SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMÜVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 1. SZÁM 1988.
JANUÁR

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 Pallas Lap- és Könyvkiadó 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

708065 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A **borítón:**
Gáspár Sándor (Popriscsin) az Egy őrült naplója című monodráma előadásában a Játékszínben (Ikládv László felvétele)

A hátsó borítón:
Fehér Miklós díszletterve a Traviata operaházi felújításához

TARTALOM

játékszín

BÉCSY TAMÁS
Vígjáték és kommersz (1)

ZELKI JÁNOS
Kell egy csapat (7)

FÖLDES ANNA
A veszteség is fegyver (10)

SZÁNTÓ JUDIT
Szomory „egy az egyben" (18)

CSIZNER ILDIKÓ
Fejedelmi út (21)

TARJÁN TAMÁS
„Hajónk falán ott a lék..." (25)

MÉSZÁROS TAMÁS
A szeretet parancsa (27)

ERDEI JÁNOS
A lélek izzása (33)

CSÁKI JUDIT
A semmi ága (37)

arcok és maszkok

RÓNA KATALIN
A királyi pár (41)

négyszemközt

NÁNAY ISTVÁN
Öröm nélküli színházak **(43)**

világszínház

PÓR ANNA
Párizsi színházi esték **(45)**

drámamelléklet

SIGMOND ISTVÁN: Szerelemeső

BÉCSY TAMÁS

Vígjáték és kommersz

Vannak, akik attól tartanak, hogy az elromlott gazdasági helyzetnek a színházakra rótt következménye a kommersz darabok eluralkodása lesz. Noha többféle kommersz létezik, talán mégis érdemes szembenézni a meglehetősen nehéz kérdéssel: lehet-e és miként különbséget tenni az úgynevezett harmadrangú vígjátékok és a kommersz darabok között?

Közismert, hogy a XIX. század utolsó negyedétől kezdődően a magyar drámák kilencven - ha nem több - százaléka vígjáték vagy ennek valamely változata. Ennek okai között véleményünk szerint eléggé nyomatékos, hogy a magyar színházba járó *nagyközönség* mindig, a magyar színházi élet kezdetétől szórakozni akart, és a szórakozás kedvéért járt színházba. Jelezte ezt az eredetileg komoly társadalmi kérdésekkel foglalkozó népszínmű tartalmi és világszemléleti megváltozása, elferdülése a kizárólagos szórakoztatás irányába az 1850-es, majd határozottan a kiegyezést követő években.

Ez az időszak több társadalmi mozgásiránynak is a kezdete vagy megerősödése. A legfontosabbak egyike: ettől kezdve lepik el a hivatalokat, intézményekei a dzsentrinek nevezett társadalmi réteg tagjai, s jóformán minden társadalmi rétegben elterjesztik - szinte máig hatóan -. a maguk attitűdjét, világhoz való viszonyát es értékrendjét. Ennek - sok-sok más mellett - egyik lényeges ismérve a *látszat;* az előkelőség, a gazdagság, a tisztességesség, a becsületesség stb. látszatának fontossága. Ehhez tartozik még az előítéletekben és csoportértékekben való ítélkezés; például bizonyos családhoz, réteghez tartozás értékként való kezelése. Lassan megkezdődik és eléggé szűk keretek között érvényesül a társadalmi mobilizáció; vagyis lehetővé válik a karrier az elszegényedett dzsentri és a polgári származásúak részére. Ha nem a törvényes keretek között etikus tartalommal, hát ezek nélkül. A látszat mint értéket adó és értéket megtartó erő funkcionál; a karrierben is.

Természetes, hogy a magyar író is karriert akart csinálni. Mivel a közönség szórakozni kívánt, hát vígjátékot írt. A pornográfjellegű vagy ehhez minéműségében hasonló szórakoztatás kivételével nincs szórakoztató mű bizonyos aktualitások nélkül. Nemcsak a politikai kabarét élteti az aktualitás, hanem a harmadrangú vígjátékokat is. Ugyanakkor: szórakoztatni nem lehet problémakörök, társadalmi jelenségek, karakterek mély megformálásával; különösen, ha ezek negatívok. Mivel a közönség szórakozni akart, s mivel a karrier a társadalmi élet egyik erőteljes mozgásiránya volt, és a látszat funkcionált az egyik etikailag vezérlő erőként, az ekkor született vígjátékok világszerűségét ezek a problémakörök hatották át. Megszületett és útjára indult a magyar „karriervígjáték".

Persze különböző változatokban. Csak példaként említve, Pakots József *Egy karrier története* (1904) és Drégely Gábor *A szerencse fia* (1908) című darabjának főalakja azzal csinál karriert, hogy hívatlanul megjelenik egy gazdag és előkelő ember estélyén - Drégely Gábor darabjában „kölcsönvett" - vagyis lopott - frakkban, ott megismerkedik jelentős emberekkel, elhitet magáról valamit - megteremti valaminek a látszatát -, s azonnal karriert csinál. Szilágyi Géza.-Lenkei Henrik *Májusi ,agy (1911)* című darabjában is a karrier a téma, noha némi változtatással. Fiatal emberek tisztességesen és nagy elszántsággal társadalomjavító munkába akarnak fogni, de aztán végül beépülnek abba, amit támadni akartak, és így emelkednek a társadalmi hierarchiában.

Voltaképp ebbe, a karriervígjátékok sorába tartozik Gábor Andor *Dollárpapa* (1917) és Fodor László-Lakatos László *Helyei az ifjúságnak* (1934) című darabja is, amely az 1987/88-as színházi évad kezdete a Várszínházban és a Játékszínben.

Kommerszen - nyersen és egyszerűen - a *nagyközönségnek* jól „eladható", de művészileg nem értékes darabokat értünk, éppúgy, mint a szó „bulvárdráma" stb. szinonimáján.

Az igazi, a jelentős vígjátékok a XIX. században is - így vagy úgy - az alakok jellemét, karakterét szervesen kapcsolták össze a történettel. A történet az alakok benső világának megnyilvánulásaival, cselekvéseivel indult el, s egyes etapjai a karakterek viszonyrendszerének kibomlása, az eredetileg potenciálisan meglévő tartalmak megnyilatkozása révén álltak elő. Ugyanakkor sohasem pusztán csak azok az események ábrázolódtak, amelyek a történet nyers menetrendjéhez tartoztak. A történet elágazásai és/vagy a megtörténéseknek az élet távolabbi mozzanataira és tartalmaira való asszociációi az alakokat és magát a történetet szélesebb életfolyamatba szőtték bele, s a viszonyoknak a többféle tartalmú és jelentésű hálózata teremtette meg ezeknek a jelentős vígjátékoknak a világszerűségét.

Mind a harmadrangú vígjátékok, mind a kommerszek egyik alapismérve, hogy nem gazdag szövetű világszerűséget prezentálnak, hanem pusztán egy történetet. Minden. történetnek természetesen vannak összetevő elemei, olyan „csavarjai és kerekei", vagyis a továbbhaladáshoz szükséges oly tartalmi részei, amelyek - csak dialógusokban megírt szövegről lévén szó - alakok kibeszélései révén jelennek meg. Ezeknek a daraboknak az alakjai nem karakterek, hanem a történet különböző elemeinek funkciókká alakult változatai. Általuk a történet prezentálásához szükséges tartalmi „kerekek és csavarok" - vagyis tartalmi elemek - jelennek meg; azaz nem karakterek cselekszenek. Voltaképp bármely témából kialakított történetet el lehet mondani akként, hogy a benne szereplő alakoknak nem utalunk a karakterére, hanem csak a történetben betöltött funkció mivoltát említjük meg. Például a karriertörténetekhez szükség van arra, aki karriert akar csinálni, s aki éppen ezért nem lehet más, csak szegény és ifjú, de okos, jó modorú, s aki a társadalmi hierarchia alacsony fokán áll. Szükség van továbbá olyanokra, akik a környezet funkcióját látják el, akik törekvésében segítik vagy gátolják a főalakot, s akik ezért szükségszerűen gazdagok és/vagy a társadalmi hierarchia magas pontján vannak, és idősebbek. Sem a fő-, sem a mellékalakok esetében nem fontos jellemük-karakterük; csak az, hogy a történet ezen nélkülözhetetlen összetevő elemeit funkcionáltassák. Ha a karriertörténet össze van kapcsolva a látszattal, akkor az okos karrierista a maga törekvését a látszat megragadásával valósítja meg. Ha így, akkor ebben a történetben a környezet funkcióját ellátó alakoknak már eleve az a dolguk, hogy a látszat vezérelje őket, s hogy „bedőljenek" a látszatnak, sőt, hogy maguk is építsék. Az alakok - a főalak is - ezen túl már csak azokkal az ismérvekkel rendelkeznek, amelyekkel az adott történet konkrétsága látja el őket, s ez rendszerint pusztán csak a foglalkozásuk. Vagyis ezekben az esetekben nem egy meghatározott karakter indítja el a történetet,

Kézdy György (Koltay János) és Szemes Mari (Matild)
Gábor Andor: Dollárpapa című komédiájának várszínházi előadásában

amelyben különböző egyéniségű, jellemű alakok vesznek részt, hanem adva van egy írói ötletből kipattant történet, amelynek elemeit-tartozékait hordozni-kibeszélni - vagyis: funkcionáltatni - kell. Az alakok pusztán erre szolgálnak, s így válnak a történet funkcióivá, karakterek, jellemek helyett. Benső világuk pontosan annyi, amennyi a történet funkcióinak a megnyilvánításához és valósághiteléhez a legegyszerűbben és a legalapvetőbben szükséges. Ezért csak azokat mondják és cselekszik, amelyek a történet alakulásához tartoznak hozzá. Ezeknek a műveknek a világszerűsége ezáltal redukálódik a nyers történet prezentálására.

Ilyen jóvágású, behízelgő modorú, gátlástalan, de csinos és okos fiatalember dr. Szekeres Jenő *a* Dollárpapában és Boronkay György *a Helyet az ifjúságnak* című darabban. Mivel mindkettőben a látszat a történet egyik funkcionáló eleme, a látszatot lovagolják meg. Szekeres úgy, hogy a szegénységben tengődő latintanárék Kanadából hazatért rokonáról elhíreszteli, hogy milliomos; Boronkay pedig azt a látszatot kelti, hogy a bank alkalmazottja, holott sehol nincs állása.

A két darab világszerűségének hitelessége közötti különbségek ezen alapmozzanatok után kezdenek megmutatkozni *a Dollárpapa* javára. Az adott látszatot különböző alapokból kiindulva hiszik valóságnak a környezet tagjai. Hoffmann Tamás, a most hazatért rokon két aranydollárost mentett meg csekély pénzéből; s ezt Szekeres doktor borravalóként osztatja ki vele. A gazdagság látszata itt két aranydollárra alapozódik. Boronkay azt a látszatot hiteti el valóságnak, hogy ő bank alkalmazottja; a befogadónak nehéz elhinnie, hogy ez sikerülhet. Es csak azért lehetséges, mert a szerzők a bank elnökét teljesen szenilisnek, feledékenynek jelenítik meg, és mert a történetbeli funkciója szerint el kell hinnie. A történetek további alakulásában is zömmel elemeik válnak funkciókká; ám ekkor is különbséggel a hitelesség tekintetében. A látszatgazdagság *a* Dollárpapában bankhitelt nyit meg, ami a pénzügyi világban természetes jelenség. Ibsennél is találkozunk hasonlóval. *A társadalom* támaszaiban Bernickék hajógyára csődbe jut, mert Bernick anyja nem értett az üzlethez. Bernick azt híreszteli el, azt a látszatot kelti, hogy meglopták őket, mire azonnal kap hitelt. *A Helyet az ifjúságnak* világában nemcsak az indító mozzanat nélkülöz minden valóságalapot. Az is, hogy Boronkay kitalál magának egy ügyet, s most már aza látszat él, hogy ez az ügy valóban létezik, és ő intézi. Amiért elhiszik, az a mérhetetlen szenilisség, illetőleg - a vezérigazgató részéről - a hiúság. Noha elmondják róla, hogy minden ügyletre pontosan emlékezik, mégsem ismeri el, hogy erről fogalma sincs, mert nem akar abba a látszatba kerülni, hogy a bank egyik ügyét nem ismeri. Ám itt is a történet eleme funkcionál, lévén, hogy valóságelemként ez nem fogadható el. A történet bankban játszódik, ahol a pénzügyekben nem ismertek tréfát; ott a pénzügyekre alaposan oda kell figyelni. *A Dollárpapa* története azért hitelesebb a továbbiakban is, mert a Kanadából hazatért rokon gazdagságának a látszata reális mozzanatokra épül. Hoffmann Tamással végrendeletet készíttet Szekeres; a nem létező vagyonnak a részleteit persze ő diktálja a közjegyzőnek. Szekeres azt is pontosan tudja, hogy a közjegyző a végrendelet minden apró részletét azonnal szétkürtöli a városkában. Mivel Szekeres okos szélhámos - buta szélhámos nincsen -, a városnak is juttat a nem létező vagyonból. Ez módot ad arra, hogy megjelenjen a főispán és a város vezérkara köszönetet mondani a „milliomosnak". A főispán ezután valóban kap egy nagy összegről szóló valódi csekket Szekerestől; miért is ne hinné el a látszatot. A főispán alakja mégis teljesen hiteltelen; olyannyira ostoba, csak az arisztokrata gőgtől és előítéletektől eltöltött alak, hogy ezek válnak egyedüli ismérveivé. A karrierben és a pénzügyletekben bőven érdekelt volt a főnemesség is, kell hát a történetbe egy főispán, aki sok-sok mű közhelye szerint mindig ostoba és gőgös; és hiszi is a látszatot, teremti is.

A harmadrangú, de létező társadalmi kérdéseket magukban rejtő vígjátékok egyik ismérve is megjelenik az előbb említettekben. Egyik szálukban ugyanis mindig hiteles, de csak végső soron hiteles és igaz tényezőt prezentálnak: *a Dollárpapában* azt, hogy a látszat uralkodik, a látszatot valóságosnak és értéknek tartják. Azonban ezeket a végső soron igaz tényezőket - ahogyan utaltunk rá - nem egészen valóságos jellemekkel, inkább csak mesterkélt alakokkal és kitalált részletekben görgetik mint történetet. És ettől válnak harmadrangú művekké.

Ezeknek a daraboknak és a kommerszeknek van egy közös ismérvük is; noha ennek prezentálása megint csak jelöl értékkülönbséget. A témába mindenképp beleszőnek egy szerelmi szálat, hiszen ez az, ami szórakoztató, és ha beteljesül a nézőt a legjobb érzésekkel tölti el. Az esetek többségében ezek a szerelmi szálak válnak a mű domináns részévé. s mellékessé szorítják a társadalmilag hiteles magot. Természetesen általában ez a szerelmi szál sem hiteles. Nemcsak az szokott bennük előfordulni, hogy a vezérigazgató elveszi a gépírókisasszonyt. Az is, hogy a főispán fia a társadalmi értékhierarchiában jóval alacsonyabb helyen álló latintanár lányát veszi el, illetve hogy a csinos, de gátlástalan karrieristához a gazdag bankelnök lánya megy hozzá. Ahhoz, hogy *a Helyet az Ifjúságnak* világában ez bekövetkezhessen, a szerzőknek két dolgot kell funkcionáltatni. Két hazugságot. Az egyik, hogy a bankelnök imádja lányát, s minden szeszélyét teljesítse. Ez hiteles mindaddig, amíg lovakról, ruhákról van szó. De azonnal elveszti valóságosságát, és csak vágyképpé válik, amint a bankelnök rögtön, minden ellenvetés nélkül belemegy abba, hogy lányát ne egy másik bank elnökének a fia vegye el, hanem Boronkay. Azt a hazugságot is funkcionáltatni kell, hogy az eddig csak lovaglással és a társasági élettel törődő Klárában, a bank-elnök lányában igaz és őszinte szerelem gyúl Boronkay iránt, s hogy ő akar hozzá-menni.

A Helyet az ifjúságnak kommersz volta a végén válik teljesen egyértelművé A kommersz és az irodalmi giccs egyik alapismérve, hogy a mű végén alakjaik minden pozitívumot megkapnak. Boronkay a nagy gazdasági válság időszakában nemcsak állást szerez magának a szerzők jóvoltából, hanem az általa kitalált ügyben ő lesz a vezérigazgató. Ám még ez sem elég: gazdag, csinos és őt őszintén imádó feleséget is kap. Vagyis a szerzőt: oly bőven, osztják Boronkayra az élet mindenki által pozitívnak minősített értékeit, hogy a mű világszerűségét a hihetőtöl egészen a giccsig röpítik. De nem-csak ő kap meg mindeni. A bankelnök arra vágyódik, hogy pénzügyminiszter legyen. Megkapja; íróilag a lehető legegyszerűbb módon. Egyszer csak telefonál a miniszterelnök, s közli, ő a pénz-ügyminiszter. A vezérigazgató arra vágyódik, hogy a bankelnök letegezze. Le-tegezi. Nincs itt aztán egyetlen „rossz ember" sem, csupa „jó emberből" áll a világ. És ez az értékkezelés és értékszemlélet teszi kommersszé, sőt giccsé a történetet.

A szerelmi szál *a* Dollárpapából sem hiányzik: itt azonban némiképp összefügg a téma igaz aspektusaival. A szegény latintanárnak két lánya van. Az idősebb, Gizi. Szekeresnek a jegyese. Amikor azonban a főispán és fia megjelenik, Gizi szívének az érzése megfordul. Inkább a rangot, az előkelőséget szeret:, mint az okos Szekerest. „Beleszeret" a főispán fiába. Ez a főispánfi abszolút hiteltelen figura, lévén hogy kabaréalakként imbecillis. Ha a kérdést Gizi oldaláról nézzük, az jelenik meg, hogy a rangkórsággal és látszatokkal teli világban mindegy, milyen a férfi, csak előkelő legyen a családja, és magas rangú legyen az apja. Azért Szekeres sem marad árván: Kató, az ifjabb lány lesz az övé. Még jobban is járt.

Jellegzetesen különbözik a két darab befejező mozzanata is. A szélhámosság mind a kettőben kiderül; természetesen mind a kettőben eltussolják, de ennek konkrét megvalósulása a hitelesség tekintetében megint különbözik. Fodor-Lakatos kommerszében csak „verbálisan", a történet előzményeitől teljesen függetlenül megokosodik a szenilis bankelnök, s kitalálja, mi is ez az ügy. Ezáltal pusztán az ő megfogalmazásában és ezáltal lesz az eddig nem létező ügyből valóság, amivel Boronkay is, csalása is legalizálódik. Gábor Andor viszont egyrészt a kapitalista pénzügy hiteles törvényeire építi,, másrészt a világszemléleten belül maradva oldja meg a csalás eltussolását. Ebben a főispán is közreműködik, s alakja itt, a mű végén válik hitelessé. Szekeressei nem akar szóba állni, mert botrányba keveredett, illetve mert lelepleződött a látszat. Szekeres azonban elmagyarázza neki, hogy nem történt semmi, senki nem lopott, nem csalt, hiszen mindenki - a város is, a főispán is - hitelt kapott a pénzintézetektől, a hitel pedig legális dolog. A főispán magatartása azonnal megváltozik. Ekkor már nem gőgös és előítéletekkel teli kabaréfigura, hanem határozott karakterként intézkedik. Ő magyarázza el a pénzembereknek ugyanazt, amit neki Szekeres. Alakja mégis megmarad a vígjátéki miliőhöz illőnek; ostobasága nem tűnik el, csak hihetővé válik azáltal, hogy ugyanazokkal a

Dollárpapa: Suka Sándor

Fodor-Lakatos: Helyet az ifjúságnak (Játékszín). Horváth Zsuzsa (Sári) és Bajor Imre (Ervin)

szavakkal-mondatokkal magyaráz ő is, mint az imént neki Szekeres.

Mindebből leszűrhető, hogy *a Dollárpapa* harmadrangú vígjáték, a másik darab pedig kommersz. *A Dollárpapa* harmadrangú mivoltára hadd említsünk még egy példát. A főispán a milliomosnak hitt Hoffmanntól Szekeres révén nagy összeget kér kölcsön. Amikor kér, Szekeresnek nincs egy fillérje sem. A történet alakulása azonban úgy kívánja, hogy legyen. Azonnal megjelenik két bankember, akik maguktól ajánlanak föl kölcsönt, illetve hitelt, meglehetősen nagy összeget. Így már Szekeres zsebében van a két csekk, s jöhet a főispán, hogy az egyiket megkapja. Jön is. Vagyis a történet elemei fungálnak. A két pénzember a főispán iménti kérelmének - mint oknak - az egyszerű és egyenes vonalú okozataként jelenik meg. Az író hozza ide őket ekkor, s nem a valósághitel.

A *Helyet az ifjúságnak viszont* egyértelműen kommersz. Hiteltelen az is, hogy Boronkay magának állást talál ki; semmi köze a valóságnak ahhoz, hogy még egy ügyet is kitalál magának. Mindezek kizárólag a mikrohelyzetek verbális poénjainak az előállítását szolgálják. Kommersszé azonban leginkább az értékhasználat teszi, s az, hogy mindenki „jó ember". A szerzőpáros mindenkinek kiosztja vágyképeit.

*

A Dollárpapa előadása a Várszínházban Berényi Gábor rendezésében sokkal jobb, mint a darabból következően várni lehetett. Azért jobb, mert a műnél határozottabb módon szól a mához. De nem a téma miatt.

