolata.

A drámákról - szubjektíven

A megvitatott darabok között volt groteszk szociológiai látlelet és verses szomorújáték, életrajzi vitadráma és regényadaptáció, valamint két olyan mű, amely címében vagy műfajmegjelölésében az operára utalt.

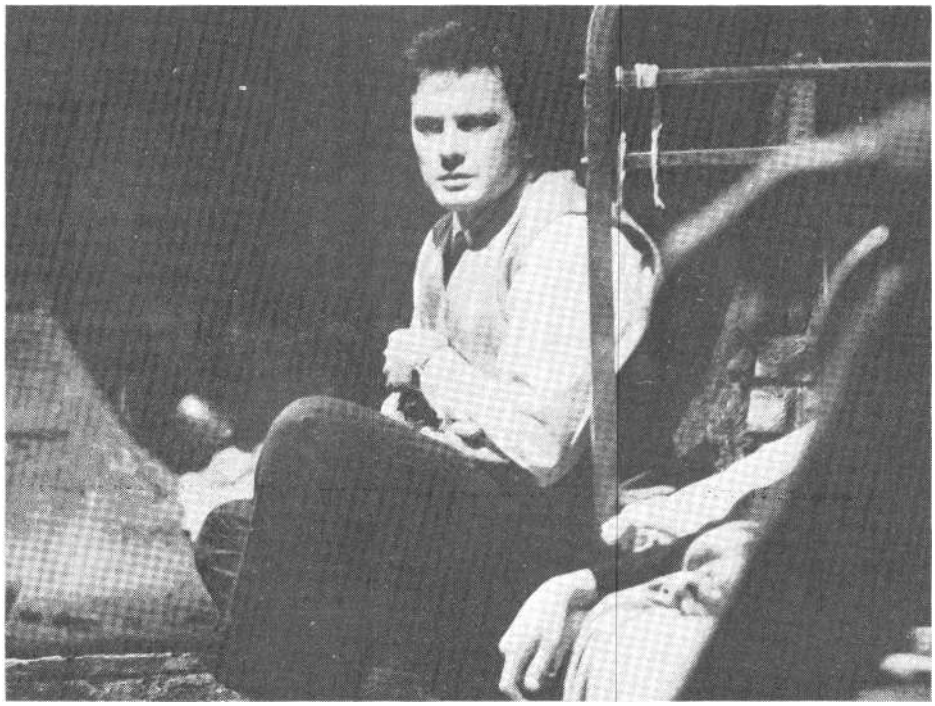
Az egyik opera Esterházy *Daisyje,* amelynek megítélése természetesen csak a szövegkönyv alapján volt lehetséges. Így is feltűnő azonban, hogy a szöveg tagolódása, belső arányai szokatlanok: a textus kisebb része csupán a dialógus, illetve az énekelhető vagy énekelendő szöveg, ezzel szemben rendkívül hangsúlyossá válnak az instrukciók. Olyannyira, hogy szinte lényegesebbek a tartalmi, érzelmi közlések szempontjából, mint a dialógusok. Az instrukciók egy része tényleges instrukció, azaz megvalósítható és megvalósítandó cselekvésekre utalnak, a nagyobbik részük viszont inkább kommentár jellegű, olyan reflexiók sora, amelyek végigkísérik s egyik lényeges összetevőjét adják a lebujban játszódó s a szerelmi és hatalmi csatározások összefonódását megjelenítő alig-történetnek.

Első olvasásra nehezen képzelhető el a darab színpadon, de aki ismeri a Monteverdi Birkózókör Jeles András rendezte furcsa, szuggesztív operaelőadását, A *mosoly birodalmát,* az tudja, érzi, miképp lehet Esterházy operáját is színre vinni. A találkozó során Tömöry Péter kapta azt a feladatot, hogy műhelybemutatót készítsen a darabból. Tömöry is megtalálta ennek az operaformának az előadásmódját, amelyben a szövegbeli idézéstechnikával párhuzamosan a zenei idézések is főszerepet játszanak. A színészek játékában szintén felismerhető volt a gesztusidézetekből formálódó színpadi nyelv, amely egy erősen stilizált beszédés mozgáskarakterre épült. Az előadásban maradéktalanul érvényesült az írói anyag legfőbb sajátossága, a játékossággal párosuló szarkazmus.

Kiss Irén *Kémoperája* már a címében jelzi barokk kori és zenei ihletését. Ennek a darabnak az alcíme: karneváli játék, helyszíne: Velence, időpontja: az egész XVIII. század. Míg az Esterházy-darabnál egy pillanatba van sűrítve a cselekmény, itt egy századra van kitágítva. E két darab pregnánsan jelzi a drámaírók egy részének - s a megvitatott darabok szinte mindegyikére érvényes - egyik alapproblémáját, az idő kizökkenését, illetve a drámai idő nem drámai kezelését. Az összezsugorított és a kitágított időhatárok egyként fontos mondandót, alapvető írói-emberi élményeket fejezhetnek ki, de ez az időkezelés a drámákban más hatásokat vált ki, mint, mondjuk, prózában, a drámai idő és ez a fajta írói időképzet összeházasítása meglehetősen problematikus, illetve különböző további dramaturgiai és színpadra állítási következményeket von maga után, amiket azonban az írók előszeretettel nem vesznek figyelembe.

Kiss Irén megpróbálja leképezni azt a helyzetet, amelyben az egyénnek nincs igazi cselekvési tere és lehetősége, az emberek életét rajtuk kívül álló manipulációs erők szabják meg, miközben

persze az emberek is részesei ennek a mindent meghatározó mechanizmus-nak. Ezt egy olyan struktúrában fejezi ki, amelyben egymást is figyelő kémek váltják egymást - az egyik kém véletlenül Casanova, de ennek az égvilágon semmi jelentősége sincs sem a szereplők viszonyrendszerére, sem Casanova figurájára, sem a történetre vonatkozóan -, az embereknek nincs nevük, sorsuk, nem történnek lényeges események, a gyilkosságok is menetrendszerűen következnek be. Mindez a karnevál forgatagába ágyazva jelenik meg. A karnevál egyfelől pompázatos és a lényeget - mindenki felismerhetetlen az álarcok alatt - kifejező közeg, másfelől annak a szabadosságnak a megtestesítője, ami el-len az inkvizíciónak, a hatalomnak fel lehet és kell lépnie. A darabnak azonban nincs drámai tere és íve, alig vannak lényeges fordulópontjai, egyetlen erős hangon szól a mű, moduláció nélkül. Inkább egy fellinis film forgatókönyvé-nek hat, mint színpadra szánt drámának.