Igaz, eltussolt pénzügyletek, csalások, „felderítetlen bűnügyek" bőven akadnak ma is, s a negatív valóság helyett és helyébe ugyancsak építgetjük a pozitívnak hirdetett látszatot. Létezik „főispáni" gőg és ostobaság is. Egy vígjáték azonban nem válik egyértelműen maivá vagy a mához szólóvá attól, hogy témája a szerelem, a féltékenység, a hősiesség vagy akár a csalás és a valóság álcázására szolgáló látszattisztesség elfogadása és elfogadtatása. Vagyis ha a téma bármilyen szempontból olyan, ami a mai valóság ban is megtalálható. A témákat aktuálissá nem önmaguk a témák teszik, ha-nem a konkrét tartalmak, okok és motívumok, amelyek a szerelemben, féltékenységben vagy akár a pénzéhségben, a látszat megteremtésében és fenntartásában stb. az adott mában konkrétan mű-ködnek és megjelennek. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy bármely általános csak az adott egyedi konkrétságában lesz mai. Az még nem teszi maivá Gábor Andor vígjátékát, hogy a mai középiskolai tanárok sem élnek jól anyagilag; hogy ma is vannak gőgös „főispánok" és a látszattisztességet fenntartó emberek. Es hogy vannak, akik a törvényesség és a csalás határán mozogva szereznek nagy pénzt. Az alap ugyanis, amin ennek a műnek a konkrét világszerűsége nyugszik - az a látszatgazdagság, amely megnyitja a bankok pénztárait hitel formájában - ma bizony teljességgel hiányzik. A teljesítetlen tervek költségeit, a vállalatok veszteségeit kifizeti az állam - 1988 januárjától a lakosság -, s igen-igen korlátozottak az egyed számára a bankkölcsön lehetőségei. Maivá nem a téma tehetné ezt a darabot, hanem a magatartások, az attitűdök, a csalás eltussolásának magatartásmódjai, ha maga a darab nem a *történetet* közölné csak hitelesen, hanem a mikrohelyzeteket és az alakok megnyilatkozásmódjait is.

Persze a színjáték mint a mai attitűdöket elénk állító, és további, nem verbális jeleken keresztül jelentéseket megformáló művészeti ág mindezt megteheti. Berényi Gábor láthatóan törekedett erre; épp azzal is, hogy kissé szatírának, vagyis - a vígjátéknál a negatívumok irányába - általánosíthatóbb világszerűséggé rendezte meg; legalábbis attól kezdődően, hogy kiderül, a kanadai rokonnak egy fillérje sincs.

Hoffmann Tamás alakját többféleképpen lehetne eljátszani. Lehetne úgy is, hogy hallatlanul élvezi, mi történik általa és körülötte a családban és a kisvárosban, élvezi, hogy végre egyszer sikeres ember; s becsületességének hangoztatását lehetne amolyan „szövegként" elmondani. Suka Sándor azonban épp az ellenkezőjét játssza. Kiválóan formálja meg a mai becsületes kisembert, akinek tisztességességét érvényre juttatni akaró szándékát a szélhámos gátlástalansága, de főként a helyzetből adódó hatalmi fölénye megbénítja. A kisember ilyen pompás megformálását nem lehetett mostanában látni. Suka Sándor ugyanis - régebbi korokat idéző öltözéke ellenére - a mai

kisember azon változatát formálta meg tökéletesen Hoffmann Tamás nem verbális eszközökkel megmutatott általános attitűdjén keresztül, aki mindent megcsinál, amire a hatalmi-helyzetbeli fölényben lévő ember utasítja, de tudja, hogy becstelenséget művel; olyat, amivel alapvetően nem ért egyet. Érvényre juttatja azt a jelentést is, hogy csak azért teszi, amit tétetnek vele, mert - s ez az alakítás igen lényeges eleme - a helyzetbeli fölényből és a helyzet diktálta hatalomból eredően megbénították becsületességét. Es még azt is megmutatja Suka Sándor, hogy röstelli, amiért akár csak így is, de részesévé válik a csalásnak; illetve hogy ezáltal teljesen idegenné válik ebben a világban. Ez a kiváló alakítás ennek a jelentéshálózatnak a közlésével a művilágon belül teremt nagyon erős ellenpontot a látszatot elfogadó és a csalást a látszattal elburkoló környezetével szemben. Ezzel ugyan csökken a mű világszerűségének szatirikussága, de pompásan érvényre jut az, ahogyan a mai kisemberek kényszerülnek részt venni azokban az ügyekben és ügyletekben, amelyekkel becsületességük miatt nem értenek egyet, de amelyekbe a nagyhatalmúak által belekényszerülnek.

Közismert, hogy a szatíra igen veszélyes társadalmi tényezőket mutat be humoros formában s némiképp eltorzítva. A hiteleset eltorzítani több irányba lehet. A torzítás akkor történik a szatíra irányába, ha az adott tényező társadalmilag veszélyes mivolta is megőrződik a humoros megformálásban; a rossz értelmű kabaré irányába akkor, ha a verbális humor vagy a szűk és alacsonyrendű helyzetkomikum érvényesül a veszélyesség helyett. Az előadásban a torzításnak mindkét változata megjelenik.

Először azonban hadd utaljunk az első részre, amely ugyancsak csökkenti a szatirikusságot. Ebben azt látjuk, hogy Koltay János latintanár és családja nyomorog. Eddig hitelből éltek, mert elhíresztelték, él Kanadában egy milliomos rokon, akinek vagyonát ők öröklik. De a bácsi még él. Mivel az örökség nem érkezik, elfogy a hitel, s a hitelezők állandóan zaklatják őket. Az írott műben is, de még inkább az előadásban ez az első rész a pénztelenségtől megnyomorított értelmiségi család zsánerképe. Es nem az ezután következő szatirikus világszerűség megalapozása. Mivel azonban a történet jól fog végződni - vagyis senki nem jut börtönbe, s nem söprűzik ki a kisvárosból -, ezt a kezdő jelenetet - az anyagi csőd

Ervin: Bajor Imre (Iklády László felvételei)

szélén álló életet - nem lehet minőségében mégsem olyan fenyegetővé és komollyá formálni, mintha az egész történet majd rosszul végződne. A vígjátékok világszerűségéhez nem illő, hogy valami negatívumot vagy fenyegetettséget olyannyira komolyan prezentáljanak. mint ahogy akkor lehet, ha a történet rosszul végződik.

Az előadás ezen első részének megítélésünk szerint az a baja, hogy abszolút komollyá formálják azt a negatívumot, ami abszolút jól fog végződni. Ezen „realisztikusan" komoly jelenet után szatíra következik, ami miatt ez a „realisztikusság" nem válik a világszerűség egészébe illő stílussá és jelleggé. S ez teszi nehézkessé az első részt.

A komolyságot és súlyosságot elsősorban Szemes Mari alakítása teremti meg. Ekkor ő áll a zsánerkép középpontjában. Alakításában a hangsúly a szegénységen, a férje iránti elégedetlenségen és a cseléddel való komiszkodáson van, s nem a gazdag rokon *illúziójában* való hiten. Úgy gondoljuk, hogy ha alakításának minden aspektusát, Koltayné minden vi szonyát ennek az illúziónak a megformálása hatná át, ha ebben az illúzióban való könnyed hit komikusan megformált veszélyességét jelezné - s ezen belül lennének színei -, jobban megalapozná az egész előadás számára a szatirikus világszerűséget.

Mint ahogy humoros formában veszélyességet állít elénk Kézdy György Koltay alakjában. Azt, hogy a Kanadából hazatért Hoffmann-nak egy fillérje sincs, hogy millióinak létét csak Szekeres találta ki, neki nem mondják el. Vagyis a derék latintanár abban a hiszemben él, hogy ő a milliók vároményosa. Es ekkor az eddig meghunyászkodó, felesége minden szidalmát látszólag békén eltűrő ember megváltozik. Még Szekeressel szemben is; jogtanácsosi mivoltában a saját alkalmazottjának tekinti, s házából is kiutasítaná. Ez az ostobaságból, vakságból, a látszatot valóságnak vevő attitűdből származó veszélyesség az, amit Kézdy György kitűnő humorral formál meg. Es ennek a későbbi magatartásnak az alapjait rakja le az első részben. Ekkor felesége szidalmait, azt, hogy miatta, az ő

kicsiny jövedelme miatt élnek ilyen rosszul, enyhén sunyi attitűddel tűri. Kézdy György alakításának abszolút hiteles, mértéktartó vonásához tartozik, hogy ez a sunyiság nem „ugrásra kész" sunyiság, amelyben ott rejtőzne, hogy ha a helyzet valamiképpen megváltozna, azonnal neki-ugrana felesége torkának. De szemhunyásaival, sanda pillantásaival humorosan érzékelteti, hogy nemcsak idézőjeles „bűntudat" él benne, nemcsak a szidalmak szelíd tűrése, hanem hivatásából fakadó önérzet is. Es ugyanez a mérték-tartás - amely maradáktalanul hitelessé teszi - jellemzi későbbi attitűdjét is. Mértéktartás abban, amikor milliomosnak híve önmagát, végre megmondhatja, mit gondol ő, mi is van még őbenne. Nem a végre megvalósítható bosszút, nem a visszaszorítottságot követő agresszíven kompenzáló magatartást formálja meg. Alakításában a vélt gazdagságból fakadó öntudatnak humorossá formált veszélyessége nyilvánul meg; azé, aki olyan helyzetben válik fölényessé, és akkor mondja meg a magáét, amikor csak ő hiszi, teheti, mert gazdag emberré lett. Ez az alakítás azért hiteles és nagyszerű, mert nem egy valóságosat utánoz hitelesen, hanem mert egy műalkotásban formál meg hiteleset. Egy valóságos helyzetben egy adott Koltay János viselkedésén bizonyosan nem lehetne érezni, hogy csak hiszi, miszerint milliomos. Kézdy György alakítása azért többrétegűen jó, mert Koltay-alakítása mást közöl a nézővel és mást színjátékbeli partnereivel. A nézőknek azt jelzi, hogy Koltay csak ostobán és büszkén hiszi, hogy vagyonos; a színjátékbeli partnereknek pedig azt, hogy Koltay valóságos-nak tekinti állapotát. Azt a kettősséget szövi bele a színjátékmű világszerűségé-nek szövetébe, amellyel a szatirikusságot valósítja meg: az attitűd veszélyességét humorosan tálalja. Mindezek azt is jelentik, hogy remekül formálja meg azt a nagyon nehéz kettősséget, miszerint hitelesen kell más módon és más jelentést érvényre juttatni a színjátékbeli alakoknak, és ugyanakkor hitelesen kell más módon és más jelentést *közvetlenül a* nézőknek.

A történet bonyolítása a Szekerest játszó Kalocsay Miklós kezében van. Ha először oppozícióba állítással akarjuk megfogalmazni ennek az alakításnak a kiválóságát, azt mondhatjuk, hogy nem gonosz csalót, nem elvetemült csirkefogót játszik, hanem mai attitűdöt. Azt, amely valóságismerete folytán tudja, hogy az adott helyzetben könnyed, de vakmerő sviháksággal lehet boldogulni. Szekeres doktora nem eredendően vagy nem karakterénél fogva csaló. Azt az élethez való viszonyt formálja meg, hogy „ha ilyen ez az élet, hát így lehet benne élni". A lehetőség pontos átlátása, a látszat megteremtése lehetőségének azonnali felismerése és persze saját képességeinek tudata helyezi Szekeresét mindenkivel szemben fölénybe; noha másként és másként. Alakítása ezek által azt a jelentést hordozza, hogy az élet adott minéműsége késztet valakit a csalásra és a látszat meglovagolására; más körülmények között tudna maradéktalanul becsületesen dolgozni. Kalocsay Miklós ezt a mai attitűdöt teszi változatossá a színjáték mikrohelyzeteiben. A legfölényesebb Hoffmannhoz való viszonyában, s erre az ad alapot, hogy ő a helyzet ura. Leendő anyósával, Koltaynéval szemben pedig abból táplálkoztatja fölényét, hogy ő találta ki a mesét a milliókról, ő húzta ki a családot a szegénységből. A társasági szokásoknak, sőt a társadalmi hierarchiában lent lévők udvariassági megnyilvánulásainak eleget téve fölényes a főispánnal szemben. A fölény ezen különbözőségeinek, változatainak igen pontos, de finom megformálása színészmagatartásbeli váltásokat is kíván, s ezeket is igen magas művészi szinten valósítja meg. Például azt is, amikor a főispánnal szemben a mű végén a fölényből átvált fenyegetően kioktatóvá. Alapja van erre, hiszen a főispán is kapott pénzt, az ügyben ő is benne van.

Lassan igen kitűnő színésznővé bontakozik Kováts Adél. Kiváló, ahogyan megformálja azt a mai fruskát, akinek nemcsak önálló véleménye és akarata van, de aki önállóan cselekszik is. Darabbeli szerepe szerint a főispán fia először őt akarja feleségül venni; nővére ugyanis Szekeres menyasszonya. Kováts Adél igazán remekül csinálja, ahogyan lassan, fokról fokra, szinte észrevétlenül adja tudtára a nézőknek, hogy szerelmes Szekeresbe; és az is remek, ahogyan akcióit vezeti, amelyek eredményeképpen ez az okos fiú is rádöbbenhet erre.

Az egész előadás sokat nyerne, ha Horkai János nem kabaréba illő ostobasággal és szokványos karikírozással játszaná el a főispánt, ha nemcsak az utolsó jelenetben alakítaná vígjátéki vagy szatirikus jelleggel ezt az alakot. Negatív értelemben kirívó viszont Kerekes József alakítása a főispán fiában. Ez a legrosszabb kabaréstílus méltatlan ehhez az előadáshoz. Pedig lehet a szatirikusság és a kabaré határán akként is játszani, ahogyan Szirtes Gábor formálja meg a közjegyzőt. Alakításának szatirikusságába azért vegyülnek rosszértelmű kabaréelemek, mert a végrendelet elkészítésekor nem a vagyon iránti odaadó lelkendezés veszélyességét, hanem a lelkendezés harsányságát játssza el.

A Helyet az ifjúságnak című kommersz természetesen nem úgy kér helyet a mai ifjúságnak, ahogyan ez a mai fiataloknak bármily értelemben megfelelne. Még azzal sem, ha Seress Zoltán azt hangsúlyozza, hogy Boronkayja nem szélhámosságból kelti azt a látszatot, mintha ő a bank alkalmazottja lenne, hanem azért, mert ég a tettvágytól, s másként nem jut cselekvési lehetőséghez. Egyébként Seress Zoltán törekszik arra, hogy a mai ifjak egyik magatartásváltozatát, a szolidan abszolút fölényest állítsa elénk. De a darab hiteltelenségeit ezzel sem tudja eltüntetni.

Az előadást Verebes István rendezte. A Szomory-darab kiváló rendezése után remélni lehetett, hogy ezt a kommerszet is kitalálja a mai néző számára. Ebből sajnos csak annyi lett, hogy az általa írt dalszövegekben igyekezett a mai élet valamiféle kritikáját adni. Például a bankelnök lányával kapcsolatban, akinek - mint a társadalmi hierarchia magas helyén álló ember lányának - minden az ölébe hullott. Minden, amiért másoknak igen keményen küzdeni kell. Sajnos, más nem lett mai vagy mához szóló ebben az előadásban. Verebes István az énekszámokhoz behoz három ifjú hölgyet, akik „alá-énekelnek", de ezzel sajnos sem hangulat, sem irónia, sem más jelentés nem jut érvényre.

A színészek közül egyedül Bajor Imre formál meg karakterisztikusabb figurát. Ő a bankelnök - akit Rátonyi Róbert alakít - kisember titkára, Boronkay egykori osztálytársa. A „mindenáron dolgozni akaró" Boronkay őt avatja be svindlijébe. A titkár persze, mint szerény kisember, fél. Ám a harmincas évekbeli kommerszek egyik sablonfigurája a jószívű, segíteni kész, de a hatalmasságok által semmibe vett kisember. Így hát mindenben segít Boronkaynak. Bajor Imre néhol enyhén groteszk alakot formál, néha úgy játszik, hogy a nézők magát az alakot nevessék ki. Azonban játéka mindkét aspektusával egyedül marad. A legtöbb alakítás rutinszerű.

Az előadás legbántóbb vonása éppen az, hogy a színészek egészen különböző módon, más és más jelleggel játszanak. Van itt régről-régről ismert kabaréstílus (Csonka Endréé), realisztikus megformálásra való törekvés (Für Anikóé a bankelnök lányában és Kovács Jánosé a vezérigazgató alakjában) és színészi technikából és technikával operáló, valamint érzelgősségre építő megoldásmód (Rátonyi Róberté).

És sajnos ezek az egészen különböző színészi megoldásmódok azok, amelyek nemcsak erre az előadásra, de a mai magyar színházi előadásokra oly nagyon jellemzőek. Ha nem is mindig ennyire kirívóan. A színpadon nem az ilyenfajta játékstílusbeli különbözőségekkel lehet életet teremteni. A színpadon egyébkent sem életet kell látnunk, hanem műalkotást. a műalkotásoknak az életet felidéző aspektusával. A műalkotás egyik ismérve - az élettel szemben -, hogy stílusa van.

Még egy dolog szembetűnő, nagyon is feltűnő ebben az előadásban. Az, hogy az egészen fiatal színészek mennyivel kevésbé ismerik és tudják a színészmesterséget, a színészi alakításokhoz szükséges technikát; és hogy nem ők, hanem idősebb kollégáik azok, akik az előadás minden részpillanatát komolyan veszik, és minden részletben a maguk módján pontosan teszik azt, amit tesznek. Ok sohasem lazítanak. Talán ez a legmaibb az előadásban.

A következő számaink tartalmából

Gabnai Katalin:
A legkisebbek színháza

Keleti István:
Mese és színpadi valóság

Nánay István:
Színház - az ifjúságnak?

Gágyor Péter:
Stuttgarti színházi fesztivál

Beszámolók a BITEF-ről

Földes Anna:
Berlin - színházi város

ZELKI JÁNOS

Kell egy csapat

Gaal József-mű Nyíregyházán; Móricz-vígjáték Szolnokon

Kis magyar etnográfia

Peleske egy nagy város. Akkora, mint Magyarország. Megy, csak megy az ember, száz évek is eltelnek, lóháton meg kicsit gyalog, odahagyva falvakat, ligeteket, pusztát, és sosem akar vége lenni, mint ha minden körbejár. Az arcok is mind ismerősek, a délibáb is fejre áll, megy a nótárius, fel Budára, s nem akad fenn azon, hogy minket még itt talál.

Belegondolván magát egy falusi jegyző „alatsony sorsú" bőrébe, Gvadányi József megírta annak nagy utazását, kezdve a munkát „1787. Eszt. Scorpi Havának másodikán és végezve Bak Havának huszadikán, Új esztendő ajándékul az 1788-ban Hazánkban élő érdemes és mindet. Renden lévő Gavaléroknak és Dámáknak". Gaal József aztán, cirka száz év múlva, színművet kanyarított belőle, az eredeti szellemét megőrizve „az elaludt vérű magyar szívek felserkentésére és mulatságára". S most, hogy száz év újra eltelt, Darvas Ferenc zenét is írt hozzá, Várady Szabolcs új dalszövegeket szerzett, Bognár Róbert mai színpadra alkalmazta, bemutatta pedig a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, Schlanger András rendezésében. *A peleskei nótárius a* címe.

Furcsán kezdődnek a dolgok Szatmár Vármegyében, ott is Nagypeleskén: igazságot kénytelen tenni a nótárius, Nagy-Zajtay Zajtay István. Behoznak ugyanis egy üstöt a legények, benne egy csúnya, fekete boszorkányt, alá is gyújtanak tán mindjárt. Ám az elöljáró Könyves Kálmánra és a Corpus Jurisra hivatkozva „more patrio" kinyilatkoztatja latinos respektussal: boszorkányok nincsenek. Ezzel aztán nagy bajba keveri magát, mert a banya, megszabadulván az életveszélytől, igen hálátlannak bizonyul: bosszút forral ellene. Meg lehet őt is érteni, hiszen egész fajtájának létezése lett az imént kétségbe vonva. Mondja is: „Amíg égetnek bennünket, addig hisznek is bennünk." Igy hát Tóti Dorka legott segítségért fordul feljebbvalójához, fohászkodik Hekatéhoz, aki az Ej Királynéja (s a titkos ráolvasásoké), engedné meg néki, hogy ezt a kártékony férget kiirthassa szépen. Az engedély megjön, elindítva a nótárius kálváriáját s egyben kalandos útját a főváros felé, ahol még sosem járt.

Keresztútnál vagyunk, mint a tündérmesében. Erre tovább, vagy inkább arra? Netán amarra? Nem a nótárius tanakodik magára hagyottan: a rendezőnek kell a helyes választ megtalálnia. Dönthetne úgy akár, hogy fölrajzol egy parabolát, mérgezett nyilakat irányítva benne az origó felé; tehetné, hogy eljátszik egy harsány népszínmű-paródiát, az is lehet jó; csinálhat operettet vagy sorstragédiát is, s még mi mindent, belefér, csak el ne tévedjen. Ám őneki nincsen erre gondja, nem tétováz, szét se néz, megy az orra után egyenest, s jót mulatna rajtunk, ha tudná, mitől féltjük ily aggályosan. Szerencséje van. Ismeri a csillagokat, a fák mohás oldalát, megérzi a víz szagát, tán tud a madarak nyelvén is - könnyen hazatalál. Az első pillanatban megüti azt a hangot, amely úgy szól tovább a fülünkben, mintha azt súgná: ez a világ olyan egyszerű. Férfit öltöztet boszorkányruhába, kis híján még bajuszt is föstetve a képére, hadd lássuk, milyen természetes az is, ami fordítva van, a nótáriust meg úgy küldi Budára, hogy alatta kilóg a lóból a díszletezők farmernadrágos lába. Itt most, ha tetszik, nevethetünk azon, amit látunk, senki sem kívánja, hogy mögéje nézzünk a primer történetnek, Desdemona Desdemonát játszik, Othello meg Othellót. Es kész.