Jelenet a Pincejáték **zalaegerszegi előadásából (Keleti Éva felvétele)**

Forgách András Kafka *A kastély* című regényéből készített darabot. Bár a regény első felének számos elemét, részletét beépíti munkájába, mégsem tekinthető szokványos dramatizálásnak. A drámában nem annyira a főszereplő K. és a megfoghatatlan kastély között alakul ki drámai feszültség, mint inkább K. és a kastélyt körülvevő, pauperizálódott környezet között. A darabban K. ötven évet öregszik - a többiek kortalanok -, s teljesen hozzáidomul az őt körülvevő, fizikailag és lelkileg csupán a vegetáció szintjén élő társadalmi közeghez, elveszti egyéniségét, értelmiségi mivoltát. Az író rendkívül részletesen és pontosan meghatározza a szereplők tárgyi környezetét és cselekvéseit - itt is igen sok az instrukció -, s egy hipernaturalista világban mozgatja figuráit. A naturalista közegben megnyilvánuló transzcendencia ad különös belső feszültséget a darabnak, amelynek - kissé nehézkes mondatai ellenére is - az alaphangja a groteszk.

Szintén a groteszkség jellemzi Schulz Sándor darabját. Az *Öljük meg Józsit! az* első pillanatban frappáns műnek tűnik. Egy fenyegető atomháború vagy katasztrófa árnyékában élő, a valóság tényeivel számolni nem tudó, beszűkült lehetőségek között létező társadalom szociológiai igényű kórrajza a darab, amely széles körű olvasmány- és stílusismeretről tanúskodik. Boris Vian és Mrozek, Schwajda György és Rózewicz, a nyugat- és kelet-európai groteszk más képviselői és mindenekelőtt Örkény István közvetlen hatása mutatható ki a jelenetekben. Az eredetkutatás ugyan igen kellemes olvasói szórakozás lehet, a dráma élvezetét azonban némiképp nehezíti. Különösen akkor, ha a különböző hatást tükröző epizódok egymással csak szervetlenül kapcsolódnak, ha sem a figurák jellemzésében, sem a cselekmény bonyolításában nincs meg a minimálisan szükséges rend és következetesség. Így a vitathatatlan tehetség, íráskészség és az aktuális mondandó a formai, drámaírói szakmai gyengeségek miatt csak töredékesen érvényesülhet. Ezt igazolta a darabból készített előadásrészlet is, amelyet Vas Zoltán Iván vitt színre. A rendező igyekezett a darab minden lehetséges komikumforrását kiaknázni, ettől ugyan szórakoztató epizódok születtek, de még inkább kiderültek az írói problémák, a szerepívek hiánya, a jelenetek dramaturgiai összefüggéseinek elnagyoltsága, áthidalhatatlan stiláris különbözőségek stb.

Elvont régiókban játszódik Márton László *Achilles a schyrosi parton* című verses szomorújátéka. Az író a görög mitológiából vett történetet kleisti modorban írta meg. A darab nem elsősorban drámaisága, cselekményessége vagy szereplőinek belső viszonyváltozása miatt tekinthető színműnek, sokkal inkább a nyelvi megformáltságából eredő sajátosságok miatt. A mitológiai történet elmesélése közben ugyanis a szerző az Esterházynál méltatott idézéstechnikához hasonló módszerrel él, s a görög történet profánul mai nyelvi-gondolati köntösben jelenik meg. A közmondások, szólások, politikai, sőt reklámszlogenek egyenes vagy kifordított idézése, az egyszerre archaikus és modern szövegkezelés, a verses forma és a prózai tartalom ellentéte bravúrossá teszi a szöveget, ugyanakkor a történet egyedisége és a belőle sugárzó általánosítható, ezáltal konkretizálható tartalmak között sajátos, drámainak nevezhető feszültség jön létre. A darab ebben a formájában azonban mégis leginkább intellektuális olvasmányélménynek kitűnő.

Akárcsak Kulin Ferenc vitadrámája, a *Kölcsey,* amely viszont hagyományos dramaturgiájú mű. Az irodalomtörténész író teljes tudományos felkészültségével dokumentálja hősének drámáját, s ez a legnagyobb tehertétele a műnek. Ettől nem tud kibontakozni az a drámai helyzet, amelybe Kölcsey belekényszerül. A költő ugyanis abban a hitben él, hogy mivel a pozsonyi diéta mindkét házának bizalmát élvezi, közvetíthet közöttük, akárcsak az országgyűlés és a bécsi császári udvar között. Ám fel kell ismernie, hogy Metternichéknek nagyon is jól jön, sőt tesznek is annak érdekében, hogy a magyar országgyűlés küldöttei egymás ellen acsarkodnak. Kölcsey

Árdeleán László és Szentirmay Éva a békéscsabai Pincejátékban (Váradi Zoltán felvétele)

magánéletét feláldozta, a közügyekben tehetetlen; kiábrándultan, elkeseredve hal meg. A kisközösségek és a hatalom között közvetíteni akaró értelmiségi drámáját megfogalmazó műnek-a vitájában valósult meg a találkozó lényege, az ugyanis, hogy nem csupán szétboncoltuk a drámát, megállapítva értékeit és hibáit, hanem a drámaiság felerősítésének lehetőségeit és módjait is igyekeztünk közösen megkeresni. Különben a találkozó legjobb megvitatott drámájának ítélt Vilmos-díjat titkos szavazás után *a Kölcsey* kapta.

A vitákon a darabelemzések közben két nézet körvonalazódott és ütközött össze. Az egyiket főképp az írók képviselték, akik szerint a jelen korszak társadalmi valóságának ábrázolása olyan új formákat kíván, amelyekkel a színházak nem tudnak mit kezdeni. A másik nézetet elsősorban a dramaturgok és a kritikusok hangoztatták, ők nem az írók kísérletezésének jogosságát vitatták, s azt sem, hogy a társadalmi cselekvések hiányának és lehetetlenségének írói ábrázolására az eddig szokásos és hagyományos drámai formák, dramaturgiai sémák nem mindig alkalmasak. De síkraszálltak azért, hogy az írók jobban vegyék figyelembe a drámai műfaj - jobb szó híján - *szakmai* követelményeit; nem a hármas egység vagy egyéb kánonok kívánalmait kérték számon, hanem az egyedi tér- és időkezelés következetlenségeit mutatták ki; nem a konfliktust hiányolták, hanem a feszültséget; nem Molnár Ferenc-i dramaturgiát vártak az íróktól, de alapkövetelménynek tartották azt, hogy a figurák cselekvéseinek legyen valamilyen logikája, a helyzetek következetesek legyenek, s arra igyekeztek felhívni a figyelmet, hogy a szürkeséget szürkével, a hiányt hiánnyal, az ürességet ürességgel, a cselekvésképtelenséget cselekvéstelenséggel nem lehet ábrázolni.