Itt mindenki szerepel. Éji őr jön balról, s lámpását lóbálva eldanolja, hogy tűztől, víztől bizonyára óvna, „ha Peleskén óra volna". Közben vidáman tart a nótárius az első kelepce felé, örül a levélnek, mely a fővárosba hívja, „meglátom - úgymond - Mátyás király palotáját meg a Sándor fiamat". Olyan bárgyú naivitás terül el az arcán, mint Don Quijoténak a Rosinante hátán. Amerre halad, jelenetek történ-nek, s ezekben föltűnik a magyarság (és a színház) megannyi alakja, produkálva magát bemutatkozásul. Valószínűleg nem marad ki senki: legények és lányok, német vasas, pesti korhely, tűzoltó meg súgó, s mind, akibe útközben botlik a főhős a barangolás révén.

Ivószoba a Hortobágyon betyárokkal tömve, kiknek szemeik a pult mögé hajló Zsuzsi-cafka csípején nyugosznak, mely a nézőre szegezve perceken át ringik. „Ki a legény a csárdában?" - bömböl végül Szegfű Bandi félelmetes hangon, amire kushad is mindenki, az épp betoppanó jámbor utazót kivéve, aki, mint a várt vendég, bekurjant az ajtón: „Itt vagyok!" A virtusnak persze csaknem áldozatává

lesz, akkor megbékélnek, de máris szól a Dorka (parasztasszonynak öltözve) titkot elárulva: ez itten egy komisszárius Debrecenből, kikémlelni és a vármegye kezére adni a mulatozókat. Újfent nekiesnek, s már a megyebiztos kell a kimenekítéshez, hogy a kalandoknak idő előtt be ne fellegezzék. Egy ilyen „népszínművi, bohózatos easternburleszk" csoda, ha nem harsány a ripacskodástól, ha benne a mindenáron való mulattatás nincsen erőltetve, a publikumot hamar elfárasztva olcsó poénokkal. Csoda az, ha minden mozzanata komolyan történik, diszkréten ártatlan belefeledkezéssel a játszók tekintetében, anélkül hogy szerepét bárki „értelmezné" jelekkel vagy stilizálással; az együgyűség is csak úgy lehet hiteles, ha őszinténnek látszik. S az a szelíd bambaság, mely átlengi az előadás minden egyes percét, könnyen szabadul el a régi időkből és válik otthonossá itt az ezredfordulóra, úgy, hogy öröm nézni. Van egy szellem Nyíregyházán, amely, mint a géczi boszorkány a nótárius útján, felbukkan a színház összes produkciójában.

La Rochefoucauld híres aforizmája szerint: „Ha megy, akkor nagyon megy, ha meg nem megy, akkor nagyon nem megy." Hát, a Móricz Zsigmond Színházban megy most egypár éve. Egyívású fiatal színészek csillapíthatatlannak látszó, hatalmas energiája a társulatot olyan lendületbe hozta, amely nem enged megállást. Tudják egymás gondolatát, s láthatóan élvezik, hogy egy húron pendülnek. Mindannyiuké a csodatévő szellem: közös. Együttes. A „Peleskei" szövegkönyvén - el lehet képzelni - igen jól szórakoztak az olvasópróbán, s könnyű dolga volt föltehetőleg Schlanger Andrásnak a jelenetek beállításánál, szándékait félszavakból is megértették rögtön, ha csak intett egyet vagy éppen kacsintott. Szegény Minarik Ede, aki hiába sóvárgott egy csapat után Sándor Pál „Foci"-filmjében, mennyire irigyelheti most Léner Péter igazgatót.

Az ötletek parádéjával kötéltáncot jár a rendező. Egyrészt mert olyan sok van belőlük (s azt esetleg meg is lehet unni), másrészt meg a jellegük miatt: mindet a végsőkig srófolja, addig a határig, ahol már-már banálissá válik. De Schlanger jól balanszíroz, egy-két bizonytalan lépés ellenére fönnmarad végig. Nagy mutatvány. Ahogy a búsuló juhászok a színen beódalognak a magyar rónaságra - mint hivatalnok az aktatáskát - magukkal hozva a kellékeket: ki egy bográcsot a tűzzel, ki egy leállítható papírbáránytat a hóna alatt, majd ahogy súlyosan lehevernek a roppant subákra, az oly fölényesen könnyed rajza a „hallgatag magyar"-nak, hogy egy szó nélkül mond róla tanulmányt. Hát még mikor dalra fakad az egyik bojtár, szomorúan citerázva hozzá, s ráförmed a botos juhász: „Ne ily búsat!", mire, talán ijedtében, ugyanazt a nótát pattogós ritmusban újra interpretálja, akkor mintha a színpadi humor nagykönyvéből látnánk épp egy példát. Rólunk szól a pesti színházba betévedt nótárius gavalléros mutatványa is, midőn „Ne féljen, ifiasszony!" kiáltással fel-ront a színpadra, megmentve Desdemonát Othello kezeiből. Nagy „szakmai" tréfa az örökös epizodista, a szobalány magánszáma, melyben alighogy rázendít panaszénekére sanyarú sorsáról, mellőztetéséről, máris jön a primadonna, és kitessékeli szigorúan.

Az „együttes" játék annyira dominál, hogy a színészeknek még a kellékesek és díszletezők is méltó társaik (s szinte nem is meglepő, hogy egy átrendezés után, mielőtt kimennek, a markos legények kart karba öltve eljárnak egy kánkánt). Van azért két főszereplő: a nótárius Simor Ottó és a boszorkányos Mátrai Tamás. Hasonlítanak abban, hogy megingathatatlanok. Simor Ottó falusi elöljárója végighordozza az országon masszív bárgyúságát, Mátrai Tamás angyali boszorkányát meg majdnem szeretjük, addig fondorlatoskodik. Ezzel együtt nem mondhatni, hogy jobbak (ez dicséret akar lenni!), mint a gárda akármely tagja, aki színpadra lép az előadásban.

Nagy mulatság, jólesően felelőtlen szórakozás ez a zenés bohózat, amely attól jó igazán, hogy azt a látszatot kelti: meg sem kottyant a nyíregyháziaknak, kis falat ez nekik, fél kézzel odateremtik. Nincs nehezebb, mint egyszerűnek lenni.

Gyönyörű dac

Itt valami nem stimmel. Látszik az az első percben. Mintha mulatnának ebben a régi úri házban, a bútorok a szobából kitolva, csárdást húz a banda - és mégis: fáradt ez a muzsikaszó, gyűröttek a táncosok. Hiába erőltetné Balázs, a vendégek már nem szívesen maradnak, így is három napig bírták. Úgy kezdődik, hogy vége van.

Móricz Zsigmond vígjátékát játsszák a szolnoki Szigligeti Színházban: *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*. Jószerével semmi sem történik, mégis bujkál valami feszültség az elcsigázottságban, a vélhetően nagy tivornya utójátékában, de ez már kis parázs, kialudni készül. Urak, hölgyek néhányan, utolsó erejükkel kipréselik még a „szalondalokat" a pesti gigerliből: az ifjú jogász Viktorból - akit álmosságában is harmonikus mozgásával, a helyi lányokat könnyen elájultató fővárosi fölénnyel formáz Bal József -, aztán szétszélednek ők is, csak Veronika, a víg özvegy nem veszi még kabátját, nincsen kedve hazamenni egyedül; ha nem kérik föl, táncol kicsit magában, s ahogyan csusszan, aprókat lépve és koppantva picikét cipője sarkával Császár Gyöngyi, az rejt annyi bujaságot, hogy nem meglepő, ha Balázs karjaiban találjuk. Pólika sem lepődik meg, a fiatal asszony, de kitessékeli szépen.

„Az életem gyászban, dobra verik házam. . ." - húzatja még Balázs a bandával, de hogy kettesben vannak immár Pólikával, nem tudják az összetűzést elke-

Jelenet A peleskei nótárius nyíregyházi előadásából

rülni. Egyik sem enged. Pedig nem volna nehéz, hisz az asszony, ha csak egy hangot énekelne az urával... Az meg, ha csendesedne végre... Dacolnak inkább.

Így aztán a konok ember átmegy a kocsmába tovább duhajkodni, az asszony meg szalad nénjei házába, odahagyva a sajátját ő is. Zsani néni, Pepi néni, Mina néni, negyedikként a cserfes kis Birivel, kissé leplezett örömmel fogadják; nem bánják azért, ha történik valami férfi nélküli, üres életükben. Sok kedves zsörtölődés lezajlik itten, mire megoldódik minden, lehetőséget adva az írónak (magának) életteli nyírségi figurák megteremtésére, a rendező Csizmadia Tibornak és a színészeknek az élethű megelevenítéshez, úgyhogy minden rendben is volna, láthatnánk egy átlagosan érdekes (inkább érdektelen) előadást, jó cigányzenével - már akit ez serkent. Ám Csizmadia biztos a dolgában, és komolyra fordítja a szót - szinte észrevétlen. Kidolgozza a legapróbb részleteket, mozdulatokat, tökéletesre csiszol minden mozzanatot. Fölfogadja Zsuráfszky Zoltán koreográfust, aki kisebb csodát művel: olyan magától értetődő természetességgel, nagy-vonalú könnyedséggel táncol minden szereplő, mintha az volna a főfoglalkozásuk. Mennyit elárul egy-egy finom lépés... Igazi zenekara színpad sarkában - profi zenészekkel. Nincsen semmi a véletlenre bízva. A nagy titok: az egységes stílus, a még nagyobb: ahogyan ez meg-valósul.

A darab eredetileg négyfelvonásos, itt két részben, azaz egy szünettel játsszák. Azért kell pontosítani, mert mindkét rész további két egységre bomlik. A nézőtér akkor sötétben marad, a függöny azonban amint összemegy, félig kinyílik újra, félszárnyra eresztik, s a gyönge világításban a szemünk láttára rendezik át a színt a munkások. A csaknem gépies, összehangolt, serény munka látványosságnak sem utolsó. Hatalmas falak tűnnek el, és ereszkednek le újak, oszlopfők emelkednek, ajtók, ablakok cserélődnek. Háromnégy perc. Ennyi elég az átváltozások-hoz, és ugyanennyi később a visszacsináláshoz.

Nehéz Móricz gondolatait és főleg indulatait pontosan kitalálni. Nem világos egészen, kinek a pártján is áll. A színmű alapjául szolgáló kisregényben feszesebben fogalmaz, abból annyi bizonyos, hogy nem örül a Balázs dévaj dorbézolásának, rokonszenvét inkább a szigorú Zsani néni és Pólika mellett érezni, a darabban már többet megenged, talán

Derzsi János (Balázs) és Meszléry Judit (Pepi) a Móricz-darab szolnoki előadásában (Sípos Géza felv.)

szándékosan „vidámabbra", könnyedebbre írva a közönség kedvéért. Mindenesetre ettől a nyíri birtokos Balázs átformálódik kissé, kiváltképp Derzsi János alakításában. Összetettebb, markánsabb karakter, akinek megvan a maga igazsága. Készséggel megértjük, hogy *egy* dologra igazán kényes, ha szemébe mondják, hogy: nem. Érzékeny ember, akit könnyű kiengesztelni, de ha már így adódott, mielőtt békülne, elvárja a bocsánatkérést. Az neki jár. A kemény Zsani és közte is izzik a feszültség, dacolni kényszerül vele is. A zsarnok öregasszony kiváltja a Pólika ellenszegülését is hamar, így a hármójuk csatája, mely legalább annyira bennük zajlik, mint kimondott szavaikban, adja a darab és még inkább az előadás alapját s legfőbb izgalmát, végig Derzsi János alakjában összpontosulva. Csöndesen indulatos kitöréseiben akkora erő szunnyad, hogy őszintén csodáljuk Pólikál - s a Derzsi erejétől nyer hitelt ő is -, amiért ujjat húzott véle.

Nem az a fontos végül., hogy a házasságot hogyan hozzák rendbe, *arra* vigyáz a rendező a színészekkel együtt, hogy az a fényes dac, mely a főszereplők szuverenitását őrzi, meg ne sérüljön a végső kompromisszumban. S ebben Bajcsay Mária Zsanija és Földesi Judit Pólikája egyformán sikeres szerencsére. Derzsi János (vagy a rendező?) hibájául azt lehetne felróni - ha valamit kellene mindenképp -, hogy nem utáltatja meg eléggé a Balázs felelőtlenségét, rokonszenvesebb, mint kéne.

Kedvesen szájal Gombos Judit Biri szerepében, Tardy Balázs olyan rafinált cigányprímás, hogy alig venni észre: ellazsálja a zenélést, csak a bandát dolgoztatja, Meszléry Judit jóságos Pepije, Koós Olga süket Minája, Dobák Lajos szintén önérzetes Lajosa mind a többiekkel jól érzékelhető egységet képez. Az elmúlt idény kiemelkedő szolnoki előadásai folytatódnak ezzel a korrekt mestermunkával, mely részint szolgálhat például a míves szórakoztatásnak, részint - ismerve a színház idei terveit - mutatja, hogy Szolnokra egyre inkább kell és érdemes figyelni nagy várakozással, mert az ország egyik legjobb társulata van formálódóban - vagy alakult ki éppen.

Gaal József-Darvas Ferenc- Várady Szabolcs: A peleskei nótárius (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Színpadra alkalmazta: Bognár Róbert. *Koreográfus:* Majoros István m. *v. Díszlet:* Makai Péter m. *v. Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet *m. v. Zenei vezető:* Kazár Pál. *Segédrendező:* Gyenge Katalin. *Rendezte:* Schlanger András.

Szereplők: Simor Ottó, Mátrai Tamás, Simon Mari, Molnár Erika, Horváth László Attila, Földi László, Stettner Ottó, Gados Béla, Szabó Tünde, Hetey László, Vennes Emmy, Balogh Béla, Csorba Ilona, Gábos Katalin, Magyar Éva, Gedai Mária, Juhász György, Tóth Károly.

Móricz Zsigmond: Nem élhetek muzsikaszó nélkül (szolnoki Szigligeti Színház)

Díszlet: Lábas Zoltán. *Jelmez:* Mialkovszky Erzsébet m. *v. Koreográfus:* Zsuráfszky Zoltán m. *v. Dramaturg:* Morcsányi Géza. *A rendező munkatársa:* Harsányi László. *Rendezte: Csizmadia* Tibor.

Szereplők: Derzsi János, Földes Judit, Bajcsay Mária, Meszléry Judit, Koós Olga, Dobák Lajos, Gombos Judit, Fekete András, Sebestyén Éva, Császár Gyöngyi, Bal József, Balog Judit, Ecsedi Erzsébet, Tardy Balázs, Árva László.

FÖLDES ANNA

A veszteség is fegyver

A tizedik Lócsiszár - Sütő András drámája Egerben

Délutáni diákelőadáson találkozni egy, a XVI. században játszódó, másfél évtizeddel ezelőtt írott, jó néhány színpadon már játszott, tévében is sugárzott drámával - a színházi álmoskönyv szerint nem sok jót ígér. Különösen akkor, ha hozzá-tesszük, hogy a találkozásra egy színházi hagyományokkal alig rendelkező, direktorbuktató városban, tapasztalatokban szegény, nemrégiben összetoborzott társulat előadásában kerül sor.

De ha a felsorolt körülmények ellenére a fiatalokkal zsúfolásig megtelt néző-téren az előadás tizedik percétől elül a zsongás, vágni lehet a csöndet, érzékelni a művel most ismerkedők fojtott izgalmát, ha a taps nem gyors és udvarias, hanem lázas és kitartó - akkor a kritikának is nyugtáznia kell: valami történt Egerben Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című művének bemutatásakor.

A bitófa előtt megdicsőült vesztes, Kolhaas Mihály útjának legújabb állomása megérdemli, hogy felmérjük 1973 óta megtett színházi útját.

„Kleist írásával egy negyedszázaddal ezelőtt ismerkedtem meg a Budapesten megjelent Olcsó Könyvtár kiadásából. Az ragadott meg benne leginkább, hogy Kolhaas Mihály jogos igazságkeresése közben helytelen útra tévedt, és ezért életével fizetett az elégtételért, megszerzett igazáért. Sok időbe telt, amíg ez a drámai helyzet érzelemmel, gondolattal töltődött fel, drámává érlelődött ben-nem, aztán 1974-ben megírtam." (Film Színház Muzsika, 1976. I. 3.)

Sütő András nyilatkozott így Gách Marianne-nak a következő dráma, a *Csillag a máglyán* bemutatása után.

Talán nem szentségtörés, ha megjegyzem: filológiailag alighanem pontosabb Sütő András monográfusa, Görömbei András, aki szerint a darab 1973 októberében, novemberében és decemberében készült. A nyomdai átfutási idők ismeretében másként aligha került volna a darab a következő év márciusában az olvasók kezébe. Ennek azonban a drámatörténet szempontjából nincs különösebb jelentősége. Lényegesebb, elvi kérdés, hogy Sütő drámája semmiképpen nem tekinthető a kleisti krónika dramatizálásának. Ez ellen az író is joggal tiltakozik. Hiszen ő a parasztháborúk korában lázadóvá lett lócsiszárról megőrzött történet - 1810-ben irodalmi formát öltött - eseménysorát majd minden döntő ponton, értelmezését pedig teljes egészében megváltoztatta. „Magam csupán a korabeli német krónika drámai alaphelyzetét választottam építkezési helyül - saját mondandóm számára. Ugyanis Kolhaas Mihály szomorú történetének olvastán egy másik ablak nyílt meg előttem. Azon átnézve: nem a kleisti szemlélet égtája gomolygott föl az idők távolából, hanem a vérbe fojtott parasztforradalom kormospernyés-akasztófája, újramoccanó világa; nagy szenvedések kényszerűföllángolása a látszólagos társadalmi és egyénilelki nyugalom kínzókamráiban. Ezt az ablakot pedig nem is magam vágtam: az azóta eltelt idő nyitotta meg mindannyiunk előtt, akik e dráma hőseinek arcvonásai között talán ismerős vonásokat is fölfedezhetünk: a magunkéit."

Az *Egy lócsiszár* virágvasárnapjának szövege a magyar drámatörténetben szokatlan gyorsasággal látott napvilágot. 1974. márciusi számában közölte a marosvásárhelyi Igaz Szó, és május 18-án már hírt adott a tényről, irodalmunk eseményéről a Magyar Hírlap is. Ablonczy László tárgyilagos ismertetésében már elhangzik az első figyelemfelhívó biztatás: „Sütő András drámáját ajánljuk a hazai színházi emberek figyelmébe." Ami ezúttal kivételesen nem maradt pusztába kiáltott szó.

A dráma irodalma ma már sokszorosan meghaladja annak terjedelmét. Számon tartja, hogy Sütő András azért jegyezte be a dráma címét még az ötvenes évek nagy olvasásainak idején jegyzet-füzetébe, mert a világra nyitott *másik* ablakon mindenfelé az igazságkereső emberek meghurcoltatását, kudarcát látta. Hogy a koholt vádak alapján börtönbe zárt és tizenhat évi rabság után őrületre ítéltetett magyar nemzetiségi politikus, az igazság fanatikusának megismert Kurkó Gyárfás sorsa éppen úgy benne van a tragédiában, mint a meghirdetett és be nem váltott igazságok vesztén érzett fáj-dalom, az elkerülhetetlennek és célszerűnek vélt kompromisszumok, alkudozások felismert kudarca, a kényszerűség parancsa ellen való lázadás.

A bírálatok és elemzések sorra felmutatták a tézisdráma jellegét, a vitadráma jelentőségét, a történelmi darab és a parabola elválaszthatatlan egységét, a modelldráma dramaturgiájának meghatározó jelenlétét. Kutatták és igazolták a középpontdráma struktúráját és a végzetdráma működésének mechanizmusát is.

Magától értetődik, hogy az értelmezés fókuszában többnyire a Kolhaas és Nagelschmidt, a Kolhaas és Luther közötti vita, a sérelmeket egyaránt ismerő és fájlaló, de a követendő utat, a cselekvési lehetőségeket eltérően megítélő rajongók és reálpolitikusok konfliktusa állott. Kritikájában Sziládi János utal a nagyon is szembetűnő analógiára, hogy tudniillik Sütő hősei között ugyanaz az ellentét feszül, mint Illyés Gyula második Dózsa-drámájában, a Testvérekben György és Gergely között. Érdekes viszont, hogy egyetlen (általam olvasott) bírálat sem emeli ki Kolhaas Mihály és *a Bánk bán* távoli, de a drámatörténetben tagadhatatlan rokonságát. Azt a drámai struktúrát, amelyben ismét a személyes, „bánki sértődés" ébreszti rá az igazságában megbántott férfit az országosan fájó sérelmekre.

Nagy Péter Sütő igazi mondandójának hordozóját a dráma mélyebb dialektikájában, „az igazság és megvalósítása, elvek és gyakorlatuk, eszmék és a hatalom vívódásában" ismeri fel, és abban, hogy az író „egyaránt és egyszerre látja Kolhaas igazságát és tévedését, Luther megalkuvását s e megalkuvás mélyén munkáló mélyebb igazságot". (Élet és Irodalom, 1976. I. 10.)

E. Fehér Pál Kemény Zsigmond „rajongóira" és a körülményekkel számoló „reálpolitikusokra" gondol, amikor a koraszülött igazság érvényre juttatásának ledönthetetlen gátját láttatja, Kolhaas törvénytiszteletének szilárdságát és e szilárdság feladását vitatja, amikor Sütő Andrással együtt kérdezi: „Az ügyet lehet-e úgy szolgálni, hogy az egyén föladja magát? Meddig mehet el az egyén önnön jogainak feladásában... Sütő azt mond-ja: a szép szó, a jó szándék, a bölcs terv nem elegendő. Az ügyet emberséggel és tisztességgel kell szolgálni. Az ügyet úgy lehet tisztességgel szolgálni, ha az ügy törvényei mindenkire nézvést kötelező érvényűek." (Népszabadság, 1974. X. 9.) Ez azonban Kolhaas világában hiú remény. Kolhaas Mihálynak azért kell elbuknia, mert „a törvényt egy olyan világban akarta érvényesíteni, amelyikben a törvények nem az igazságot, hanem a hatalom érdekeit szolgálják". (Görömbei András: Sütő András.)

A kaposvári Kolhaas dicsérete

Az ősbemutató sajtóvisszhangjában. a megjelent kritikákban csak a közelítés, a méltatások érzelmi fűtöttsége, esetleg az érvelés tért el, de abban az újságcikkiek jelen idejű drámatörténetében kezdettől létrejött a konszenzus, hogy Sütő műve nemcsak az író pályáján tekinthető mérföldkőnek. Kimagasló értéke a kortárs drámairodalomnak is. Paradox módon a *legkritikusabban* Sütő művét az ősbemutató - és a mű lényegét mindmáig a legmerészebben felmutató, színpadi formáját a legplasztikusabban kialakító előadás - rendezője, Zsámbéki Gábor értékelte.

És ezzel már eljutottunk az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* színházi történetének fényes kiinduló állomásához.

Sütő Andrásnak nem *az Egy lócsiszár virágvasárnapja* volt a legelső Kaposvárott bemutatott darabja. Az 1971-72-es évadban a legsikerültebbnek mondott „pre-Sütő"-komédia (ahogy bírálói nevezik), *a Pompás Gedeon* is színre került a Csiky Gergely Színházban. De *a Lócsiszár* mégis színháztörténeti találkozás ígéretét hordta magában.

Zsámbéki Gábort, a darabot a maga mélységében elemző rendezőt a történelmi dráma köntösében megjelenített modellhelyzet izgatta. Rendezésében tudatosan a mű modelldrámajellegét erősítette fel a történelmi dráma rovására. A kaposvári előadás a cselekmény korát, a XVI. századot szinte csak jelezte: a történelem általános és egyetemes érvényét viszont rendkívüli szuggesztivitással mutatta fel.

A dráma elemzői rendszerint dicsérően említik az arkangyaljellemű, béke-tűrő és lojális lócsiszár személyes sérelmek nyomán kirobbanó haragjának több-fázisú metamorfózisát: a három felvonás három vitájában tetten érhető átalakulás történelmi és lélektani hitelét, dramaturgiai logikáját. Zsámbéki Gábor ezzel szemben a dráma őt aggasztó, irritáló szerkezeti fogyatékosságait, a felgyorsult cselekmény egyes stációinak elnagyoltságát az előadás erőteljes megszerkesztésével, az előadás rituális keretbe foglalásával kívánta ellensúlyozni.

A bemutatót követő utólagos nyilatkozata mintegy felidézi a látványból leszűrt tanulságo[t]. Hogy a nádból font falakkal keretezett, nyers deszkalapokból szerkesztett díszlet dörrenve lecsapódó hídjai valóban Kolhaas végzetének érzékeltetésére zárták mind szorosabbra, szűkebbre életének terét, hogy a bitófa alatt azután végérvényesen bezáruljon a négyszög, Kolhaas Mihály sorsának talpalatnyi börtöne. S a dráma kulcspillanataiban legördített vörös futószőnyeg sem pusztán a szürke színpadkép élénkítésére szolgál. A szín, a látvány, a koreográfia jelzi, kiemeli a konkrét események rendkívüliségét, a végzet ünnepélyességét. (Díszlettervező: Pauer Gyula.)

A kaposvári előadás egyértelmű, meszsze hangzó sikert aratott. Nyomtatásban több változatban is megerősítést nyert, hogy Sütő darabja nagy mű (Magyar Hírlap), rendkívül nagy erejű dráma (Kritika), napjaink magyar drámatermésének legjavához tartozik (Népszabadság), és még az is kimondatott, hogy *az Egy lócsiszár virágvasárnapja* a remekmű közelében mozgó darab.

Sütő András, aki akkor már *az Anyám könnyű álmot ígér* tündökletes szavú írójaként élt a hazai olvasók tudatában, ezzel a darabjával színházi csatát is nyert Magyarországon. A kaposvári előadás az író legjobb arcát mutatta meg.

Akkoriban még különösen kevés volt nálunk az olyan színházi előadás, amelyben a gondolat és az érzelem, a szöveg és a látvány egysége ilyen maradéktalanul megvalósult. Zsámbéki kompozíciós készsége, Pauernek a helyszín, a játéktér megteremtésével az írói gondolat kifejezésére, kiemelésére alkalmassá lett díszletterve azért érvényesülhetett maradéktalanul, mert a színészi játék intenzitása is híven szolgálta a dráma minden gondosan elemzett jelenetét. A szereposztás pedig - a dráma majd minden posztján tökéletes; mintha Zsámbéki nem a kaposváriak szűk köréből, hanem egy elképzelt, eszményi társulatból válogathatott volna.

Vajda László, a kaposvári előadás Kolhaas Mihálya, egy csapásra ismert színésszé lesz. Zsámbéki szerint a színészt „nagydarab, mackós lénye, eredendő, naiv tisztasága szinte predesztinálta a jóságos lócsiszár szerepére". Az igazság az, hogy Vajda László alkatában valóban benne volt egy lehetséges Kolhaasfigura. (Azóta már egészen más külső-belső habitusú lócsiszárokat is láttunk. Éppen az egri előadás győzött meg arról, hogy többféle Kolhaas Mihály is létezik...) De tény, hogy Vajda, „akiben a nagyon erős emberek mozdíthatatlan-nak látszó szelídsége uralkodik", kiválóan alkalmas a figurára. „Nemcsak a szó, a gesztus segítségével építi fel Kolhaas figuráját, de testével is. Lomha, mégis erőt, határozottságot sugárzó járásával, a mozdulatok zártságával, ösztönös takarékosságával. Az ő Kolhaasa nem csapkod, csak üt rettenetest, nem kiabál, csak halkan szól, de súlyosabban, minta fülrepesztő kiáltás." (Sziládi János, Magyar Nemzet, 1974. X. 11.)

A kínálkozó teátrális hatások elkerülésével, nagy bensőséggel játszotta Vajda Kolhaas Mihályt, azt az embert, akit valóban virágvasárnap-illat leng körül, aki békességben élni, otthont teremteni, szeretni született. Kolhaas és Lisbeth szerelmi kettősét, az érzelmek és érzékek egymást erősítő varázserejét, összetartozásuk természetességét és boldogságát azóta sem sikerült egyetlen előadásban sem olyan lírai erővel, hitellel felmutatni, mint Vajda Lászlónak Molnár Piroskával.

Volt, aki csak „szerényen jónak" látta Molnár Piroskát Lisbeth szerepében (E. Fehér Pál), de olyan is, aki külön cikket szentelt érzékenységében és visszafogottságában rendkívüli, költőiségében megindító alakításának (Szántó Erika).

A színházi játékrendnek megfelelően, vagy a sikerre való tekintettel azon túl is, Kaposváron kívül többfelé bemutatják az előadást. Vendégszerepel vele a színház Sopronban, Dunaújvárosban, Tolnában is, ahol a megyei krónikás szerint „vissza-várják a színházat". Akkoriban még piros betűs ünnepnek számított a fővárosban - méghozzá szezon kezdetén, derekán - a vidéki vendégjáték. De a kaposvári *Lócsi*szárt már megelőzte a híre. A tervezett bemutatón kívül a közönség kikövetelt egy rendkívüli, éjszakai előadást is. A nézőtér ovációval, a sajtó szuperlatívuszokkal fogadta a jelenhez szóló, szokatlan hangvételű, artisztikus előadást.

A jó szándék nem elég

Szeretném hinni: a kritikának is szerepe volt abban, hogy a kaposvári produkció 1976-ban képernyőre került. Sokan örültünk a televízió nyújtotta, a kritika követelte országos nyilvánosságnak. De tény, hogy ugyanaz az ismertség és elismerés, amely felröpítette a produkciót, egyben szárnyát is szegte a dráma további röptének. Hiszen előre látható ilyenkor, hogy a már ismert dráma a következő - második, harmadik s főként pesti - színházban már nem hat a reveláció erejével. Feltételezhető, hogy a kitűnő kaposvári előadás kikényszeríti a pesti színház szá-

mára akkoriban már nem egyértelmű és nem is mindig hízelgő összehasonlítást. A trend, amely a fővárosban bemutatott új magyar drámák országos, vidéki utóéletét illeti, éppen akkoriban fordult meg. A hetvenes évek második felében már nem ritkaság, hogy egy-egy irodalmi értékű, jelentős kortárs dráma először kisebb színházban, vidéki városban kap nyilvánosságot.

Sütő András drámájának a Nemzeti Színházban lett volna a helye. De a darabot Budapesten a hetvenes évek derekáig nem játszották. Ezt a megállapítást há rom évvel az ősbemutató után, a József Attila Színház felújítása kapcsán sokan megfogalmazták, a többi között Osztovits Levente is. (SZÍNHÁZ, 1977. 5.) Ő fogalmazza meg azt is, hogy a színház a kezdeményező gesztus nagyszerűségéhez nem tudott felnőni.

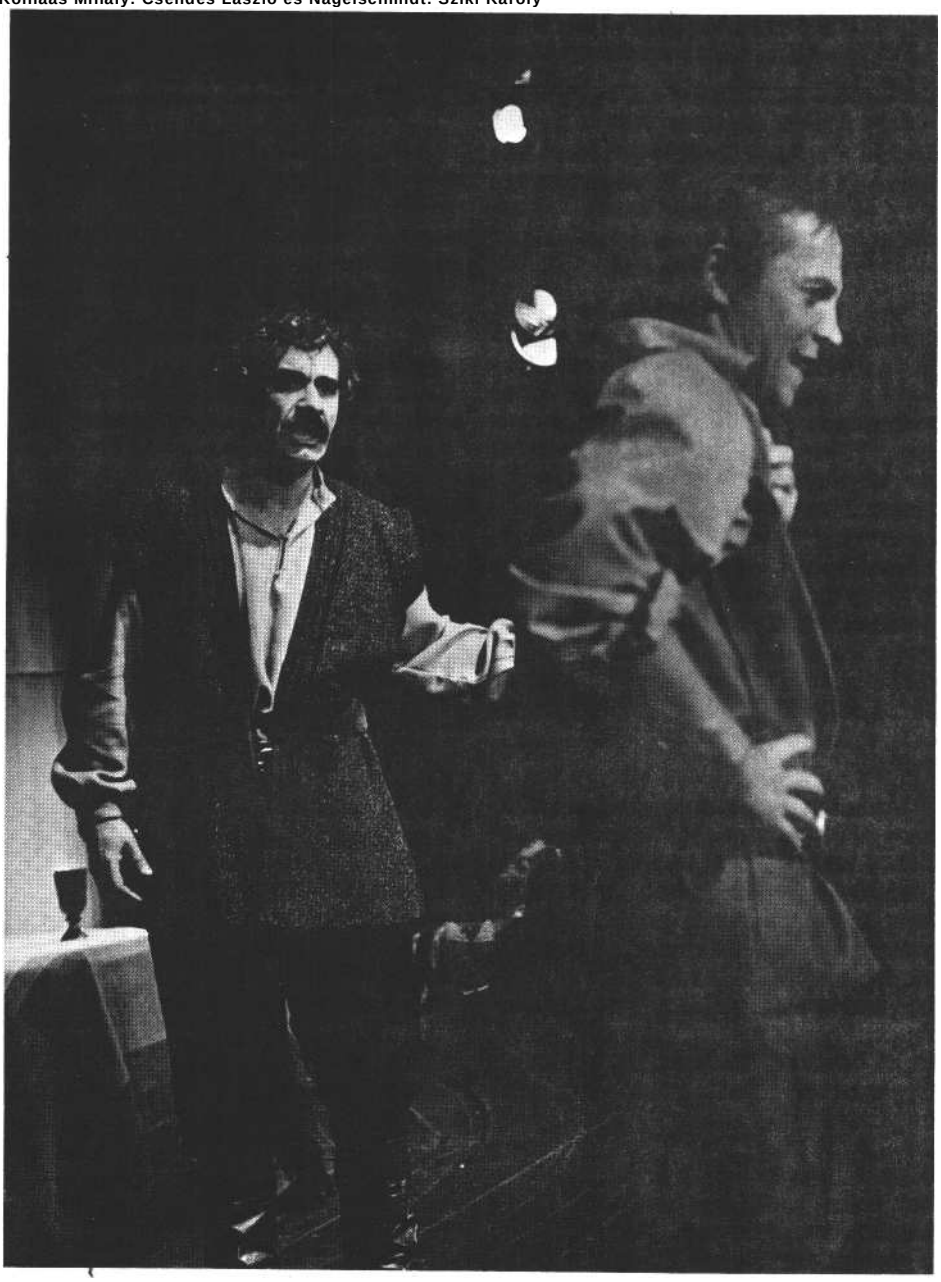
A Magyar Nemzet cikkírója - Barta András - a színház vállalkozókedvének bátorítására inkább azt hangsúlyozza, hogy a nézőtéren ülők - a kritikusokkal ellentétben! - általában nem viszonyítanak, nem hasonlítgatnak, hanem az adott előadásról alkotnak véleményt. Ez pedig alighanem az lesz, hogy a színház szándékában színvonalasan vitte színre Sütő drámáját. (1977. I11.12.)

Tarján Tamás ezzel szemben nem a szándékot, inkább az eredményt nézi, s kritikája legelső mondatában kimondja a Sándor János rendezte produkció fölött az ítéletet: „Nincs mit szépítgetni a dolgon: Sütő András drámájának előadása a József Attila Színházban megbukott." De nyomban hozzáteszi: nem a dráma, az előadás. A dráma értékének tudatában mérlegre téve az értelmezés felületességét, a szereposztás hiányosságait, a szereplők érthetetlenül kedvetlen játékát, végül is arra a következtetésre jut, hogy *„az Egy lócsiszár virágvasárnapja* eddig hiányzott a fővárosi színpadokról: sajnos - bár előadták -, hiányzik továbbra is". (T. T. Kritika, 1977. 4.)

Sándor János a bemutatót megelőző nyilatkozatában általánosságban hittel szólt a készülő produkcióról és színészeinek szándékáról (Film Színház Muzsika, 1977. II. 12.), de magára az előadásra - céljára, jellegére, értelmezésének sajátosságára, a rendező mondanivalójára - a nyilatkozatból nemigen lehet következtetni. Legfeljebb arra, hogy a rendező a dráma egyik hőse mellett sem kötelezi el magát, inkább valamiféle egyensúlyt keres és teremt az általuk elkövetett drámai vétségek között. Ez a kiinduló koncepció önmagában nem hibáztatható. De alighanem rendkívüli intenzitású, koncentrált előadás kell ahhoz, hogy az így kialakított, szimmetrikus drámai erőtérben is létrejöjjön a szükséges feszültség, és a nézők kielégíthessék az érzelmi és intellektuális azonosulásra való igényüket.

Az előadás amennyire az egyidejű visszhangból megítélhető - egészében és részleteiben is csalódást keltett. A kritikusok, a szándékon kívül, legfeljebb a rendezés és a színészi játék egyes szép, őszinte pillanatait dicsérik. Hogy akadtak-e egyértelműen hamis hangok az előadásban vagy sem, arra vonatkozóan megoszlanak a vélemények. De egybehangzó gond, hogy a József Attila Színház színpadán elsikkad a dráma torokszorító feszültsége és a hősök igazi tragédiája. Szántó Erika ezt a Rádió kritikai rovatában azzal magyarázta, hogy a József Attila Színházban - a kaposvári előadással ellentétben - egy harag történetét láttuk, nem pedig egy harag születésének drámáját. A Magyar Nemzet kritikusa szerint „pontosan meg sem állapítható, miért és hogyan történik, de az

Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja (Gárdonyi Géza Színház). Kolhaas Mihály: Csendes László és Nagelschmidt: Sziki Károly



események sűrűsödésével, az igazságtalanságok halmozódásával együtt még-sem növekszik kellő erővel az előadás feszültsége, ezért a bosszú és az ítélet jelenetei végül is hatástalanokká válnak. A néző Kolhaas vesztét nem a torokszorító rádöbbenés érzésével fogadja, ha-nem a tragédia előrehaladtával - furcsa módon - mindinkább kívül marad az eseményeken." (Barta András, 1977. III. 12.)

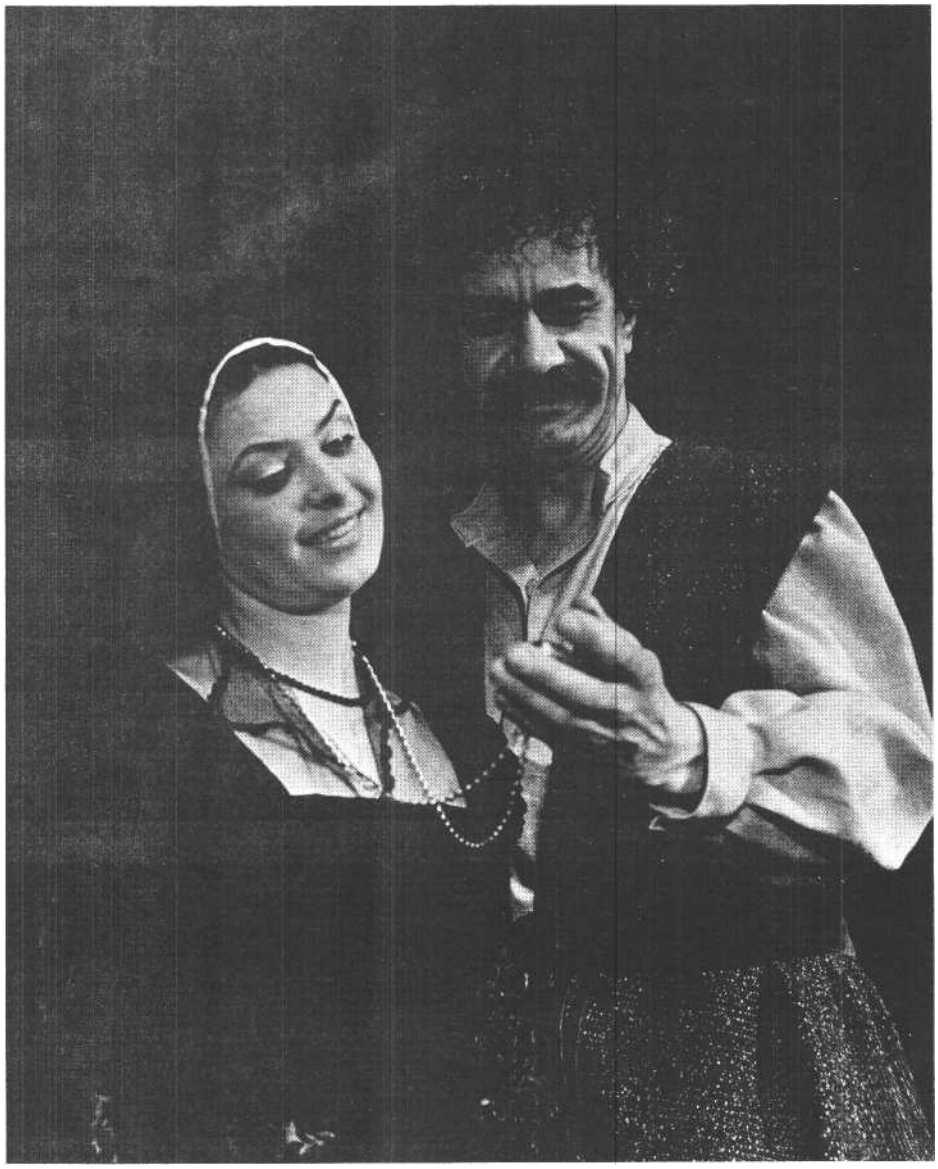
A József Attila Színház lehetőségeit nyilvánvalóan behatárolták a társulaton belüli adottságok. Kránitz Lajost mackós alkata (elvben) alkalmassá tette arra, hogy Vajda László alakításának külsőségeit kövesse, de hiányzott belőle a robbanást hitelesítő, belülről jövő indulat. Szilágyi Tibor akár nagyszerű Nagelschmidt is lehetett volna, de ebben az előadásban ő is kívül maradt a szerepen, a drámán.

A két színész teljesítményének megítélésétől majdnem független Osztovits Leventének a szereposztásra vonatkozó érdekes kritikai meglátása, hogy eleve téves, esélytelen elgondolás a dráma két pólusát úgy felépíteni, hogy a vitapartnereket fizikailag ennyire rokon alkatú, egymáshoz indulati-pszichikai habitusban is hasonlító színészek alakítsák. A bírálók - a maguk ízlése, szigora szerint - különböző mértékben, de lényegében egybehangzóan elmarasztalták a rutinos közhelyekben megnyilvánuló színészi játékot, Borbás Gabi halvány, súlytalan, szenvedélytelen Lisbethjét, Horváth Sándor joviális Müller urát is.