A találkozó résztvevőinek e vitákban természetesen nem kell feltétlenül mindenben egyetérteniük, nem a mindenáron való egymást meggyőzés a cél, de meggyőződésem - és a tapasztalat is azt mutatja -, hogy az ilyen konkrét, elv- és tárgyszerű szakmai beszélgetések sokat segíthetnek az új tartalmú és formájú, mégis színpadképes drámák megszületésében. Ebben persze segíthetnek a darab-részletek próbáin és kvázi-előadásain tapasztaltak is. Ezek megítélésében is voltak és vannak nézetkülönbségek, ugyanis a néhány próba utáni előadások természetesen nem lehetnek teljes értékűek, a bírálatok, a megbeszélések viszont értelemszerűen erről nemigen vesznek tudomást. Így a bemutatkozásra vállalkozó írók, rendezők és színészek nehéz helyzetbe kerülnek. Véleményem szerint ez álprobléma, hiszen az elemzések során is igen keményen szól mindenki a drámákról, s ez is lelki megpróbáltatással jár. Ugyanakkor semmivel nem pótolható tapasztalatot, tanulságokat szerezhet a körvonalaiban létező produkcióból, illetve az odáig vezető próbákból az író éppen úgy, mint a rendező, a színész és minden alkalmi közreműködő. Ez persze nem zárja ki a színpadi munkának vagy annak megítélési gyakorlatának reformját.

Előadásokról - kritikusan

A találkozó igazi eseményeinek számított az előző Nyílt fórumon megvitatott két dráma bemutatója. Egy évvel ezelőtt Márton László *A tagok szerinti szépség* című darabját sokan a legizgalmasabb drámakísérletnek tartották, de nemigen bíztak a színpadraállíthatóságában. Már az akkori műhelymunka is ígéretes volt, de igazán Tömöry Péter veszprémi amatőrökkel készített előadása cáfolt rá a kétkedőkre. A vállalkozás azt igazolta, hogy írónak és rendezőnek, illetve együttesnek a szokatlan feladatra közös akarattal kell egymásra találnia, s akkora képtelen megoldások is megvalósíthatók. A gimnazista korú színjátszók a maguk féktelen játékosságával nemcsak életet leheltek a meglehetősen elvont textusba, de a maguk identitásproblémáinak adekvát kifejezésére alkalmasnak találták a darabot, ettől a testrészek közötti filozofálgatások egyszeriben átélhetőkké, társadalmilag is aktuálissá váltak. A másik bemutató, Békés Pál *Pincejátéka* a zalaegerszegi színház stúdiójában került színre, Merő Béla rendezésében. Ezt a darabot már az előző Nyílt fórumon is Bécsy Tamás elemezte, s most az előadás érdekében végbevitt dramaturgiai változások és a produkció együttes vitáját ismét ő exponálta.

Maga a módszer - a megvitatott dráma átdolgozása és bemutatása - igazolhatja legjobban ennek a tanácskozásnak a lényegét és hasznát. Ehhez azonban az író, a dramaturg és a rendező szoros összefogása és azonos elvi álláspont kialakítása szükséges. Ez ebben az esetben nem jött létre. Ezt mutatta a végeredmény.

Békés darabjának főhőse egy fiatalember, aki házának pincéjében a múltjával szembesül. Zoltán, aki alig tud valamit szülei generációjáról - s amit tud, az is csak közhelyek gyűjteménye -, akit kielégít a maga kisszerű, anyagi örömeket nyújtó élete, azzal kénytelen szembenézni, hogy a technikai civilizáció adta biztonságérzete elillan, a szüleiről eddig kialakított képe idillikus és idealizált volt, s ahogy megismeri a számára addig ismeretlen összefüggéseket, a múltját, úgy válik egyre inkább kiszakíthatatlan részévé is a múltnak, úgy idegenedik el a külvilágtól. Amilyen mértékben saját-

jává válik e múlt, s ahogy a pincelakók fel- és beépítik rekvizitumaikkal a múlt tornyát, úgy meztelenedik le a szó szoros értelemben a fiú, s végül, amikor döntenie kellene, hogy a múltját vállalja-e, vagy kilép a rideg valóságba, ott áll az ajtóban, a senki földjén, és didereg. Még ide nem, de már oda sem tartozik igazán.

Az apátlan nemzedék múlt- és identitáskeresésének drámája csupa „befagyasztott konfliktusra" épül. Zoltán és a ház különböző háborús vagy az emberiséget fenyegető eseményekor „leköltözött" lakója között nem alakul ki összeütközés, a konfliktus a tudott, sejtett és a megismert valóság között a fiúban jön létre. A dráma monologikus szerkezetű, és a főszereplőnek alig van cselekvési tere. Mindez nem teszi egyszerűvé a dráma színpadra állítását.

Merő Béla nem is tudott a feladattal megbirkózni, a darabot félreértelmezte. Zoltánt, a főhőst az első pillanattól kezdve szenvedő, tragikus hősnek mutatja be, a drámát a múltat sirató rekviemnek fogta fel. Így nem születhetett meg a dráma fővonala, a múltmegismerés folyamata. Az előadás a színház emeletén lévő stúdiószínpadon van, s egy fura logikával - ha a *Pincejátéka* padláson játszódik, akkor ezt a paradoxont fel kell oldani - a pince a feje tetején áll, a padló van a mennyezet helyén, a falikút, a légólámpák fordítva vannak a falra szerelve, a szereplők azonban természetes helyzetben, azaz a mennyezeten állva játszanak. A játéktér a két, egymással szembehelyezett nézőtéri tribün között húzódik, de a rendező úgy szervezi a játékot, hogy a szereplők egyik fele az egyik nézőtérrésznek, a másika másiknak ül, játszik szinte állandóan háttal, így teljes élmény eleve nem jöhet létre.

A darab egyik legtalányosabb része a pincében épülő múltépítmény készítése, amely mint alapcselekvés végig-kíséri az egész darabot. Ezt a problémát a rendező lényegében megkerülte, mondván, a színészek vagy beszélnek, vagy építenek, a kettő együtt nem megy, egyik elvonja a másikról a néző figyelmét. Ekként az építést négy, kezdetben víz-szintesen álló, de jól láthatóan felhajt-ható oszlop helyére állítása helyettesíti, s ez a megoldás azt sugallja; itt csupán egy könnyű szcenikai művelet végrehajtása folyik, ami teljesen értelmetlenné teszi az építményt éppen úgy, mint a fizikai cselekvéseket.

Az előadás hangvétele indokolatlanul patetikus, különösen az 56-os eseményeket idéző jeleneteké, semmilyen felfedezhető logika nincs Bartók *Concertójá*nak megszólalásaiban (amelyeket az *István, a király* egy részlete ellenpontoz, s a Bartók-zene közben hull a vakolat), s fölösleges megfejelése a drámának a végső kép: az ingujjra vetkőzött Zoltán az ajtóból visszafordulva közli, hogy fázik, majd a maradék fával - amelyért eredetileg a pincébe ment - tüzet gyújt.

Számos rendezői és szcenikai figyelmetlenség és értelmetlenség nehezíti a színészek dolgát, akik közül Falvay Klára Hermin nénije, Farády István Székyje mellett mindenekelőtt Hetényi Pál Szilágyija marad emlékezetes. Ők hárman megéreztetnek valamit a darab lényegéből, s egy-egy emberi sorsot, tragédiát tudnak élővé, igazzá tenni. Nádházy Péter Zoltánja rendezői-színészi félreértés, statikus, mozdulatlan figura, aki kívülállóként szenvedi végig a történéseket, s nemhogy fizikailag, de lelkileg sem meztelenedik le.

Hogy nem a darabbal van baj, az nemcsak a vitából derült ki, hanem egy másik előadásból is: Békéscsabán Szegvári Menyhért rendezte meg Békés Pál darabját. Itt is stúdiókörülmények között, de a hagyományos színpad-nézőtér viszonyt megtartva játszották a drámát. A rendező pontosan és jól értelmezte a művet, amelyet minden át- és megideologizálás nélkül, mégis vagy éppen ezért teljes mélységében vitt színre. A fő figyelmet természetesen Zoltán múltmegismerési folyamatának kidolgozására fordította, ennek megfelelően Árdeleán László alakításában a fiú következetes utat jár be a belépő, jól öltözött számítógép-programozó magabiztosságától a teljesen meztelenül az ajtókeretben didergő, védtelen fiatalember választásképtelenségéig. A megelevenedő pincelényektől megriadó fiatalember kezdetben még tör-zúz, harcol a javaiért, az egy vödör tüzelőért, majd a fel-feltörő követelései fokozatosan kérésekké szelídülnek, végül maga is beáll az építmény összetákolói közé. Ez az építmény ebben az előadásban egyértelműen a múlt rekvizitumaiból összeálló emlékmű, amelyen egymás mellé kerülnek az első világháborús érdemrendek és az antik asztalka, a féltett festmény és a kokárda, a sárga csillag és a pártkönyv, no meg a nemzeti lobogó. Mint ahogy békésen megfér egymás mellett a pincében az első világháború bakája (Somody Kálmán) és az 56-os eseményekben lelki sérüléseket szerzett tanár-nyomdász (Tamás Simon), a volt ávós (Dariday Róbert) és a minden politikai változás után börtönbe került orvos (Lengyel István), az öntapadó sárga csillagának köszönhetően megmenekülő Hermin néni (Szentirmay Éva) és a kazánházban egymással fejben sakkozó német s orosz katonák (Géczy József és Monori Balázs).

Ezúttal a Nyílt fórum létének, hasznának és fontosságának igazolásául leginkább a békéscsabaiaknak a zalaegerszegivel vitázó Pincejáték-előadása szolgált.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalom Tanszékének egyetemi tanára

BÉRCZES LÁSZLÓ újságíró,
a Film, Színház, Muzsika munkatársa

CSIZNER ILDIKÓ
szerkesztő

ERDEI JÁNOS
esztéta

GÁSPÁR MARGIT
író

KERÉNYI FERENC
a Magyar Színházi Intézet igazgatója

KOVÁCS DEZSŐ újságíró,
a Kritika című lap rovatvezetője

MIHÁLYI GÁBOR újságíró,
a Nagyvilág című lap rovatszerkesztője

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ szerkesztőségének munkatársa

NOVÁK MÁRIA
tanár

P. MÜLLER PÉTER
a JPTE Irodalomtudományi Tanszéke adjunktusa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,
a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője

Az 1986-os év (XIX. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

KOLTAI TAMÁS
Előszó egy Major-könyvhöz 11/1
MÉSZÁROS TAMÁS
A stílus - a színész? 2/1
PÁLYI ANDRÁS
„Csak egy ember" 11/7
(Dajka Margitról)
STUBER ANDREA
Dajka-hagyaték 11/9
SZÉKELY GYÖRGY
Paulay Ede, a Nemzeti Színház „drámai igazgatója" 3/1
Színikritikusok díja 1985/86 10/1