A bukás soha nem önmagában veszélyes. Sütő drámájának sikerületlen előadása is azzal „tett keresztbe" a magyar színházi életben, hogy (ha az 1984-es, Zsurzs Éva rendezte tévéváltozatot nem számítjuk) majd egy teljes évtizedre elvette a hazai színházak kedvét a mű felújítását ól.

Egy lócsiszár türelmes lázadása

Mégis elhangzott az a kérdés, amelyre pedig legkevésbé sem lehetett számítani, és amely a műhöz méltó „második premier" kapcsán bizonyára meg sem fogant volna. Hogy vajon „ennyi előadás után érdemes-e ilyen gyorsan újra bemutatni? Nem bölcsebb dolog-e hagyni, hogy megteljék újabb korok újabb színeivel, s akkor nagyobb idők eltelte után örömmel csodálkozhatunk rá eddig fel nem fedezett vagy feledésbe merült értékeire". Köröspataki Kiss Sándor erre a kérdésre kritikájában voltaképpen maga adja meg a választ azzal, hogy kimondja: „Ádám Ottó rendezése nem ébresztett rá a remekmű újabb titkaira." (Új Tükör, 1986. II. 16.)



Bárdos Margit **(Lisbeth) és Csendes László (Kolhaas Mihály) a Sütő-drámában**

Márpedig a kritika is, a közönség is ezt várta volna a budapesti Madách Színház felújításától.

A felújítást a kritika egyszerre méri az ősbemutató élményéhez és az olvasott, mindnyájunk tudatában élő, kemény drámai összecsapásokat tartalmazó drámahoz. Igy született hiányérzetét fogalmazza meg a kritikus, amikor felrója a rendezőnek, hogy „a mi húsunkba is vágó, fel-kavaró mű, a jog és a jogtalanság drámája, a megcsalatott és kiszolgáltatott becsületes ember tragédiája helyett - romantikus meseleporellót és zene nélküli operettlibrettót prezentál". (Takács István, Népszava, 1986. II. 13.)

Már az új színpadi látvány is nyílt kihívás, vita a Kolhaas-ház korábban - elsősorban Kaposvárott - megidézett képével. Pauer Gyula és Szinte Gábor között stílusban, látásmódban egy világ van, de a két Kolhaas között nemkülönben. Ez a Madách színházi Kolhaas talán nem is lócsiszár, inkább gazdag kereskedő, aki történetesen lovakkal (is) foglalkozik. Alig érthető, hogyan sikerült az üldözött Nagelschmidtnek csak úgy betörni, beszökni a feltételezhetően népes cselédséggel is rendelkező polgár elegáns, faburkolatos otthonába; oda, ahova még a napfény is csak művészi módon komponált üveg-mozaik ablakokon, szűrve juthat be. A ház ura, Kolhaas Mihály, mintha nem is kiszolgáltatottja, inkább részese, támasza lenne a hatalomnak. Természetesen bölcs és türelmes, szelíd és megbocsátó, aki csupán Nagelschmidt káros befolyására veszítheti el - ideig-óráig - polgári józanságát. Erre utal e fejezet alcíme, Kállai Katalin Esti Hírlap-beli tudósításának szellemes cégére. (1986. II. 10.)

Az előadás kulcsát -kes (Berkes Erzsébet) előzékenyen nyújtja át a Magyar Nemzet olvasóinak: „Ez a Kolhaas nem akkor követ el tragikus vétséget, amikor hisz a jogszolgáltatásban, hanem akkor, amikor nem bizonyul elég türelmesnek, és maga siet elégtételt venni. A korábbi felfogásokban az tetszett botorságnak, hogy a lócsiszár elhitte, neki is terem igazsága császár udvarában, *ez a* Kolhaas azért kell hogy elbukjon, mert nem volt türelme kivárni az általa is vállalt és

támogatott rend nehézkes következetességét." (1986. II. 22.)

Nincs tehát igaza Kállai Katalinnak, amikor bírálatában kialakulatlannak vagy legalábbis nehezen tetten érhetőnek nevezi Ádám Ottó koncepcióját. Valójában mára szereposztás is érzékelteti a rendezőnek az erőviszonyokról alkotott képét és történelmi állásfoglalását. A Kolhaas Mihályt játszó Sztankay István jó színész, de alkatát tekintve sem hősszínész. Igaz, Vajda László sem volt az! Sztankay orgánuma olyan telt, olyan szép, hogy azt képzeltük: legjobban egy rádióközvetítés győzne meg a rendező választásáról. De az igazság az, hogy nemcsak a színész, a szerepértelmezés is eltért attól, amit hittünk, vártunk. A Sztankay megidézte derék polgáremberről majdnem elképzelhetetlen, hogy - akár a legszemélyesebb sérelem hatására is - a münzeri utat választhatná, méghozzá meggyőződésből.

Ádám Ottó sokkal tudatosabb, körültekintőbb rendező és jobb pszichológus is annál, mintsem ne gondolta volna azt végig, hogy egy, az ő Kolhaasánál súlyosabb színpadi egyéniséggel, jelentősebb személyiséggel rendelkező Luther Márton felléptetése nemcsak a történelmi igazságot sugallja. Avar István Lutherként - a drámán belül is - megkülönböztetett jelentőséget ad a szerepnek. Erre utal a színésznek a bemutató idején adott nyilatkozata is: „Luther Márton szerepe körülbelül tízperces jelenet. Az elején könnyebbnek hittem, mint amilyen valójában, mert ezalatt meg kell mutatnom prédikátori erényeit, indulatosságát, bölcsességét, szóval mindazt a tulajdonságát, amiért Luthert habozás nélkül követték az emberek." (Pesti Műsor, 1986. 5. sz.) Ez utóbbi mondat a szerep, sőt a drámaértelmezés kulcsa. A felújítás Luther Mártona viszont nem az eszme forradalmára, hanem a feltétlen törvénytisztelet nagy tekintélyű hirdetője, a konszolidálódott reformáció politikus helytartója, aki fellépése súlyával és érveivel valóban képes visszafordítani Kolhaas Mihályt a lázadás útjáról, a maga igazának „alázatos és szorgalmas kereséséhez".

Koncz Gábor viszont Nagelschmidtet (Zappe László találó megfogalmazása szerint) „elvi lázadóból szenvedélyesen kötekedő vagánnyá minősíti vissza". (Népszabadság, 1986. II. 19.)

Nagelschmidtnek ez a degradálása - tekinthető bár a kleisti hierarchiához, jellemrajzokhoz való visszatérésnek is - valószínűleg nem annyira irodalmi fogantatású, hanem a színész alkatának érvényesítésén túl rendezői sugallat, illetve követelmény.

Sütő drámája jelentősebb mű annál, hogy egyetlen érvényes értelmezése, előadásmódja lenne. A Madách Színház nézőterén ülve mégis úgy éreztem, hogy ha az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* mondjuk a XIX. század végén íródott volna, éppen ilyennek képzelném a mű méltó, hiteles-veretes ősbemutatóját. Akkor legfeljebb az előadás naturalista momentumait, egyes jeleneteinek hatásvadászó lassítását kifogásoltam volna. Csakhogy Sütő drámája - kortársi alkotás. Még csak nem is történelmi dráma. Bár kétségkívül felfogható annak is.. .

Ebből indult ki bírálatában Zappe László is, amikor már-már elfogadta a darabnak azt a külsőleges megközelítését, idézőjelbe tett „értelmezését", amely „a nyelvi kifejezés szépségeire, az érzelmi ívek operai kijátszására helyezi a súlyt", és amely által Sütő darabjának „mélysége nem, de szépsége megszólal-hatna". Az előadás azonban erre sem kínált a színészeknek igazi lehetőséget. Zappe ennek okát mindenekelőtt a díszletek és jelmezek következetlenségében látta. (Népszabadság, 1986. II. 19.)

A magam feltételezése szerint ennek a Madách színházi koncepción belül maradó „szép" előadásnak is feltétele lett volna, hogy az összecsapásnak tétje legyen. Hogy a rendezés és a színészi játék megkönnyítse a nézőnek legalább a hőssel való érzelmi azonosulását. Erre azonban Sztankay István nem adott módot. Csalódást okozott az is, hogy nemcsak a törvényt lábbal tipró hatalom, a megbomlott világrend vitalitása, de a veszélyben virrasztó szerelem is elsikkadt az előadásban. A szó, a szöveg és az érzelmek szépsége helyett inkább csak a díszlet esztétikuma jött át a rivaldán, az viszont inkább gyengítette, mint erősítette a drámát.

Így azután a leckefelmondó színészek és az időnként jólnevelten unatkozó nézők is kívül maradtak Kolhaas Mihály torokszorító tragédiáján. Márpedig ha az előadás, az összecsapás nem a magunk lelkiismeretének színpadán, hanem a letűnt múltban játszódik, ha nem rendít meg az emberi kiszolgáltatottság szörnyű következménye, nem kényszerít állásfoglalásra a józan kompromisszum és az etikus lázadás konfrontációja, ha nem szembesül *a térdeplő reménység a fölegyenesedett reménytelenséggel* - akkor marad a romantikus történelmi tucatdrámák sztorija, a ráaggatott, elszavalt és megjelenített klisékkel, megtépázott legényekkel, érzelmes asszonyokkal, apácát gyalázó, dáridózó hatalmasságokkal.

Csak a színháztörténetben megőrzött kép színskálájának teljessége kedvéért jegyzem meg, hogy egy beszámoló azért akadt, amely az inkább csak érvelésben és árnyalatokban eltérő, csalódott véleményekkel szemben dicsérte, szépnek, átgondoltnak, híven értelmezettnek mondta az előadást és nagyszerűnek a Kolhaast játszó Sztankay Istvánt. (Vasárnapi Hírek, 1986. II. 2.)

Sütő András és Harag György szövetsége

Merem állítani: ha Sütő András nem magyarul írja meg Kolhaas Mihály drámáját, műve másfél évtizede folyamatosan jelen lenne, vagy legalább időről időre felbukkanna a világszínpadon.

De sajnos, *az Egy lócsiszár virágvasár*napjának (mostanáig) szívszorítóan kis, szinte csak jelképes hely jutott ebben az összeurópai színházban. A Színházi Intézet dokumentációja szerint a magyarországi ősbemutató óta csak a csehszlovákiai Komáromban, a jugoszláviai Szabadkán és természetesen Romániában került színre. Az 1979-es komáromi, magyar nyelvű előadást Takáts Emőd, a szabadkait, meghívott vendégként (1986-ban) Sándor János rendezte. Román nyelven a drámát Marosvásárhelyen és a bukaresti Bulandra Színházban játszották.

A határainkon túli előadások közül, minden valószínűség szerint, Taub János bukaresti rendezése lehetett a legeredetibb. A Teatrul 1980. márciusi elemzése a klasszikus téma újszerű értelmezését, az előadás oratorikus formáját emeli ki. Az antik tragédia által inspirált színpadi térben, a fekete varjakra emlékeztető nőalakokból szervezett kórus egyrészt narrátora, másrészt kommentátora lehetett az elbeszélt (de a kritika szerint sajnálatos módon nem sűrített) tragédiának. Taub Jánosnak szemére vetik, hogy a dekoratív megoldást nem mindig tudta meg-felelő dramaturgiai tartalommal megtölteni. Ennek ellenére vállalkozását dicsérte az eredetiség igénye és a Gálfalvi Zsolt bírálatában kiemelt világos, félreérthetetlen, tiszta rajzú értelmezés. (Előre, 1980. III. 16.)

Ha csak ennyiről tudnánk számot adni a dráma határainkon túli életéből, talán el is hagytam volna a kitekintést. De Sütő András szerencsés drámaíró, mert anyanyelvén léphetett be a világszínházba:

szűkebb hazájában időben találkozhatott és egész életre szóló alkotó szövetséget köthetett az erdélyi magyar színház európai rangú mesterével, Harag Györggyel.

Harag György számára Sütő András drámája - sőt, drámai életműve - nem *egy* színházi feladat volt a sok közül, nem alkalmilag kiválasztott, megrendezendő darab, hanem - talán már a *Pompás Gedeon* színre hozatala óta - emelt fővel vállalt művészi program, küldetés. Drámairónak alig lehet nagyobb szerencséje, mint ha pályája felfelé ívelő szakaszán találkozik azzal a rendezővel, aki gondolatainak tolmácsa, mestere és szolgája lehet a színpadon. Sütő Andrásnak Harag György ilyen, alkotásra ösztönző, kipróbált társa lett. Folyamatos együtt munkálkodásuk, színpadi együtt lélegzésük nyilvánvalóan külön tanulmányt érdemel. A magyar sajtóban a legalaposabban Illés Jenő világította meg, hogy hogyan hangolódott Harag György teljes szellemi nyíltsággal a Sütő-drámák hullámhosszára, hogyan találta meg saját, korszerű színházeszményének, renderői mondanivalója kifejezésének optimális anyagát a Sütő-drámákban. (Sütő András és Harag György találkozása. Elet és Irodalom, 1987. VI. 12.)

A Sütő-trilógia három drámája közül kettőt - a reformáció korát idéző *Lócsiszár*t és a *Csillag a máglyánt* - szoros tematikai, történelmi kapcsolat fűzi össze. A harmadik dráma, *a Káin és Ábel* csak az írói üzenet és a két, egymással életrehalálra vitázó főalakra komponált drámai építmény jogán kötődik az előbbiekhez. Mégis elmondható, hogy még a hazai be-mutatók közt eltelt esztendők sem szakították szét ezt a szálat: az emberi méltóság védelmében csatázó hősök felemelő bu kásának történelmi és korok feletti üzenetét. De sokszorosan felerősödött a három dráma közös szívdobbanása, a kiszolgáltatottak szabadságharcában újra meg újra csatába induló ember jajkiáltása akkor, amikor - a kolozsvári magyar színház vendégjátéka során - három egymást követő napon találkozhattunk Sütő hőseivel.

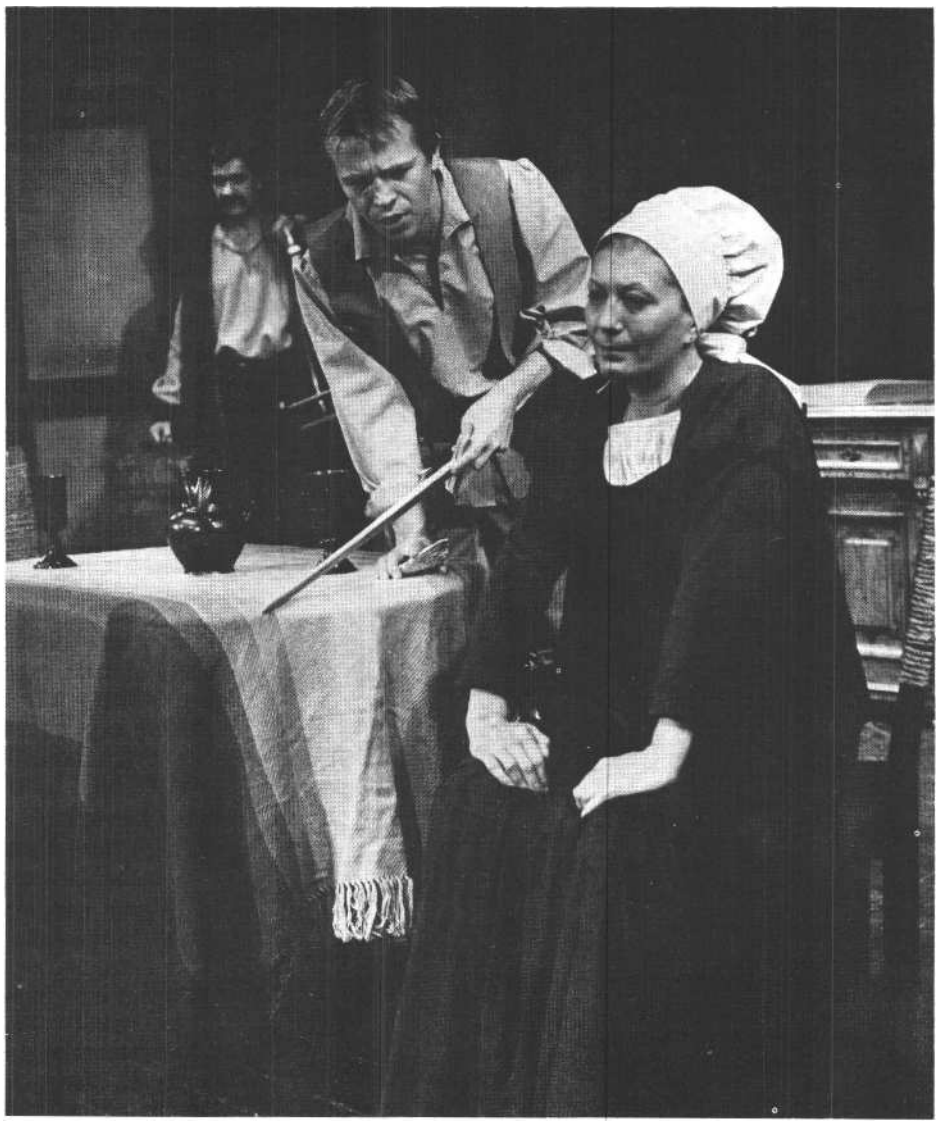
De maradjunk az öt évvel korábban, 1975-ben színpadra állított (és 1980-ban megismert) Lócsiszár-előadásnál.

Akárcsak a korábban tárgyalt kaposvári változatban, a kolozsvári előadás ban is meghatározó szerepe lett a világot és atmoszférát teremtő képi megoldásnak, Mircea Matcaboji díszlettervező és Edit Schrancz-Kunovits jelmeztervező szuggesztív látványvilágának. „A színpadon minden díszletelem vasból, gerendából, durva anyagból volt kimunkálva. Minden olyan matériából készült, amelynek súlya van, nyomasztó hatása, sötét, komor tónusa. Keményfa, vas, ón mindenütt. Az ácsolt gerendázat betöltötte az egész színpadot. A roppant nagy kapun belül még külön kiskapu is szerénykedett, jelezvén, hogy ezt a »várat« csak kivételes pillanatokban teszik nyitottá, az emberek csak rejtekajtón, titkosan közelednek. De a ruhák is azt sugallták, hogy nehéz életű emberek hordozzák őket. Csupa súlyos kelméből, bőrből, láncból, vasból, rongyból készültek. Harag György jól tudta, hogy ezek a jelmezek, díszletelemek a mondanivaló komorságát erősítik. Ezért volt szerepe minden döndülésnek, rengésnek, amikor kintről kétségbeesetten vagy ellenségesen közelítették ezt a roppant építményt." (Élet és Irodalom, 1987. VI. 12.)

Ezen a színpadon - Mátrai-Betegh Béla megfigyelése szerint - „még a húsvéti ajándékul hozott hintaló is ólmos anyagból van, mint az ágyúgolyó, mint a lábbilincsek labdanehezéke. A játékszer is úgy gördül be a színre, lánctalpon szinte, minta mennydörgő háború. Még a boros ónkupák is fegyverek inkább a mulatozó urak kezében forogva, semmint összekoccintható serlegek". (Magyar Nemzet, 1980. II. 5.)

Zsámbéki Gábor és Harag György rendezésének másik, rokonítható eleme a brutális világ és az embert emberségében megtartó érzelmek összeszikráztatása. A kolozsvári előadásnak sem pusztán az esztétikum kedvéért válik tartópillérévé Kolhaas Mihály és Lisbeth szerelmi kettőse, hanem azért, hogy félreérthetetlenné tegye, színpadi fénybe állítsa Sütő

Bókai Mária (Mária), Sziki **Károly és Csendes László az egri előadásban**



politikai mondanivalóját: „A világ, amely-ben a Tronkai Vencelek és történelmi hasonmásaik erkölcse uralkodik, legfennebb csak tünékeny pillanatokra hagyja érvényesülni a legmélyebb és legtisztább emberi érzelmeket, a szerelmet, az alkotó munkát, a játékot. A pallos, az akasztófák, a börtönök és dogmatizált ideológiák árnyékában nem marad egy talpalatnyi hely sem a szabadság, a tisztaság és a szépség számára." (Rácz Győző tanulmánya, A Hét, 1975. IV. 18.)

Ahhoz, hogy a tragédia mélysége és a költészet magassága egyaránt megszólaljon az előadásban, Harag Györgynek olyan társakra van szüksége, mint amilyen a Kolhaas Mihályt játszó, kirobbanóan indulatos, de szerepének ívét mérnöki pontossággal megkomponáló, nagy formátumú hősszínész, Héjja Sándor, és a szép szavú, érzelmeit bensőségesen, pátosz nélkül is kifejezésre juttató, lírai alkatú Sebők Klára. Nekik - és a társulat valamennyi tagjának - is köszönhető, hogy az előadást, „ezt a színháztörténeti jelentőségű két és fél órát", joggal említi a kritika a romániai magyar színjátszás nagy pillanatának.

A tizedik Lócsiszár

Gali László, az újjászervezett egri Gárdonyi Géza Színház Debrecenből jött igazgatója, Sütő András drámájával, az *Egy lócsiszár* virágvasárnapjával mutatkozott be a városban, és - az elmúlt esztendő előkészítő, szervező munkája után - színházi életünkben.

Célkitűzéseit a műsorfüzetben (a többi között) így fogalmazza meg: „induló színházunk szeretné a közönség színházi igényeit kielégíteni, és ugyanakkor feladatának tartja, hogy újabb és újabb igényeket ébresszen. Használni akarunk, nem tündökölni. Komolyan vesszük feladatunkat, hogy tükröt tartsunk a világ, a társadalom és az egyén elé. Kortárs színház kívánunk lenni, azaz: nem kitérni a kor problémái elől, mondván, úgyis olyan sok bajunk van, felejtsük a bút, »kapcsolódjunk ki«, hanem válaszolni szándékozunk ezekre a kérdésekre, vitába szállni velük, tisztázni, hogy hol a helyünk, mi a feladatunk, kik vagyunk, mit akarunk".