Játékszín

BÉCSY TAMÁS
Az önmanipuláció és a látszat 1117
(Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása, Győr)
A zsarnok és a megbocsátó 2/17
(Shakespeare: Szeget szeggel, Madách Színház)
Szent Bertalan nappala 6/1
(Szabó Magda darabja a Madách Színházban)
Trónbitorlás és következményei 7/18
(Shakespeare: IV. Henrik, Szeged)
Lehet-e ma drámát írni? 8/1
(Kérdések új magyar drámák kapcsán)
BÉRCZES LÁSZLÓ
A pusztulás képei 6/29
(Per Olav Enquist: Enek Phaedráért, Miskolc)
Májusi eső 7/26
(Richard Nash: Az esőcsináló, Békéscsaba)
BUDAI KATALIN
Milyenek hazánk fiai? 2/8
(Kolozsvári Papp László komédiája a Józsefvárosi Színházban)
Tegnapi újságok 3/27
(Gyárfás Miklós: Egérút, Szakonyi Károly: Hongkongi paróka és Lengyel Menyhért: Róza néni - Józsefvárosi Színház)
CSÁKI JUDIT
Freud - zöldben 1/14
(Molnár Ferenc: A farkas, Vígszínház)
Alkony 5/20
(Iszaak Babel színműve a Thália Színházban) Megalkuvásokkal 6/25
(Willy Russell: Vértestvérek, Pécs)
Tanulságos siker 7/31
(Erich Kástner-Mosonyi Aliz: Emil és a detektívek, Arany János Színház)
A Novák 8/16
(Csengey Dénes-Cseh Tamás: Mélyrepülés, Katona József Színház)
Így vagy úgy 9/7
(A stúdiószínházakról)
Megannyi átkozott 10/20
(Páskándi Géza: Átkozottak, Kőszeg)
CSIZNER ILDIKÓ
A harmadfeledik úton 5/9
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Debrecen)
Vizsgák és buktatók 6/18
(Mrozek: Mészárszék - Józsefvárosi Színház és Ház a határon - Egyetemi Színpad)
In memoriam 1963 8/24
(Vajda Anikó és Katalin: Villa Negra, Játékszín)
DÉVÉNYI RÓBERT
Élektra, haragszol még? 5/16
(A Stúdió K. bemutatója)
ERDEI JÁNOS
Az átgondolatlanság kaotikus hatása 3/24
(Rostand: Cyrano de Bergerac, Madách Színház)
Pusztító és teremtő közeg 4/17
(Sam Shepard: Valódi Vadnyugat, Radnóti Miklós Színpad)
A sivárság ünnepe 5/22
(Dosztojevszkij-Andrzej Wajda: Bűnhődés, Vígszínház-Szkéné Színház)
Ítélni Isten helyett 8/28
(Shakespeare: Hamlet, Debrecen)
ÉZSIÁS ERZSÉBET
Nyitány a Radnóti Miklós Színpadon 2/15
(Molnár Ferenc: Az ibolya és Lengyel Menyhért: Az árny; I. Iredynski: Terroristák; Szóváltás)
FÖLDES ANNA
A századik Macskajáték 1/9
(Örkény István drámája a Játékszínben)
Deficit, Szolnok, 1985 2/10
(Csurka István drámája)
Megkésett tanúk 4/1
(Déry Tibor-dráma Szolnokon)
Csoportkép, vendéggel 6/5
(Szakonyi Károly: Ki van a képen?, Madách Kamaraszínház)
GÁBOR ISTVÁN
Jó hagyományok méltó folytatása 9/15
(A Mikroszkóp Színpad egy évadja)
GYÖRGY PÉTER
A karrier, avagy az ára 1/22
(Brecht: A nevelő, Kaposvár)
KISS ESZTER
Két színházi este Győrben 4/6
(Szántó Péter: Ágyrajárók; Euripidész-Sartre-Illyés Gyula: Trójai nők és Arisztophanész-Szántó Péter: Béke)
A Trójai nők a Nemzetiben 5/14
Közhelytörténelem 6/11
(Görgey Gábor: Huzatos ház, Vidám Színpad)
KOVÁCS DEZSŐ
Hercegek, ketrecben 2/26
(Shakespeare: Szeget szeggel, Veszprém)
Színeváltozások 4/21
(Shakespeare: Ahogy tetszik, Miskolc)
A tragédia kezdete és vége 7/3
(Komis Mihály: Kozma, Kaposvár)
A képtelenség természetrajza 10/19
(Gyárfás Miklós: Császári futam, Gyulai Várszínház)
Történelmi „magánügyek" 12/1
(Katona József: Bánk bán, Szolnok)
KŐHÁTI ZSOLT
Por száll 3/16
(G. B. Shaw: Megtört szívek háza, Pesti Színház)
Leszakadt az ág 10/28
(Tömöry Péter: Síp a tökre, Kisvárda)
MÉSZÁROS TAMÁS
Urának hű szolgája 4/14
(Grillparzer-mű Nyíregyházán)
MIHÁLYI GÁBOR
Neonaturalista inferno 4/23
(Lars Norén: Az éjszaka a nappal anyja, Dunaújváros)
NÁDRA VALÉRIA
A kertész kutyája 1/28
(Lope de Vega komédiája a Józsefvárosi Színházban)
NÁNAY ISTVÁN
Változatok a reménytelenségre 3/6
(Csehov Három nővére Zalaegerszegen és a Katona József Színházban) Félreértett Forgatókönyv 5/12
(Örkény István drámája Békéscsabán)
Kell a romantika! 6/34
(Jókai Mór-Földes Mihály: A kőszívű ember fiai, Zalaegerszeg)
A velencei kalmár 7/12
(Shakespeare drámája a Nemzeti Színházban)
Nosztalgia és leszámolás 8/11
(Schwajda György-Szikora János: Táncdalfesztivál, Szolnok; Ács János-Márta István: Munkás-operett, Kaposvár; Csengey Dénes-Cseh Tamás: Mélyrepülés, Katona József Színház)

Kazincbarcikai számvetés 9/18
Gyerekeknek játszanak 11/14
Megalkuvásaink kisszerű tragédiája 12/4
(Csáth Géza: A Janika, Szolnok)

NOVÁK MÁRIA
Poszeidón átka 1/25
(Euripidész-Sartre-Illyés Gyula: Trójai nők, Debrecen)
Vienna börtön 2/22
(Shakespeare: Szeget szeggel, Veszprém)
Nevetés és leleplezés 6/37
(Brecht-Weill: Koldusopera, Debrecen)
Csurgó régen és most 9/24
(A diákszínjátszó fesztiválok húsz éve)

PÁLYI ANDRÁS
A „mérték utáni" Ionesco 6/31
(A különóra és A kopasz énekesnő Kaposvárott)

PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Libák és gúnárok 3/13
(Csehov: Ványa bácsi, Pécs)

P. MÜLLER PÉTER
Da Capo al (In)fine 1/29
(Alex Koenigsmark: Agyő, kedvesem, Kaposvár)
Feloldozatlanul 4/11
(Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása, Vígszínház)
Göcseji Hamlet 5/29
(Ivo Brean: Paraszt Hamlet, Zalaegerszeg)
Galócza, a gyilkos 6/15
(Ivan Kusan drámája a Katona József Színházban)
Az ideologikus színház korlátai 8/18
(Teleki László: Kegyenc, Zalaegerszeg)
Operett és komédia 10/25
(Szirmai Albert: Mágnás Miska, Pécsi Nyári Színház)
Kórkép az egész vidék 12/12
(Jules Romains: Knock, Kaposvár)

PÓR ANNA
„Merj szeretni, gyűlölni" 4/29
(Prokofjev-Seregi László: Romeo és Júlia, Operaház)
Passiók Liszt zenéjére 7/10
(Requiem - Via Crucis, Zalaegerszeg; Jézus, az ember fia, Győri Balett)
Változatok kolindára 10/35
(A szarvassá változott fiak Szegeden és Győrött)

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS
Megváltás nélkül 2/28
(Dosztojevszkij-adaptációk a József Attila Színházban és Debrecenben)
„Boldogságba eltemetve" 5/6
(Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Eger)
Csehov nagyoperettje 8/33
(A Cseresznyéskert Miskolcon)

RÓNA KATALIN
A színpad tragédiája 1/16
(Gyárfás Miklós: Hangok komédiája, Thália Stúdió)
Csak dünnyögünk 4/27
(Bengt Ahlfors: Színházkomédia, Debrecen)