Ezekre a kérdésekre az első választ Gali László rendezőként Sütő András drámájának bemutatásával kívánta megadni.

Választása önmagában is helyes volt. Jelezte, hogy a Gárdonyi Géza Színház magasra emeli a mércét. És nemcsak irodalmi értelemben, a dráma önértékét tekintve, hanem azzal is, hogy a kis létszámú, fiatal és együttesként tagadhatatlanul tapasztalatlan színészgárda vállára rögtön ólomsúlyokat helyezett, és úgy késztette őket - egyenként és együtt is - szárnyalásra.

Nos, a nehéz terhelési próba - mint azt tanulmányom bevezetőjében már előrebocsátottam - sikerült. Sikerült, mert az egri előadás, ha nem is reveláció a dráma színpadi történetében, minden tekintetben - értelmezésben, színészi játékban, a közönségre gyakorolt hatásában - méltó a programhoz, a műhöz és a vállalkozáshoz. Legszívesebben korrektnek mondanám, ha nem járattuk volna le ezt a szót. Gali rendezése ugyanis nem oly módon korrekt, hogy zavartalanul, többé-kevésbé hibátlanul lebonyolítja a három felvonás színpadi megjelenítését, hanem abban, hogy gondosan-pontosan végigelemezte a szöveget, és következetesen ügyelt arra, hogy a dráma magántörténete érzelmi síkon is hatásos, követhető legyen; ugyanakkor nem halványította el a mű vitadrámajellegét. Jellemző az előadásra, hogy Kolhaas Mihály érveinél ezúttal mintha hangosabbak, messzehangzóbbak lennének az előadásban a kérdések, amelyeket Kolhaas Nagelschmidthez, Lutherhez, önmagához és az elfogadott, majd megtagadott világrendhez intéz. Milyen igazság az, amely saját hordozóit akasztófára juttatja? Ki tehet róla, hogy csak az Isten igazsága hatalmas, ám az ember porszemenként kapta a maga egyetlen életét? „Ki rendelte vajon, hogy a porszem igazsága nélkül értelmetlenné válik az egyetemes jog és igazság is, amelyet nem keresnünk kellene, hajszolni, mint gyermek a szivárványt, hanem ott kellene lennie mindenütt, ahol meghirdették?" Kolhaas Mihály kérdése a meghirdetett és be nem váltott igazság híveinek és áldozatainak jajkiáltását is tartalmazza, s a kiáltásban az ítéletet, a vádat.

Nem tagadom, az egri előadás első harmadában kételyeim jóval erősebbek voltak, mint elragadtatásom. Csendes László keményfából faragott, szinte szoborszerűen férfias lócsiszárjából meghökkentően hiányzott „a virágvasárnap-illat": nemcsak határozott volt, de kezdettől jóval indulatosabb, mint ahogy Sütő András szövege és a már látott előadások színpadi hagyománya alapján vártam. Ez a Kolhaas Mihály nem intette, óvta Nagelschmidtet, amikor arról beszélt, hogy a fölkelést szítóknak nem volt igazuk, ő dühösen vádolta Münzert, aki szerint a világot minden második napon föl lehet forgatni. Haragját egyre feljebb korbácsolja Nagelschmidt merészen hangoztatott igazsága. Nem tűri, nem tűrheti el, hogy a szemébe vágják: a kiegyezők, a szabadlábon levők, a rabok - a rossz lelkiismeret rabjai. Hogy megvádolják: a vámossal vitatkozva a maga „ötvengarasos nyugalmát" félti. Nagelschmidttel szemben is - a maga emberméltóságát hangsúlyozza: „Törvényes jogom, hogy meg ne sérts a becsületemben! Istentől nyert jogom, hogy megóvjam veled szemben is a családom nyugalmát." Kettőjük vitájából már-már arra következtethetünk, hogy Kolhaas karddal válaszol, és önérzetében megbántva kikergeti Nagelschmidtet a házból. De csak a szenvedély fűti, valójában kezdettől férfi módra, indulatait féken tartó öntudatos polgárhoz illően viselkedik.

Lisbethtel való szerelmes találkozásában is kevesebb a líra, a poézis, több az asszonyát birtokló férfi kielégülést váró szenvedélye. A kaposvári és a kolozsvári szerelmi jelenetben az Énekek éneke soraival tolmácsolt érzelmek mélyén, a szárnyaló szavak és meghitt érzelmek mögött felsejlett az érzékek hatalma. Csendes László és Bárdos Margit színpadi kapcsolatában az utóbbi a meghatározó.

A magas hőfokról indított jellemrajz láttán attól tartottam: Gali László eltorlaszolta Kolhaas Mihály előtt a fejlődés, az átalakulás útját, s ily módon lehetetlenné teszi a dráma ívének felrajzolását. A cselekmény előrehaladtával azonban világossá vált: Csendes László Kolhaas Mihálya a maga fizikai és érzelmi reakcióiban más úton jár ugyan, de éppolyan céltudatosan halad szerepének elkerülhetetlen csúcsa felé, mint a legjobb elődök. Az őt ért sérelmek hatására végbemenő átalakulása, a megbántottság partikularitásából az igazság egyetemessége felé törekvő felismerése úgy megy végbe, hogy haragja nem hangosabb, hanem mélyebb, drámaibb lesz. Gesztusai visszafogottabbak, de éppen a belső fegyelmező erő látható jelenléte, erővel tartott fékje érzékelteti a feszültség fokozódását, Kolhaas eltökéltségének energiáit. Csendes László - ezt önéletrajzából tudom - huszonöt évi városról városra, szín-házról színházra való vándorlás után jutott el Egerbe. És estéről estére végigjárja a maga kálváriáját a föloldozás reményében - ez a munkája. Kolhaas Mihály szerepénél kevés alkalmasabb van a kálváriajárásra, és a színész valóban ön-emésztő dühvel, fájdalommal járja végig, vállán a családjáért vállalt felelősség

terhével a tragédiába vezető utat. „Nézd, igazán sír!" -mondta a hátam mögött egy diáklány. Összerezzentem. Én nem a könnyeit figyeltem Csendes Lászlónak, hanem a kezét. Hogy szorult ökölbe a tehetetlenség pillanatában. Hogyan rándult meg alig észrevehetően a nyakán az ér. Magatartásának változásában, Csendes László nagy erővel féken tartott gesztusaiban pontosan nyomon követhető a Kolhaas bensejében végbemenő változás. A Lisbethet ért lándzsaütés hallatára nem sír, nem őrjöng, nem átkozódik. A bosszút is a jogai tudatában lévő polgár fegyelmezett eltökéltségével forralja. De azért amikor ingó és ingatlan vagyonát hirtelen eladásra kínálja, Csendes László fénytelen tekintetében felgyullad valami eszelős fény. Korábbi józanságát, kereskedőmúltját és etikáját meghazudtoló „tárgyalása" már a törvényen kívül kerülő, birtokával, életével mit sem törődő, lázadó Kolhaast sejteti.

A játék intenzitása, a feszültség olyan erős, hogy a második felvonást záró színpadi puskalövés - amikor Kolhaas, már felesége halálhírének vétele után a házába törő poroszlóra lő - többé nem fokozhatja, hanem hirtelen oldja. Amikor én láttam az előadást, a dermesztő nézőtéri csendbe belehasító durranásra valahonnan hátulról disszonáns nevetés felelt. Ez azonban nem a kamaszidétlenség megnyilvánulásaként, hanem az elviselhetetlent elviselhetővé transzponáló megkönnyebbülés jeleként hangzott a nézőtéren. Hogy Kolhaas Mihály végre azt tette, amit a széksorokban ülők legelszántabbjai elvártak tőle.

Csendes László alakításának csúcspontja a bírósági jelenet. Ahol megint csak kerüli az expozícióban alkalmazott szélesebb gesztusokat. Mintha egész lénye bilincsben, béklyóban, gúzsban lenne. De ebben a természetellenes dermedtségben a férfikönny és az ökölbe szorult kéz hangosabb minden kulisszahasogató kiáltásnál. Csendes fizikuma úgy szolgálta a megjelenítendő lelkiállapotot, hogy a nézőtéren is érződött: Kolhaas Mihály és a szerepét játszó színész egy és ugyanazon személy. Nem a tronkai várúr (hajdani) packázásáról van csak szó a színpadon, hanem mindannyiunk száz - jelenbeli - sérelméről. És a belső dráma, a választás dilemmája, amely elől sem Kolhaas, sem Sütő András nem térhet ki, folyamatosan jelen van a mi életünkben is.

Abban, hogy a dráma minden kimódolt rendezői, tervezői fogás nélkül ennyire

M. Horváth József (Müller) és Csendes László

mainak, modernnek hatott, oroszlánrésze volt az előadás rendhagyó alkatú, kitűnő Nagelschmidtjének. Sziki Károlytól távol áll a romantikus hősideál, távol az is, hogy Nagelschmidtből szabályszerű, nagybetűs forradalmárt rajzoljon. Ő az arkangyal oldalán a kételyek, a tiltakozás képviselője, a minden jogtalanságot tagadó, merészen protestáló lázadó, a minden időkben felnövekvő másként gondolkodó. Akinek léte, a kompromisszumokat tagadó eltökéltsége többnyire elfogadhatatlan kihívásnak tűnik a józan reálpolitikusok számára. Sziki Károly nem is törekszik arra, hogy saját alkatát meghazudtolva robusztus parasztforradalmárrá váljék. Játékában, kitöréseiben inkább a lengyel filmszínészek modern intellektuális szuggesztióját érezzük. Ez a tudatosan anakronisztikus szerepfölfogás nyilván nem veszélytelen. De Sziki Károly elég visszafogottan játszik ahhoz, hogy a történelmi színre épített modellhelyzetben se kövessen el stílustörést.

A rendezőtől tudom: a darabválasztás pillanatában erre a két színészre képzelte, építette az előadást. Sütő drámája azonban a többi között azért is jó darab, mert *nem két* főszerepe van. És a többit Gali Lászlónak csak kisebb-nagyobb kompromisszumok árán sikerült kiosztania.

Az előadás Lisbethje, Bárdos Margit bájos, szeretetre méltó, derék feleség, de hiányzik belőle az a belső sugárzás, amely hitelt ad a hozzá intézett bibliai hevületű, pátoszú vallomásnak. Lisbeth szerepét voltaképpen úgy kell, úgy érdemes eljátszani, hogy a nagy erejű szerelmi kettős jelenete után vállalását, helytállását és halálát követően, a színész fizikai, színpadi távollétében is sugárzóan jelen legyen a drámában. Erre a csodára azonban Bárdos Margit egyelőre még nem képes.

Emlékszem, évtizedekkel ezelőtt visszatérő gond volt, hogy színészeink nem alkalmasak hiteles munkás- és parasztflgurák ábrázolására; hogy színpadon, filmen a traktoron is csupa értelmiségi ül. Most mintha a helyzet visszájára fordult volna: egyre gyakrabban válik zavaróvá az értelmiségi figurák intellektuális degradálása. Különösen vidéki színházainkban érezni ezt, ahol sok szerep megjelenítőjénél még az életkor kínálta tapasztalat is hiányzik. Ez a probléma a Gali László rendezte előadásban is kiütközött. M. Horváth József (Müller Ferenc) kupecintelligenciával, némi ravaszsággal ruházza fel a jogtudort, de ezzel meg is fosztja őt szerepének valódi súlyától. A színész iróniája, nyílt cinizmusa ad némi színt a figurának, de tartalmat nem. És mivel Lisbeth hajdani kérőjét ezúttal kezdettől kisszerű hivatalnoknak ismerjük meg, a Kolhaasszal folytatott vitában érveinek nincs súlya, a karrierhez vezető útjának nincs tétje, konfliktusa és ára sem.

Hasonló hiányérzetet keltett a Luther-jelenet megoldása is. Ahogyan a Madách Színházban Avar István súlyos alakítása - a kiegyezés felmagasztalásával - meg-

ingatta, majd maga felé billentette a drámai igazság mérlegét, a fiatal, kezdő Szatmári György jelentéktelen, súlytalan Luther Mártonja még a történelmi hitelességet is kikezdi. Az ő Luther Mártonja, korábban, a wormsi birodalmi gyű-lés előtt sem lehetett igazán lánglelkű vezér, bátorságával nem forgathatta fel a világot. Nem járhatta végig azt az eszmei utat, amelynek végén a tanait meg nem tagadó doktor azt mondta: Itt állok, más-ként nem tehetek. Valószínű, hogy mind-az, amit ilyen nyomatékkal szóvá teszek, nem az ígéretes tehetségű színész felelőssége, még kevésbé hibája, és nem is a szerep súlyát félreismerő rendező mulasztása. Hanem - szereposztási kompromisszum. Ez azonban nem változtat azon, hogy az előadás egyensúlya tagadhatatlanul megbillent általa.

A Sütő-dráma díszletét és jelmezeit tervező Piros Sándor gondos, pontos munkája stílusosan keretezi a színpadi játékot, megfelelő mozgásteret biztosít a színészeknek, de ennél többet a legjobb akarattal sem mondhatunk róla. A tervező egyetlen eredeti ötlete, a színpadra helyezett jelképhordozó emblémák - talán címerek? - felaggatása legalábbis vitatható. A realista képben ugyanis nemcsak valószínűtlen, disszonáns is, hogy Kolhaasék otthonában a lócsiszár cégéreként színes lóportré díszelegjen az ajtó felett. Ugyszintén felesleges, mármár groteszk a tárgyalóteremben elhelyezett bekötött szemű Igazság. Szerencsére a dráma és az előadás enélkül is pontosan érzékeltetné a hatalom szolgálatában alkalmazott törvény etikátlanságát, a jogrend és az igazság jóvátehetetlen sérelmét.

Sütő András drámájának tizedik bemutatója a mű változatlanul tovább élő üzenetét, igazságát, színpadi erejét és a fiatal egri társulat tehetségét, a vállalkozást hitelesítő érettségét bizonyítja.

Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja (egri Gárdonyi Géza Színház)

Díszlet és jelmez: Piros Sándor. *Zenei összeállítás:* Herczeg László és Szabó Viola. *Segédrendező:* Kaposi Tamás. *Rendezte:* Gali László.

Szereplők: Csendes László, Bárdos Margit, Sziki Károly, Solymosi Tibor, Bókai Mária, Tunyogi Péter, Lénárt András, M. Horváth József, Horváth Ferenc, Havassy György, Megyeri Zoltán, Győrvári János, Simon Gyula, Fehér István, Kiss Árpád, Szatmári György, Csonka Anikó, Csathó Csaba, Horváth Ferenc, Kiss László.

SZÁNTÓ JUDIT

Szomory „egy az egyben"

A H. Lajos király miskolci előadásának nem tett jót az az esetleges körülmény, hogy Háy Gyula Mohácsával egyidejűleg látható. Ami korántsem mondható szükségszerűnek; egyáltalán nem arról van szó, hogy „nemzeti nagylétünk bús temetője" két kiadásban már tautológia. Amellett a két drámát, tematikai rokonságuk ellenére, épp csak annyi fűzi össze, hogy alkalmat - netán csak apropót - szolgáltathatnak két írói alkat abszolút különbözőségének illusztrálására. Annak ellenére, hogy Háy nyilvánvalóan olvasta Szomory négy évtizeddel korábbi művét, és átvett jó néhány olyan ötletet, fordulatot, mozzanatot, melyeket aztán saját céljaira szabott. Motívumok, sőt mondatok köszönnek vissza. Így például a királyi pár búcsújelenetében mindkét Lajos felidézi a jövőt, amikor majd Mária békés-bölcs öregségében visszagondol boldogtalan gyermekkirály férjére. (Ez egyébként hasznos példa, már a megfogalmazások is két írói világot revelálnak. „De téli estéken, olykor, emlékezz rám, anyuskám, s a tűz körül, ha mindenki mesél, neked is lesz egy szép meséd" - így Szomory, míg Háy: „Messze Brüszszel városában valamikor egy ősz, bölcs asszony... a hatalmas császár kéménykezű helytartója... [...] emlékezni fog egy régvolt gyermek királyra, és megkérdi önmagától: ki is volt az?... Talán... a kisfiam...?") De ismétlődnek szituációk, jelenetvázak is. Mindkét drámában fontos funkció jut Bakics vajdának, aki első ízben referál a török túlerőről személyes tapasztalat alapján; Szomory leleménye (a források nem tudnak róla), hogy a királyné még utoljára fölkeresi a táborba szállt királyt, s Háy átveszi a termékeny elképzelést, mint ahogy mind-kettőjük számára egyformán lényeges az egész Lajos-Mária-Zápolya háromszög (amiről a források ugyancsak nem tesz-nek említést) - és még folytathatnánk.

Az alapvető mindazonáltal a különbség. *A Nagyasszony* első kiadásához írott előszavában Szomory kedvenc történelmi hősének nevezi II. Józsefet, „ezt a Habsburg Hamletet". S négy évvel később sor kerül a „Jagelló Hamletre" is: II. Lajosra, a bús ifjú királyra, aki álmaival, poétalelkével, rebbenő érzékenységével iszonyatosan egyedül él a durva, nagyhangú, haszonleső urak között, a véres vesztébe rohanó országban, mert hiszen Szomory, kora fiaként, így értelmezte a hamleti archetípust. Az ő Lajosáról Ady Szent Margitja juthat eszünkbe, aki „Álom-leány volt: egy fojtott sikoly, / Ájulva hullt egy durva szó miatt. / S robogtak a királyi udvaron / Hajrázó, vad, bozontos férfiak." Háyt viszont, annak ellenére, hogy Lajos királya minden hősei közül a legtöbb empátiával és lírával megformált, mégsem elsősorban *Hamlet,* hanem *Dánia* érdekelte, ahol „rohadt az államgépben valami", s amelynek ezért sorsává lett, hogy Fortinbras-Szulejmán eltiporja. Háy azért tudja szeretni hősét, mert az, lerázva magáról a hamleti mélabút, önmaga fölé nőve a cselekvés útjára lép, s megpróbálja megmenteni az országot, amely nem hagyja megmenteni magát. Szomory azért azonosul hősével, mert az makacsul ragaszkodik a kietlen valósággal szemben a maga szépséges álmához, és az álomból egyenes úton a halálba emigrál.

Játsszunk még néhány sor erejéig az összehasonlítással, olyan vonatkozások kapcsán, melyek már közvetlenül átvezethetnek a miskolci előadás vizsgálatához. Szomory drámájának negyvenkilenc szereplője van (Miskolcon létszámukat harminckettőre redukálták), Háyénak huszonöt (s közülük tizenkettő jelenik meg Szomory színpadán is). Am Szomory a három főszereplőtől eltekintve hálátlan szerepeket ír. A szereplők nagy száma - *a Mária* Antóniában ötvenkilenc van belőlük, *A* Nagyasszonyban meg éppenséggel kilencven! - két célt szolgál: egyfelől a hős kivételes helyzetét hangsúlyozza, személyisége kisugárzásának biztosítva minél változatosabb visszaverődési felületet, másfelől viszont éppenséggel magányosságát emeli ki. Háynál ezzel szemben a legkisebb epizodista is markánsan körvonalazott figura, saját sorssal és saját - természetesen az egészbe illeszkedő, annak alárendelt - drámával. Egyetlen apró példa. Mindkét Máriának van Erzsébet nevű udvarhölgye. Am Szomory Erzsébetje halk árnyék, aki csak Mária kiemelésére szolgál, arra, hogy három szótagú nevét, az utána jövő kurtább, kódaszerű „Klári"-val együtt, a királyné többször is dallamosan elsikítsa, arra, hogy lantot pengetve daloljon együtt Máriával, Máriáról, még később arra, hogy a szép tábori felvonásvégben reszketve boruljon a királyné lábához,

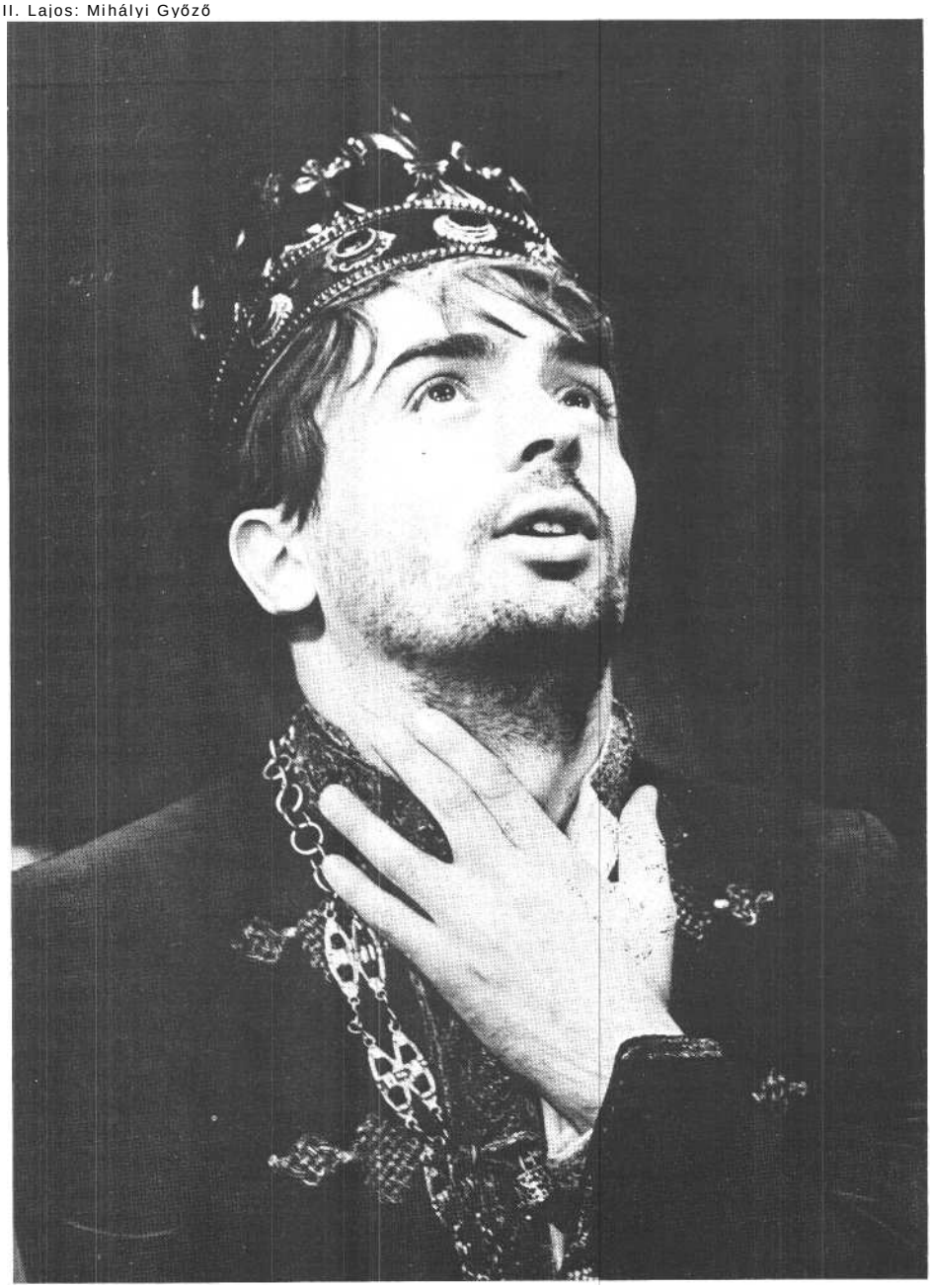
érvényre juttatva annak bátorságát és elkierejét; végül pedig arra, hogy a templomi zárókép elején belesimuljon a négy remegő lány finoman ironikus kvartettjébe, ismét csak kontraszthatással emelve ki az elkülönülve, magányosan térdeplő, fekete ruhás özvegy királyné finséges gyászának valőrjét. Ehhez képest Háy Erzsébetjét - mint megtudjuk, Pemflingen grófnőt - csak egyetlen jelenetben látjuk, nem követel magának sok figyelmet, mégis, a színésznő pontosan tudhatja, milyen figurát mintázzon: a királynénál valamivel idősebb, már-már vénlányszámba menő s ezért nyugtalan s kissé pikírt idegen kisasszonyt, aki csak úrnője engedélyével tarthatja meg lagziját, s ezért indulatait visszafojtva próbál rászolgálni a kegyre. S ha a színésznő s nyomában a néző felidézi magában az *Egri csillagok* enyingi Török Bálintját - ő ugyanis a vőlegény -, akkora német frajla türelmetlensége még érthetőbbé válik!