SOMLYAI JÁNOS
Valami változik 3/20
(Lewis Carroll: Alice Csodaországban - Pécs; Shakespeare: A két veronai nemes - Arany János Színház; Benedek Elek: Többsincs királyfi - Gropius Társulat)

STUBER ANDREA
A Körszínház tragédiája 10/15
(A Casanova bemutatójáról)
Uborkafán 12/9
(Moliére: Az úrhatnám polgár, Nyíregyháza)

SZÁNTÓ JUDIT
Egy életmű fele 1/1
(Sárospataky István drámáiról)
Pán Péter a gyermekszínház fogságában 3/17
(J. M. Barrie műve Kaposvárott)
Ritkán jön jobb 5/1
(Füst Milán: Margit kisasszony, Játékszín)
Még nem vagyunk kinn a vízből 6/22
(Edward Bond darabja Pécsett)
Elfoszlott csoda 7/29
(Antoine de Saint-Exupéry: A kis herceg, József Attila Színház)
Szomor-y és Kéj-i 8/21
(A Bella Pécsett)
Klasszikus születik 9/1
(Háy Gyula: A ló - Veszprém és Attila éjszakái - Gyulai Várszínház)

SZŰCS KATALIN
Rendezte: m. v. 2/32
(Goncsarov: Hétköznapi történet - Veszprém, Gogol: Háztűznéző - Békéscsaba)
A hallgatás balladája 5/4
(Sütő András: Advent a Hargitán, Nemzeti Színház)
A „nem vállalás" vállalása 6/8
(Hernádi Gyula: Hagyaték, Pécs)
„Rendet teremteni igyekvő tiszta szándék" 7/1
(Gáll István: Nő a körúton, Nyíregyháza)
Komikus, nem groteszk 9/5
(A. Dudarev: Napnyugta, Józsefvárosi Színház)
Kényelmetlen eszmék 10/23
(Vészi Endre: Don Quijote utolsó kalandja, Gyulai Várszínház)
(Pre)koncepció nélkül 12/7
(Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon, Miskolc)

TAKÁCS ISTVÁN
„Mondd, te kit választanál?" 1/5
(Az István, a király a Nemzetiben)
Telitalálat és félreértés 7/22
(A Hair és T. Williams: Vágy a szilfák alatt, Szeged)
A felülbírált Schnitzler 8/35
(Körtánc - Thália Stúdió; A Zöld Kakadu - Zalaegerszeg)
Szupersztár - magyarul 10/29
(A Jézus Krisztus szupersztár Szegeden és a Margitszigeten)
Az ismétlés előnyei 10/33
(Lakat alá a lányokat, Diósgyőri Várszínpad)

TARJÁN TAMÁS
A sziget nem elég magas 5/26
(Shakespeare: A vihar, Kaposvár)
Sörfuccs 7/6
(Fábián László: Levéltetvek az akasztófán, Miskolc)

TÖMÖRY MÁRTA
Huszonöt éves a Bóbita 12/16

ZAPPE LÁSZLÓ
Nem írta át Dürrenmatt 6/13
(Shakespeare: II. Richárd, Várszínház)

Vendégjátékok

CSIZNER ILDIKÓ
Tablókép Moszkvából 7/33
(A Tabakov-Stúdió vendégjátéka)

KOLTAI TAMÁS
Hajózni kell 1/33
(A moszkvai Komszomol Színház vendégjátéka)

Arcok és maszkok

BERKES ERZSÉBET
Böbe - avagy az öncsalás vége 7/37
(Molnár Piroska a Kozmában)

CSERJE ZSUZSA
Fojtott indulatok 3/30
(Balkay Géza és Vajda László a Három nővérben)

CSIZNER ILDIKÓ
Feketén vagy fehéren 1/44
(Csernus Mariann a Várszínházban)
A bűvös kettős 10/40
(Tolnay Klári és Mensáros László a Mikszáth különös házasságában, Szeged)

ÉZSIÁS ERZSÉBET
Színészi jutalomjáték 4/32
(Kútvölgyi Erzsébet és Hernádi Judit az Edith és Marlenében)

SZÉLES KLÁRA
Mágikus kör - mágia nélkül 7/40
(Sándor György a Mikroszkóp Színpadon)

Négyszemközt

CSÁKI JUDIT
Szilveszter: Mácsai Pál 10/37
Magyar drámát a stúdiószínházakba! 9/30
(Beszélgetés Giricz Mátyással)
MAJLAT, MARIA
Beszélgetés Harag Györggyel 1/42
STUBER ANDREA
Szikora János útjai 9/27
SZEPESI DÓRA
Státusváltás 3/33
(Beszélgetés Katona Imrével)
VINKÓ JÓZSEF
Dögöljenek meg a művészek! 2/45
(Beszélgetés Tadeusz Kantorral)

Fórum

BÉCSY TAMÁS
A csehovi dráma 3/36
BOJÁR IVÁN
Példabeszéd kritikáról, színházról 7/42
KISS IRÉN
Nyílt fórum Egerváron 5/42
LEHOTA JÁNOS
A Bánk bán szereplőinek magatartásvázlata 12/24
NAGY ANDRÁS
Egervár, december három, négy, öt, hat 5/44
NOVOTNY, OSCAR
A színházi munka társadalmi-gazdasági feltételei 12/18
NYERGES LÁSZLÓ
A klasszikusokhoz való megváltozott viszonyról 4/35

Színháztörténet

BŐGEL JÓZSEF
A magyar szcenográfia a felszabadulás után II. 1/46
III. 6/39
IV. 7/44
ENYEDI SÁNDOR
Paulay Ede útban a Nemzeti Színház felé 5/46
LENGYEL GYÖRGY
A színházi ember 12/28
(Arcképvázlat Michel Saint-Denis-ről)
P. MÜLLER PÉTER
Színházelméleti kérdések a nyolcvanas években 11/43

Világszínház

BÉRCZES LÁSZLÓ
Písektől Amerikáig 9/32
(Amatőrfesztivál Csehszlovákiában)
BONIFERT MÁRIA
Ez nem Broadway 5/40
(Beszélgetés a perui Cuatrotablas együttes vezetőjével)
BŐGEL JÓZSEF
BITEF '85 2/41
Vietnami Bánk bán 9/41
BRUNA, OTAKAR
A gondolat és a forma keresése 12/32
(Csehszlovákiai körkép)
CSÍK ISTVÁN
A jövő közönsége - a színház jövője 9/46
Wroclaw '86 10/46
DURÓ GYŐZŐ
Cheo 9/35
FÖLDES ANNA
Sárkányok közt védtelen 8/38
(Párizsi színházi levél)
Nemzetek színháza, 1986 11/30
GABNAI KATALIN
Gyerekszínjátszók Dániában 11/25
KÁNTOR LAJOS
A színház élete 12/37
(Kolozsvári jegyzetek)
KOLTAI TAMÁS
Beckett Beckettet rendez 3/35
MEZEI ÉVA
Színház a nevelésben 11/22
METZ KATALIN
Változatok a donquijotizmusra 11/39
(Holland Fesztivál)
NÁNAY ISTVÁN
Örkény-dráma japánul 1/39
(A Tóték bemutatója Tojamában)
Impressziók a portugál színházról 4/38
Mozgásszínházi találkozó 5/33
Prága kisszínházaiban 10/42
Gyerekszínházi fesztivál Sibenikben 11/27
PÁLYI ANDRÁS
A BITEF és környéke 2/35
REGŐS JÁNOS
Érzelmekre ható színház 5/37
(Beszélgetés Eugenio Barbával)
SZAKOLCZAY LAJOS
Egy drámai életút drámája 8/43
(Sinkó Ervin és színpadi utóélete)
TAKÁCS ISTVÁN
Mi 'esz veled, Dubrovnik? 4/43
TÖMORY MÁRTA
Bábos fórum Provence-ban 11/20
Dr. VIOLA GYÖRGY
Bayreuthi beszélgetések Wolfgang Wagnerrel 12/42
ZAHAROV, MARK
A főrendező monológja 1/35

Szemle

ANTAL GÁBOR
Benedek András: Színházi műhelytitkok 4/45
A színésznevelés breviáriuma 9/47
Quo vadis, Thália? 12/47
(Sándor Iván színibírálatai)
CSÍK ISTVÁN
A kedvcsináló 6/45
(Varga Győző színházi plakátjai)
KÁPOLNAI MOLNÁR ILONA
Metz, a színházi kommunikáció városa 7/48
PETERDI NAGY LÁSZLÓ
Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? 6/48
(Almási Miklós könyvéről)
VARJAS ENDRE
Van-e, ami van? 4/47
(Földes Anna: Örkény-színház és Radnóti Zsuzsa: Cselekvés-nosztalgia)

Drámamelléklet

DANCS ISTVÁN
Vigyázat, mélyvíz! XI.
GÖRGEY GÁBOR
Huzatos ház III.
GYÁRFÁS MIKLÓS
Képzelődők VII.
GYURKOVICS TIBOR
Bombatölcsér IX.
HRABAL, BOHUMIL
Zajos magány X.
(Fordította: Varga György)
KENESSEI ANDRÁS
Ötvenezer arany XII.
KISS IRÉN
Mayerlingi fondorlatok (Tükör-játék) VI.
KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
Világítók IV.
KÖNTÖS-SZABÓ ZOLTÁN
Lakon háza XI.
PEKIC, BORISLAV
Ki ölte meg az én halhatatlan lelkemet? X.
(Fordította: Vujicsics Marietta)
SPIRÓ GYÖRGY
Csirkefej V.
SZELÉNYI ANNA
A szép valóság II.
SZÍNI GYULA
Ikercsillag I.
VITRAC, ROGER
Viktor avagy A gyerekuralom VIII.
(Fordította: Vinkó József)

Bevezető a drámákhoz

FÁBIÁN LÁSZLÓ
Lélek a magnóliában I.
FODOR GÉZA
Spiró György új drámája, sőt Új-drámája V.
KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
Hogyan legyünk drámaírók? IV.
SPIRÓ GYÖRGY
Egy nagyszabású csacskaság XII.
TARJÁN TAMÁS
„Hamlet nem én vagyok?" II.
VINKÓ JÓZSEF
Egy elkárhozott szürrealista VIII.
Egyszemélyes történelem IX

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Judit Szántó:
Californie, écrite sur une planche

Zsigmond Rafael Szabóky de Dezső Szomory à la Scène est la troisième mise en scène fort bien réussie d'István Verebes dans ce théâtre. Il semble que cette peinture grotesque et aigre de la bourgeoisie de Budapest de l'entre-deux-guerres réveille des affinités profondes chez cet acteur-metteur en scène-auteur-compère-showman qui pour le moment résiste solidement aux effets potentiellement négatifs de son omniprésence.

Péter P. Müller:
Symptomes mondiaux sur une plage mondiale

A Szeged on a entrepris la création d'une comédie hongroise nouvelle: *Saison mondiale* de Miklós Vámos. Les efforts sont louables, mais ni l'auteur n'approfondit son esquisse des symptomes sociaux, ni le théâtre n'enrichit le texte de trouvailles qui s'adaptent au style de la comédie.

Dezső Kovács:
Exhibition baroque, sur fond plexi

Au Théâtre Katona József on s'est chargé d'une création en Hongrie; il s'agit de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille. Le metteur en scène János Szikora s'est dès ses débuts intéressé à la reconstruction de styles théâtraux historiques. Cette fois aussi le reflet d'une telle reconstruction stylistique se projette sur le spectacle mais le rend en même temps souvent mou et languissant.

Tamás Bécsy:
Le drame de l'honneur

Au Théâtre de Comédie on joue *L'Étoile de Seville* de Lope de Vega. La mise en scène de László Marton construit un cadre plutôt schématique autour de l'analyse d'un pouvoir immoral. Le spectacle escamote la vision de l'auteur sans pouvoir la remplacer par une motivation actuelle.

Gábor Mihályi:
La ‹représentation a bénéfice› de Péter Haumann

La comédie romantique *Kean* d'Alexandre Dumas père s'est transformée sous la plume de Jean-Paul Sartre en un mélo réaliste. La représentation au Théâtre Madách répand surtout l'atmosphère de l'agréable et se rattache surtout à la mode du romantisme. Il faut cependant relever la virtuosité pétillante du protagoniste Péter Haumann.

László Bérczes:
De Harry à Henri

Dans le cadre de son cycle des drames historiques de Shakespeare, le Théâtre National a monté au Théâtre de Château d'abord la version condensée en une seule soirée de *Henri IV*, pour le faire suivre par *Henri V*. Les mises en scène de László Vámos aspirent à faire ressortir le revers des passages solennels pour que, derrière les coulisses de l'histoire, le public puisse entrevoir les intentions faillibles de humains.