Nagyon fájlalnám, ha az eddigiek a legcsekélyebb mértékben is valamiféle értékítéletet sejtetnének. Nem, értékek összevetésére itt se szükség, se lehetőség; mindössze két jelentős (és számom-ra különösen kedves), de alapvetően különböző író szuverén világának és drámatechnikájának egynémely jellegzetességét kívántam megragadni. Ha Háy drámájának legfőbb értéke egy adott tragikus nemzeti-társadalmi szituáció hajszálpontos, feszült és élvezetes analízise, ágy Szomory művének lelke a király és a fokozatosan mellé emelkedő királyné kettős magányának, magára ismerő szerel-mének és tragikus elszakadásának szív-szorítóan szép, költői ábrázolása. Mind-két megközelítés egyaránt jogosult, de természetesen azt implikálja, hogy a két dráma előadása merőben különböző esz-közöket kíván.

Épp ezért néhány szóval érintenem kell a „másik" előadást is. A Madách Színház *Mohácsa* nem kiemelkedő produkció, ám egyvalami kétségtelen: itt Háy drámája adatik elő, legföljebb nem elég nagystílűen, nem elég ellenpontosan, nem elég szellemesen, de a hiányérzet legalább tudatosodhat: a néző nagyjából érzékelheti, milyen drámát írt Háy Gyula, és elképzelheti, milyen lehetne e mű igazán kongeniális előadása. Miskolcon viszont Dezsényi Péter rendezése-ben egy szokványos történelmi drámát (nem Háyét, annál sokkal konvencionálisabbat) adnak elő Szomory szövegével, amely ettől a játékstílustól oly idegen, hogy a néző az eredeti drámát sem rekonstruálni, sem előadását gondolatban korrigálni nem tudhatja, más szóval alig gyaníthatja, mitől fosztatott meg. A rendező szaván fogja Szomoryt, szegényt, és a nemzeti tragédia bemutatását várja tőle; komolyan veszi hát az óriási apparátust, a dialógusokban a couleur locale s a hitelesség kedvéért feldobott országos érdekű problémákat. és elhanyagolja, ami a legfontosabb, ami a dráma voltaképpeni szervező ereje: a királyi duettet.

A Mohács esetében minden egyes színésztől számon lehet kérni a figurát, s a Madách színházi előadás egyik komoly fogyatékossága épp a fontos epizódszerepeket játszó színészek szürkesége, egybemosódása, a pompás "ziccerek" kihasználatlansága. Nem mondhatni, hogy a miskolci gárda második vonala rosszabb lenne a Madách Színházénál, de azt sem, hogy szereplésük sikerültebb lenne, viszont a hiba itt elsősorban nem bennük rejlik, hanem a rendezőben, aki legföljebb valami konvencionális „egyénítést" kérhetett tőlük, holott itt elsősorban a kollektív stiláris gesztus lenne a fontos, egyénítésre csak azon belül kerül-

II. Lajos: Mihályi Győző



hetne sor. (1972-ben, Ádám Ottó szép emlékezetű *II.* Lajos-rendezésében erre nem egy példaértékű megoldás született; nem véletlenül emelte ki minden kritika a négy udvarhölgy remekbe sikerült, rebbenő költőiségében egyszersmind játékosan ironikus templomi kvartettjét.) Szomorynál a három főszereplőt leszámítva a többiek elsősorban kórusként élnek (s még Szapolyainak is a legfőbb funkciója az, hogy nyerseségével, durva célratörésével kiemelje a királyi pár világiatlan, kifinomult és szinte már metaforikus ártatlanságát). Kórustagnak lenni persze nem túl hálás feladat; nem könnyű egy profilírozott színésznek belenyugodni abba, hogy Szálkán prímás egyénisége például alig markánsabb, mint mondjuk a „másik Bakics" nevű majdnem-statisztáé. S mégis, a rendező tudatos döntései-nek függvényében, a feladat ugyanakkor rendkívül igényes: elsősorban olyan mozgáskultúrát és dikciót, a zene és a költőiség iránti olyan érzékenységet kíván, amelyek birtokában más drámákban szólószerepeket lehetne magas fokon megoldani; kíván továbbá igen kifinomult jellemábrázolási készséget, amelynek birtokában a színész a kórus tagjaként is képes az adott szerep alapgesztusát felmutatni. Ehelyett Miskolcon a színészek vagy független egyéniségeket próbálnak előállítani, megfelelő szövegbeli támasz híján történelmi ismeretekből és sok-sok ősi sablonból összegyúrva, vagy - a másik végleten - operett-előadások statisztáiként csak beáradnak a színpadra, majd nyomot nem hagyva kivonulnak onnan - lásd a Szapolyai-párti köznemesek amatőrízű csapatát. Igaz, mozgásuk megtervezésével a rendező nem sokat bíbelődött, láthatóan fontosabbnak tartva a történelmi dráma hagyománya szerinti „le-leplező" funkciójukat, mint jelenlétük itteni létjogosultságát. (Ha ehhez képest túl sok a szöveg, sokkal bátrabban lehetett volna húzni belőle.)

Tudom, igényeim irreálisak: nincs ma magyar színház, amely kéttucatnyinál is népesebb, ilyen feladatokra alkalmas színészgarnitúrával rendelkeznék, s arányosan alig van olyan rendezőnk, akit a csoport- vagy épp tömegjelenetek mesterének mondhatnánk (vagy akinek módja lett volna azzá fejlődni); emlékeimből csupán, egész más típusú drámák kapcsán persze, a kaposvári *Marat halála* tömegmozgatása vagy *a Halleluja* egyetlen csoportos jelenete ugrik elő. Másfelől viszont Szomory voltaképp, miközben megnehezíti, meg is könnyíti a színház, a rendező dolgát, mert *a II. Lajos király* előadását lényegében „elviszi" az is, ha Lajos és Mária szerepére megfelelő színészei akadnak. Elvégre a Madách Színház előadását is Huszti Péter és Almási Éva szép és stílusérzékeny kettőse aranyozta be - s nekik, szerencsére, van utánpótlásuk.

Csak tán nem éppen Miskolcon. Mihályi Győző és Molnár Zsuzsa nem tudott találkozni a két különleges szereppel. Hogy ez a találkozás potenciálisan létrejöhetett volna-e, aligha dönthető el; mindenesetre elmaradásának okai miskolci múltjukban is keresendők. Egyet-len fiatal színésznek sem tesz jót, ha szerepkörében huzamosabb ideig egyedül van (később, megérve, önmagára találva már elbírhatja ezt a súlyt). Ha ifjú hős- és hősnőszerepről van szó, Mihályi és Molnár immár hosszú évek óta automatikus szereposztási tippjei a miskolci színház művészeti vezetésének (amely persze aligha tehet mást - de ennek fejtegetése már túl messzire vinne). Túl sok ifjú szerelmespárt kellett már szériában legyártaniok, nincsenek titkaik se önmaguk, se egymás előtt. Ezen belül Mihályi a képlékenyebb, tanulékonyabb, különböző rendezői stílusokhoz készségesebben idomuló színész, aki, ha jól vezetik, mindig a helyén van; ő tehát, megfelelő rendezői irányítással, Szomory hőséhez is közel férkőzhetett volna. Dezsényi Péter azonban kiszűrte Lajos-elképzeléséből a lírát - s mert a lírát, hát annak játszi visszáját, az iróniát, a leheletnyi groteszket is -, s maradt egy örökké durcás, ideges, hisztériára hajlamos suhanc, aki rosszul viseli koronájának súlyos terhét, és hálás, amiért a végjátékban legalább a házassága rendbe jön. Pedig Mihályinak lett volna mit előhívnia színészi emlékeiből; mindenesetre sokkal inkább Leonce király-fit, mint Lars Norén izgága sihederét. Molnár Zsuzsa kevésbé rugalmas alkat, s túl korán megadta magát modorosságai-nak; ahogy szögletesen himbálja felső-testét, ahogy rettegés helyett szepeg, vita helyett kotnyeleskedik, indulat helyett rikácsol, szubrett (vagyis szobalány) inkább, nem királyné, s még kevésbé Szomory királynéja. Mihályi is, ő is többnyire helyzeteket játszanak, amelyek külső hatásokra alakulnak ki; a Szomoryfigurák azonban elsősorban belső csendjükre figyelnek, s e csendből fakadnak érzelmeik, illetve azok zenei megszólamlásai. Különösen érződik ez a meg nem felelés a kerti jelenetben, amely a darabban „az igazság pillanata"; illik rá, amit Szomory hősválasztásai indokául felhozott, hogy tudniillik e történelmi figurák „állottak legközelebb a végzetük titkához". A jelenet nagyon tudatosan épül a kert mögött gyülekező, egymást hívó csapatok, a kitörőben lévő „vész" s az éji kertben végképp egymásra találó s egymást ugyanakkor végleg el is veszítő két elhagyott gyermek kontrasztjára; ám adott esetben a háttér elevenebb, mint aminek kiemelésére hivatott, a királyi duettből hiányzik a láz, a minden szerelmi aktusénál forróbb, a halál ekszt ázisáig fokozódó mámor.

Összefügg mindez azzal is, hogy a szereplők - valamennyi szereplő - dikciója fogyatékos; gyakran érteni sem lehet, amit mondanak, nemhogy a drámai poé-

Mihályi Győző (II. Lajos) és Molnár Zsuzsa (Mária) a Szomory-előadásban (Jármay György felvételei)

zisnak, a fokozódásnak, az ellenpontozás és a felelgetés ritmusának kellő figyelem juthatna. (S egy zárójel erejéig hadd legyem szóvá, ami, mint minden hasonló, színpadainkon oly nonchalance-szal fölvállalt provincializmus, különösen sértette a fülem: a latinos-keményen pattogtatott Sarl-Kvint, a nyújtott-franciás, hangzásában egész más jelentéstartalmú „Ken" helyett, elvégre a közönség nagy része az egyiket éppúgy nem érti, mint a másikat, lehetne hát helyesen is, vagy a hasonló lezserséggel elpöttyentett Monmorency, alias Monmorenszi, Monmorenszi helyett - megrögzött hitem, hogy e jelek egy nem is oly mellékes attitűd-ről vallanak.) A legszebben Körtvélyessy Zsolt beszél Szapolyai Jánosként, kár, hogy játéka túl szenvtelen. Kezdetben a vajda titokzatosságának avagy mesteri taktikájának vélhető, hogy nem adja ki magát, de ha a királyi pár előtt okkal kendőzi is el lelke redőit, a közönséggel lehetne jóval őszintébb.

Ha magyarul nem értő néző látná a szokványos színpadi középkort idéző díszletet - hangulata csak a kerti képnek van, mély ürességével -, figyelné az eseményeket, hallgatná a szövegmondást, azt hihetné: történelmét celebrálja itt, kissé ásatag eszközökkel, bárha tisztes színvonalon, egy magyar színház. Soha el nem hinné, hogy az európai szecesszió egyik nagymesterének utánozhatatlanul egyedi színpadi költészetével volt találkozása, hogy szerelem és halál prerafaelita ízű látomásával szembesülhetett (volna) S ez tán a legnagyobb baj: az előadásból nem derül ki, mi vonzhatta a színházat, mi a rendezőt Szomory Dezsőhöz, mikor a választott stílushoz régi és újabb drámairodalmunkból oly nagyszámú mű áll rendelkezésre.

Szomory Dezső: II. Lajos király (miskolci Nemzeti Színház)

Díszlettervező: Konkoly Thege Klára m. *v. Jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zenei munka-társ:* Holpert János. *Rendezőasszisztens:* Balogh Erzsébet. *Zenéjét szerezte:* Petrovics Emil. *Rendezte:* Dezsényi Péter.

Szereplők: Mihályi Győző, Molnár Zsuzsa, Sallós Gábor, Somló Ferenc, Vass László, Szabados Ambrus, Szegedi Dezső, Körtvélyessy Zsolt, Bregyán Péter, Somló István, M. Szilágyi Lajos, Matus György, Palóczi Frigyes, Dóczy Péter, ifj. Mucsi Sándor, Várhelyi Dénes, Teszári László, Pécskai Tibor, Ónody László, Mátyás Jenő, Zubornyák Zoltán, Gyarmathy Ferenc, Farkas Sándor, Ittes József, Csabai János, Baranyi Péter, Osváth Tibor, Dutkon Mária, Bus Erika, Hajducsek Györgyi, Adámy Zsuzsa.

CSIZNER ILDIKÓ

Fejedelmi út

A II. Rákóczi Ferenc fogsága Kisvárdán és Nyíregyházán

Szigligeti Ede nem mérte fukar kézzel témáit, ötleteit, szavait. Mintha a magyar drámairodalom több évszázados lemaradását igyekezett volna behozni azzal a több mint tíz tucat művével, mely alkotói műhelyéből kikerült. Volt közöttük gyengécske, közepes, ám olyan, amelyik hosszú távon megrengette volna a magyar színpadot, nem akadt. Legalábbis utólag visszatekintve nem. Mert megírásuk idején elvitathatatlanjelentőségük volt. Szigligeti folytatta ugyanis azt a Kisfaludy Károly által megkezdett utat, melynek célja a nemzeti érzés felizzítása, a magyar történelmi dráma újjáélesztése volt. Így aztán csaknem mindegyik művébe becsempészett néhány hazafias mondatot, s ezekkel jószerivel sikerült is elfednie, hogy dikciói akadoznak, jellemrajzai kimunkálatlanok, történetei inkább képszerűek, mint drámaiak. Népszínművei is azért arathattak sikert, mert közönsége mintha tükörbe nézett volna, úgy szemlélhette kicsit felületes, de azért „jópofa" önmagát.

A színpadi szerző Szigligeti mellett létezett egy másik is; a titkár, a dramaturg, a drámai szakigazgató Szigligeti, aki a magyar dráma ügyének felkarolásával, fiatal drámaírók színpadra segítésével, olyan nagy tragikák elindításával, mint Jászai Mari vagy Márkus Emília mintegy előkészítette Paulay Ede Nemzeti Színházának aranykorát.

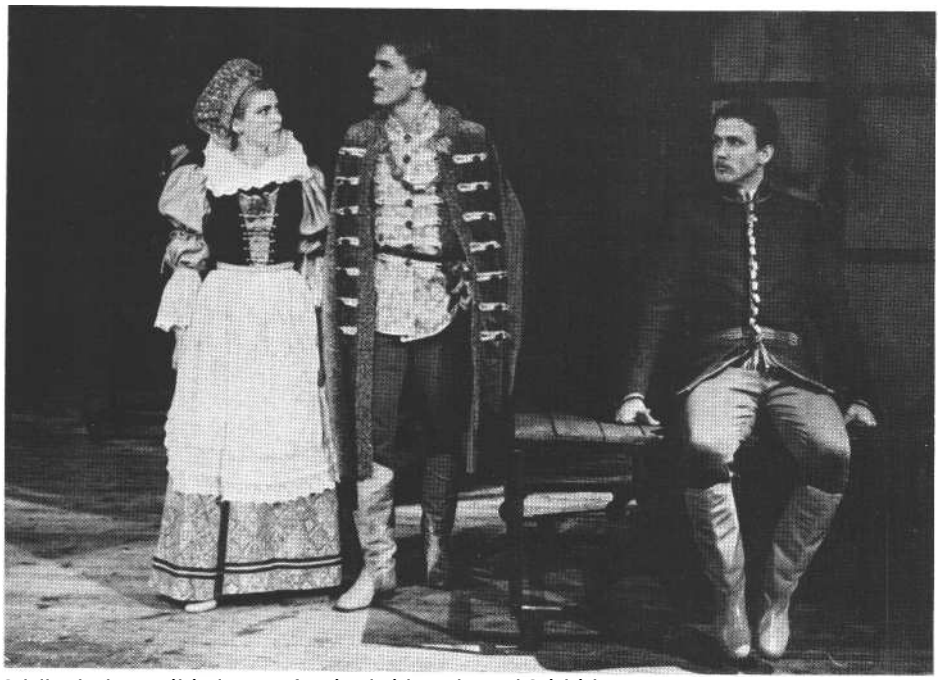
S lám, mily hálátlan az utókor. Szigligeti Ede neve hallatán a nézőnek és a színházi szakembernek egyaránt *a Liliomfi* ugrik be. Talán nem is véletlenül. Amellett, hogy a színészélet - pláne, ha vándor - mindig hálás színpadi téma, elnagyolt és ezért tetszés szerint továbbépíthető jellemrajzaival, szépen kidolgozható helyzeteivel olyan nyersanyagot kínál, melyből egy jó formában lévő alkotógárda a finomabb és a könnyed szórakoztatás igényét egyaránt kielégítheti.

A *II. Rákóczi Ferenc fogsága* nem ilyen! Nem bármikor elővehető dráma, hanem amolyan „ünnepre való". Bizonyára Szigligeti is annak szánta, amikor 1848 őszén benyújtotta a drámabíráló bizottmánynak. Hiszen mi szebb kellett akkor a forradalom hevében égő pesti népnek, mint hogy „hazánk szentje, szabadság vezére" a dráma végén Tokaj lankáin kibontsa a „Pro patria et libertate" zászlaját, és egy országot vezessen az oly nagyon áhított szabadság felé. Szinkronban lévő gondolatok társulhattak szinkron hangulatokhoz, s ezért követhette a Nemzeti Színház 1848. november 4-i ősbemutatóját - ameddig csak lehetett - minden este zajos sikert hozó előadás. A Bach-korszakban a dráma izgató, a kormányzattal szembeni ellenséges tartalma miatt eltűnt. 1861-ben ismét műsorra tűzhették - ezúttal a Budai Népszínházban -, s ettől kezdve közel fél évszázadon át ezzel a darabbal emlékezett március 15-re a magyar színjátszás. Ebben az időszakban tehát mementószerepet töltött be *a II. Rákóczi Ferenc fogsága*. Petőfi szavaival élve a néző lángolhatott és sírva fakadhatott, immáron nemcsak a Rákóczi-, hanem a 48-49-es szabadságharc rész- és végeredményeinek teljes tudatában.

És ünnep volt a Magyar Néphadsereg Színház 1951. december 24-i megnyitása is. A színház vezetése Szigligeti drámáját választotta nyitódarabul. A műnek a rendező, Várkonyi Zoltán a Magyar Nemzetben megjelent - és a nyíregyházi műsorfüzetben idézett - cikkében érdekes aktualitást tulajdonított: „Mi a szabadság levegőjében beszélhetünk az elért szabadságról, és előadásunkkal ennyit szeretnénk átadni esténként 1200 nézőnek: hazát építettél magadnak - szeresd, vigyázz rá. Hazát építettél magadnak verejtékkel, készülj fel hát, hogy megvédd, ha kell. Ezért a hazáért harcoltak őseid, amely mosta tied. Békében építsd, békéjét építsd."