István Nánay:
Plusieurs Olivers

Après la version filmée applaudie à juste titre, le public théâtral hongrois a lui aussi reçu la chance de voir *Oliver!*, le musical célèbre de Lionel Bart. A Budapest c'est le Théâtre Arany János – le théâtre pour l'enfance de la capitale – qui l'a monté, et son exemple a été suivi par les théâtres de Békéscsaba et de Zalaegerszeg. Partout le succès était unanime, bien que les retouches dramaturgiques plus ou moins importantes ne se soient pas toujours avéré judicieuses.

Ildikó Csizner:
Prosaïquement parlant

Le théâtre de Győr affiche un répertoire de genres bien large, pourtant, la critique apprécie surtout les spectacles musicaux et les apparitions du célèbre Ballet de Győr. Notre collaboratrice s'est mise maintenant à suivre le programme de l'ensemble dramatique et sur la base de trois premières récentes – *Le Psalme d'hiver* d'Aladár Kovách, *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare et *La Maison oblique* de Miklós Gerencsér – elle arrive à la conclusion que ce secteur du théâtre est en train de reprendre ses forces.

János Erdei:
Vivre et jouer

Les œuvres de Jean Anouilh avaient, jusqu'ici, peu de fortune sur les scènes de nos théâtres. Maintenant deux théâtres ont eu en même temps recours à l'auteur français. A Miskolc c'est János Szücs qui a mis en scène son *Eurydice* tandis qu'au Théâtre de Józsefváros *Colombe* a été monté dans la mise en scène de Mátyás Giricz. Les deux spectacles sont plutôt des expériments – l'un prometteur, l'autre héroïque – pour trouver le style qui conviendrait à l'interprétation de l'auteur.

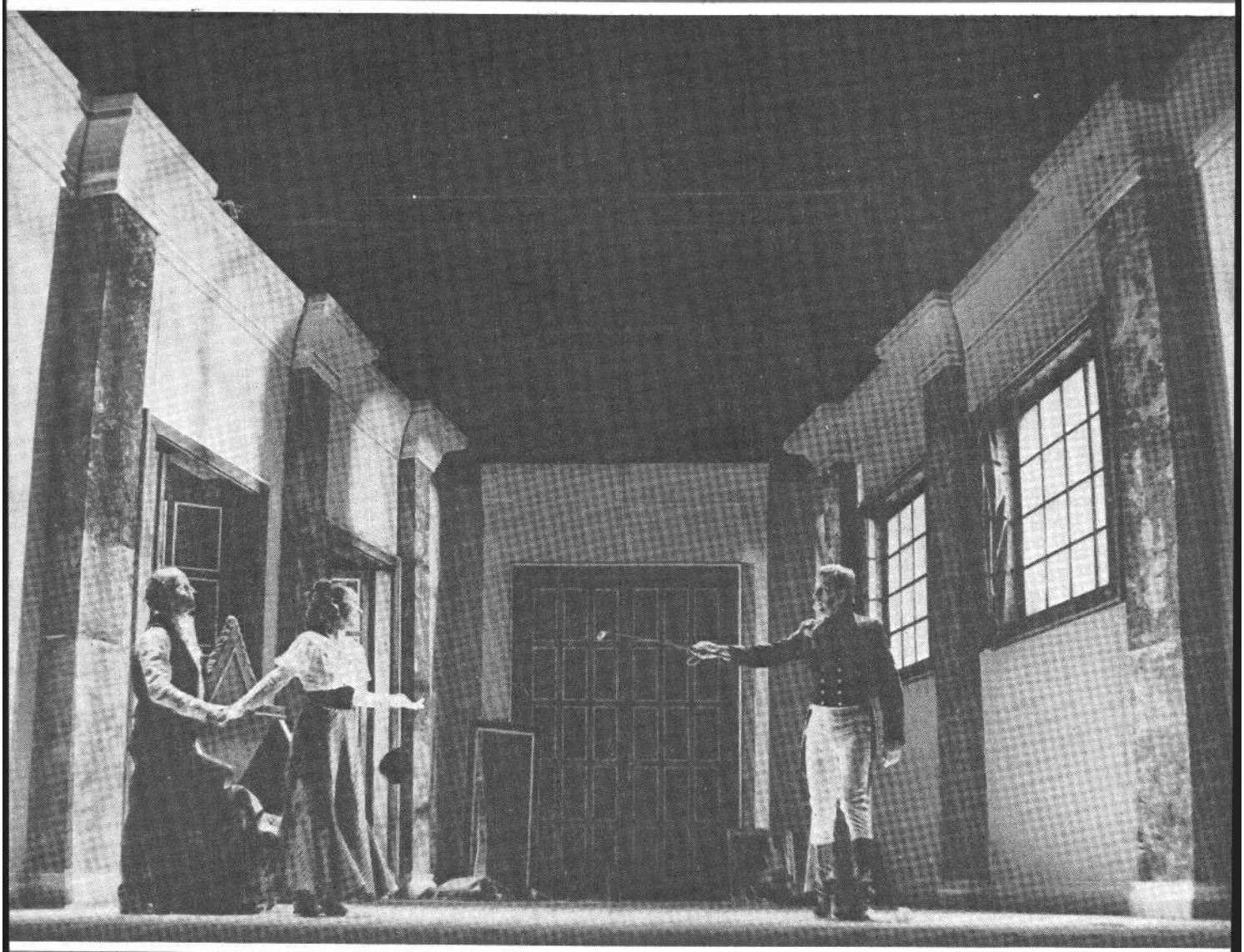
Mária Novák:
Le bison americaine

Un des représentants les plus connus de la litérature de théâtre contemporaine des États-Unis a débuté en Hongrie par la pièce *Le bison americaine.* Cette œuvre dramatique à trois personnages avait été présentée au studio du théâtre de Pécs.

Ferenc Kerényi:
Drames romantiques centrés sur des acteurs (A propos de ‹Kean›)

L'auteur rend compte – en plus du *Kean* original de Dumas père – de ces drames romantiques ayant pour sujet des acteurs qui jouissaient dans les théâtres hongrois de la première moitié du XIXe siècle d'une popularité extraordinaire.

István Nánay::
Les chances du drame nouveau

Le Forum Ouvert a été organizé la deuxième fois par le théâtre de Zalaegerszeg, ou des écrivains, des critiques et des autres hommes de théâtre ont discuté les œuvres des écrivains théâtrales jeunes. En plus des débats, quelques premières de l'atelier des drames discutés ont été realisées et le drame par Pál Békés *Le jeu en sous-sol* a été présenté par les acteurs de Zalaegerszeg. Cette pièce a été aussi jouée en même temps à Békéscsaba, ainsi l'auteur d'article pouvait comparer les deux mises en scène differentes.

Ára: 30 Ft