Patetikus szavak egy pátosszal teli dráma elé a hidegháború éveiben, az országépítés nehéz időszakában. Mindenesetre hosszú asszociációs láncra van szükség ahhoz, hogy Szigligeti Ede történelmi képei ezt a hangulati hatást kiváltsák.

De milyen ünnepre készült a nyíregyházi társulat, amikor először Kisvárdán a nyári játékok keretében, majd ősztől a Móricz Zsigmond Színházban is műsorára tűzte *a II. Rákóczi Ferenc fogságát?* Hol vannak azok a kapcsolódási pontok, melyeken keresztül a dráma a mához szól? Mert talmi remény azt a magas hőfokú érzelmi azonosulást elvárni 1987-ben, mint az ősbemutató idején. Belemagyarázható ugyan, hogy arról szól a mű: nehéz helyzetben nagy elhatározásokra, felelősségteljes döntésekre, formátumos vezetőkre van szükség, de ennek kibontásához, az általánosságoknál mélyebb



Szigligeti Ede: II. Rákóczi Ferenc fogsága (Móricz Zsigmond Színház).
Juhász György (II. Rákóczi Ferenc), Orosz Helga (Amália) és Rékasi Károly (Bercsényi)

megfogalmazásához Szigligeti műve nem ad kapaszkodókat. Hogy is adhatna, hiszen ő még egész más nézőpontból szemlélte és írta meg a kibontakozást. A köz Rákóczija helyett inkább az a fiatalember lehet érdekes, aki az ősök terhét cipelve, külső és belső küzdelmek útján, önmaga és mások becsapása árán találja meg igazi arcát és helyét egy konfliktusokkal teli korban. Helyesebben érdekes lehetne, ha az író nem egy átlátszó, képről képre lépegető fejedelmi leszármazottat bocsátana útjára, hanem döntéseiben, elhatározásaiban motiváltabb, összetettebb jellemet. Mivel ilyen nincs, elmélyülés, azonosulás, együtt gondolkodás helyett inkább csak bámészkodni lehet.

S ehhez a kisvárdai színpad a hátteret adó várfallal egy meleg nyári estén alkalmas környezet. Léner Péter pedig hangulatot, atmoszférát teremt. Reneszánsz dallamokkal, kuruc kesergőkkel hangol rá a kicsit megemelt, de mégsem emelkedett, mind látványában, mind mozgássoraiban (M. Kecskés András munkája) szépen megtervezett előadásra. A hely szellemével nem ellenkeznek sem az olykor főszereplővé előlépő fáklyák, sem az impozáns zárókép megoldásai. Mint egy egyre kiterjedtebb családfa ágain, úgy gyulladnak fel a fáklyák, előrevetítvén, hogy Tokaj után, Rákóczi nyomán az országban hogy lesz egyre világosabb. A fejedelem pedig díszmagyarban, a Rákóczi-induló dallamára - akárha egy Mányoki-kép elevenedne meg - lovon vonul be, hogy döntését meghozva ne csak képletesen, de ténylegesen is - ahogy Bercsényi mondja - népe fölé magasodjon. És jól működnek Székely László sokfunkciós fém boltívei is. Egy-egy forgatással, újabb elem betolásával gyorsan átalakítható a prágai jezsuita kolostor a bécsi mulatságok színterévé, a hesseni fejedelem rezidenciájává éppúgy, mint a sárospataki várrá, a bécsújhelyi börtönné vagy a tokaji dombvidékké. E gyorsaságra szükség is van ahhoz, hogy a dráma túlságosan szét ne töredezzék. Szigligeti ugyanis sok apró képet rak egymás mellé a leendő fejedelem életéből anélkül, hogy azok összeillesztésére nagyobb gondot fordítana. Így pedig éppen a lényeg marad el. Az, ahogy Rákóczi megvívja belső és külső csatáit, és ahogy lépésről lépésre erősítve önmagát, felvállalja küldetését. Nem nyújtanak segítséget ehhez a mellette állók és az ellenfelek sem: vagy túl jók, vagy túl gonoszak. A hiányosságokat persze lehet magyarázni. A jelenetek nyitottsága miatt okolható a tér, melyet gesztusokkal és hanggal egyaránt be kell tölteni. Kőszínházba kerülve csendesebbé válhat, intimebb, jobb lehet az előadás. Mint ahogy az elkészületlen, egy látószögből megvalósított szerepfelfogások is módosulhatnak, finomulhatnak, a helyükre kerülhetnek. Rendszerint így szokott ez lenni. Addig pedig örülhettünk, hogy a Kisvárdai Nyár zenés bohóságait megtörte egy hazafias érzéseket erősítő történelmi ismeretterjesztés.

A kőszínház azonban cáfolt, és megdöntötte a megszokáson alapuló hipotézist. *A II. Rákóczi Ferenc fogsága* a kisvárdai szabad ég alatt jobb előadás volt, mint a Móricz Zsigmond Színház falai között. Szigligetinek ugyanis árt a lecsupaszítottság, az emberközeliség. Külső máz, stílusbeli távolságtartás nélkül jobban szemet szúrnak a dráma gyengéi. Pedig a mai színpadra alkalmazó Kerényi Ferenc alaposan átfésülte az eredeti szöveget. A beszélt nyelvhez közelebb hozta a múlt századit, és kikerültek azok a mondatok, sőt jelenetek is, amelyek inkább csak cizellálták, mintsem előbbre vitték a történetet. Szigligeti műve ettől persze nem lett jobb, csupán csak érthetőbb.

És fordítottan sült el a rendező Léner Péter jobbító szándéka is. Azzal ugyanis, hogy szereplőit nemcsak mai nyelven szólaltatta meg, de mai életérzések, gondolkodásmódok tolmácsolóiként, magatartásminták, embertípusok megtestesítőiként küldte színpadra, egyben kiélezte, hogy Szigligeti mennyire nem mai. A természetes mozdulatok, a közvetlen hang, a színpadi oldottság kibékíthetetlen ellentmondásba került az avítt szavakkal.

De megtört az egységes stílus azzal is, hogy a történelmi drámában változatlan formában megmaradtak a népszínműi elemek. A nép, az istenadta, csupán betétszámokként, az urak döntését magyarázó szereppel türemkedik be a drámába. Léner nemis nagyon tud mit kezdeni velük. Meghagyja, sőt fel is erősíti kívülállásukat, oda nem tartozásukat. Rákóczi két szolgája, Bálint és Kristóf meghajlással lép be a történetbe, és mondókája után ekképp is távozik. Kifigurázói, semmint képviselői ők az alullévőknek. S ráadásul a bugyuta Kristóf öntudatra ébredése egybeesik Rákóczi eszmélési folyamatával is. Nemcsak didaktikusabbá válik ezzel az író egyébként sem csavaros gondolatmenete, de a túlbeszéltség, a fölöslegesség érzetét is kelti. A két színész, Horváth László Attila és Kocsis Antal kedvesen komédiázik, zsánerképeket rajzol a történelmiek közé. A néző honorálja is hol tudálékos, hol ostoba hangjukat, meghajlásaik után meg is tapsolja őket, hiszen így szokás. Meg aztán kántáltak, köpködtek, pöfékeltek is érte eleget.

Nem szerencsés megoldás az sem, hogy takarékossági okokból ugyanaz a színész több szerepben, hol Rákóczi híveként, hol ellenfeleként jelenik meg. (Igaz, Szigligeti a néhány mondatos szerepekből felvonultatott több mint egy tucatot.) Megjelenésük ugyan helyzetgyakorlatnak jó, ám a dráma gondolati íve ellen hat, és ezért zavaró.

De mindez nem lenne akkora baj, ha az előadásnak egyébként lenne íve. Ehelyett azonban csak szépen megoldott jelenetei, jól elkapott hangulatai vannak. Egy zsolozsmás prágai kolostor, ahol Rákóczi azt játssza, hogy túljár mindenki-nek az eszén, s miközben elhiteti, hogy ő a birodalom legbutább embere és leghívőbb növendéke, saját önmegvalósítási terveit szövögeti. Aztán egy táncos-mulatós bécsi kép, ahol Rákóczi egy az arany-ifjak között, s az élet élvezete közben

eszébe sem jut, hogy magyar. Majd egy kedves, esetlen leánykérési szertartás, mely egy mozdulattal esküvőbe fordul át a hesseni fejedelem lányával, Amáliával. Ezekben a jelenetekben meglepő és nerész váltások, gyors hangulati hullámzások és az erőteljes színészi jelenlét láttatnak az események mögé. Miközben Zrínyi Ilona szívet szorító anyaisággal és országáért aggódó fejedelemasszonyisággal igyekszik fiában a szunnyadó hazafiságot felélesztení, a rácsok mögött ott áll Kolonits érsek, a gyám és a jezsuita páter, hogy az első árulkodó jelre lecsapjon a birodalom legveszélyesebb ellenfelére. Szükség is van erre a „mankóra", mert Szigligeti nem indokolja, hogy miért oly biztos csalétek Zrínyi Ilona megjelentetése fia előtt, miért biztosak a fogvatartók abban, hogy az anya előtt Rákóczi megnyílik, és ha így is történik, hogy jut a vallomás illetéktelen fülekbe. Mert biztosan nem Zrínyi Ilona lesz az áruló.

De hatásos a kolostorból kiszabadult Rákóczi bosszúja is. A bécsi mulatságra betévedő (vajon miért?) pater Knitteli ust nemcsak szavaival kínozza a bohém világfi képét magára öltő Rákóczi. Társai segítségével komoly pszichikai tortúrának is aláveti. Mintha körhintára ültetnék a bűnbakot, úgy forgatják vele a sok-féle szerep közül most kínzóhelyként használt díszletelemet. A megrémült pap magát megadó, felemelt kézzel, ágaskodva tapad a vastraverzhez. Menekűlni akarna a rászegeződő fenyegető tekintetek, a felé nyúló karok elől. De csak volt tanítványa lábáig teheti. Gyors mozdulatokkal megdöntik a kínzóeszközt, és a páter tehetetlenül zuhan Rákóczi elé. Tartásával mintha bocsánatért esedezne, a helyzet azonban a teljes megalázásé, melyből Knittelius gúnykacajtól kísérve, eszeveszetten menekül.

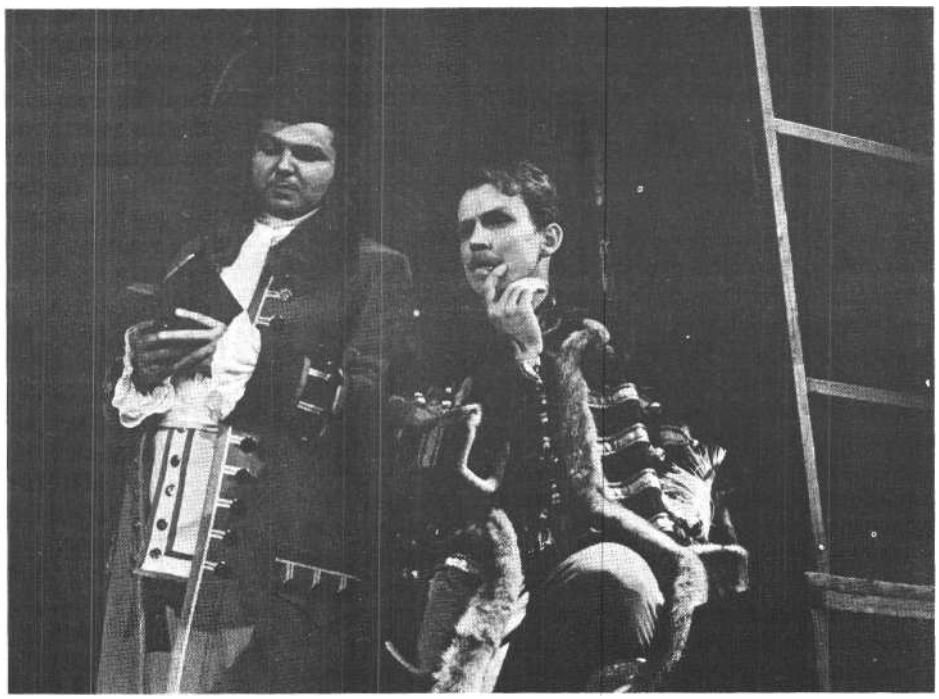
E Szigligetit továbbépítő képszerűség nem kíséri végig az előadást. Ahol megmaradnak az író szürkébe hajló színei, a félbemaradtság látszatát keltő képei, ott a produkció szétesik. A jó csapatmunkájukról ismert nyíregyházi színészek sem tudják összefogni, élővé tenni. Belső mozgatórugók, előrevetítések és visszautalások nélkül, pusztán önmagukban és önmagukért létező akciókban nehéz is,

Így az a színész jár jól, akinek nem képeken keresztül, hanem képen belül kell építkeznie. Mint például a hesseni fejedelmet játszó Bárány Frigyesnek. Ő nemcsak a jóságos apát játssza el, aki lánya kedvéért egy persona non gratát is hajlandó a családjába fogadni, hanem a hatalma teljes tudatában levő államférfit is. A színész „en suite" alakítja ezeket az érző potentátokat, ezért Szigligeti sem okoz gondot neki. Most is magabiztos, pontos és stílusban van. Ráadásul hozzáad a szerephez egy olyan köz- és öniróniát, mellyel mindenki fölé kerül.

Gaál Erzsébet Zrínyi Ilonája is ilyen egyjelenetű, azzal a különbséggel, hogy a színésznőnek ezért a nagyasszonyért meg kellett küzdenie. Eddig elkerülték őt az effajta klasszikusok, alkatától is idegen a fennköltség, így idő kellett ahhoz, míg egymásra találtak. Kisvárdán is meg-volt már a kontúr, csak azok az eszközök hiányoztak, melyekkel a fiával való bensőséges, de elvárásokkal teli kapcsolat kiteljesedhet. Alakításában ezért több volt a teatralitás, a kifelé szóló mozdulat. Nyári emléknek most is megmaradt egy-egy látványosan magasba emelkedő kar, túlgesztikulált gondolat, de egészében a játéka mégis nemesen egyszerű. Úgy tud hangulatot, indulatot váltani, hogy közben alaptónusként mindvégig jelen van a fejedelem özvegye, a Munkács védelmében részt vevő bátor asszony. S emellett pontosan építi fel a fiával való kapcsolatrendszerét. A régen várt találkozás örömét fokozatosan a kétségek foglalják el. Mert Gaál Erzsébet Zrínyi Ilonája úgy szereti a fiát, hogy benne I. Rákóczi Ferenc ivadékát, az ország megmentésének letéteményesét is látja. Illetve látni szeretné. S helyette egy „megdolgozott" emberrel szembesül. Kér, könyörög, vádol, régi szép emlékeket idéz, s mindezt úgy teszi, mint bármelyik anya tenné, aki emberré akarja alakítani a fiát. A színésznő egyre fátyolosabb hangja, egyre erőtlenebb próbálkozásai közvetítik az anyakínokat. De még a „nincs többé fiam" kitagadását is úgy játssza el, mint aki az utolsó lehetséges eszközt veti be azért, hogy fiát visszarántsa a számára kijelölt útra. Es Gaál Erzsébet is úgy rántja vissza Szigligeti pátoszát, hogy megtartja ugyan Zrínyi Ilona nagyasszonyiságát, de emellett olyan anyai érzésekkel gazdagítja, melyeket az író még elképzelni sem nagyon tudott, legfeljebb lehetőséget adott a ki-bontására.

Nem úgy, mint a dráma jó néhány férfialakjának. Rákóczi gyámját, Kolonits érseket például úgy írta meg, hogy az már-már a színész „cserbenhagyása". Megjelenik ugyan itt-ott, hogy ellenőrizze, miként halad Rákóczi egyenpolgárrá nevelése, s elégedettsége jeléül kegyeket is gyakorol. De hogy mit, mikor és főleg miért tesz, az még csak jelzésszerűen sem fogalmazódik meg. Csikos Sándor láthatóan nem is érzi jól magát ebben a szűkre szabott érseki jelmezben. Kitalál egy kenetteljes külsőt, imába kulcsolódó kézzel - ami Kisvárdán látványnak elég is -, de az egyházi vezető belső jellemzésével már nem tud mit kezdeni. Igy marad

Juhász György (II. Rákóczi Ferenc) és Gados Béla (Lehmann)



a rossz ember sztereotípiája, aki a pozitív hősnek amíg csak tud, keresztbe tesz.

A famulusát, Knittelius pátert játszó Stettner Ottónak egy hajszálnyival több jut. Ő nemcsak gonosz, de nevetséges is lehet. A színésznek is ez a szerepkör tetszik jobban. Megszégyenülni, megfutamodni jobban tud, mint tapsolni. Jezsuita szigorának kifejezésére ugyanis csak ezt vetheti be. Attól függően, hogy hányszor veri össze a tenyerét, akképp viselkednek tanítványai. E határozott indítás helyét hamar elfoglalják a páter negatívumai. Az öntömjénezés, a kicsinyesség, a gyávaság hangsúlyozásában a színész ugyan jeleskedik, csak ezzel éppen azt nem fejti meg, hogy személye miért jelent veszélyt Rákóczira.

Mátrai Tamás Longuevall kapitánya sincs úgy megírva, hogy valóban drámai alak lehessen. Véletlenszerűek és súlytalanok a megjelenései Rákóczi körül, így nem rajzolódhat ki az a nemzetközi vonal, melyet képviselnie kellene. Pedig az elcsapott osztrák kapitány a francia érdekeket szolgálva legfőbb lendítője lehetne a magyar szabadságharc ügyének, Rákóczi vezérré válásának. Csakhogy ehhez szöveg kellene. Hiányában nemcsak a szerep, de Rákóczi döntésének meghozatala is a levegőben lóg. Van viszont szöveg az árulóvá váláshoz. Mátrai is ebbe a jelenetbe - minta színészileg egyetlen érdekes feladatba - kapaszkodik, s ezzel a lényegtelenebb szálat erősíti. Meg a hazafiasabbat. Azt, hogy Rákóczi ellen magyart nem, csak külföldit tudott az osztrák udvar megnyerni.

És hazafinak ott áll Rákóczi mellett Bercsényi is. Igaz, jóval mögötte, hogy fényét ne homályosítsa el. Ezért magyarságtudata Rákóczi szertelenségének ellenpontozásához kevés, ahhoz pedig, hogy a zászlóbontáshoz a végső lökést megad-ja, nem elég súlyos. Nem növeszti azzá Kisvárdán Szigeti András sem, csupán a dúvadságát erősíti. Robusztus megjelenése, izzó szavai, ősmagyarsága a bécsi mulatságon joggal kelt disszonanciát, és váltja ki a piperkőc udvaroncból a kérdést: Ki ez a medve? De egyáltalán nem medvés a kőszínházi előadás Bercsényije, Rékasi Károly. Intellektuális alakot farag a szerepből. Nem is tehet mást, hiszen sem külső adottságaiból, sem belső színészi alkatából következően nem tud robusztus lenni. A szellemi párbajt azonban sem ő, sem a Rákóczit játszó Juhász György nem bírja szóval. Mindketten vesztenek.

A legtöbbet mégis Gados Béla Lehmannja veszti. ő ugyanis Kisvárdán meggyőzően játszotta el az önfeláldozó barátot, akit az osztrák udvar besúgóként kívánt használni. Az előadás emelkedettebb hangja kedvezett is ennek a világot kijátszó, hűséges, nemcsak szavakban, de tettekben is élő embertípusnak. Gados Béla nem lett más a kőszínházban, csak a játék változott körülötte, s ennek következtében légüres térbe került. Reálisabb, földhözragadtabb keretek között megfoghatatlanná vált az a romantikus hősökre jellemző magatartás, ahogy Rákóczit börtönéből kimenekíti, és ezzel felkínálja saját életét. Pedig az alakítása relatíve szép.

Ugyanez Orosz Helga Amáliájáról csak részben mondható el. Szerelmes lánynak jó, szerető feleségnek annál kevésbé. Pedig a szerep szerint az utóbbi lényegesebb. Míg a kézfogóig játéka tele van ötlettel, bájjal, lendülettel, addig főkötős asszonyként színtelen. Nehéz elhinni róla, hogy Rákóczi magyarrá válásában oroszlánrészt vállal. Így van ez azért is, mert a színésznő inkább csak fityulás öltözékében s nem érzéseiben hozza Amália szívből vállalt magyarságát. Játékából hiányzik az a csendes erőszakosság is, mellyel akaratát keresztülviszi. Ez az Amália nem olyan határozott egyéniség, aki mellett Rákóczi kiteljesedhetne.

Pedig ez a fajta közelítés Juhász György II. Rákóczi Ferencének sem ártana. Akkor legalább egy olyan erős motívum lenne, amely döntését magyarázná. Így azonban a nézőnek az a kényszerképzete támad, hogy a vak véletlen sodorta Rákóczit Tokaj lankáira, és a sors akarta, hogy a hazáért és a szabadságért zászlót bontson. Ezt támasztja alá Szigligeti különálló Rákóczi-képekben gondolkodó megfogalmazása is, és a színész sem találja meg a különböző arcok között az összekötő kapcsokat. Pedig néhányat közülük érdekesen és egyénien formáz meg. A legösszetettebben az elsőt. A külvilág felé szerepet játszó, önmagát kereső, szellemi fogságra kárhoztatott fiatalembert. Akár egy nagyon modern, mához szóló alakítás is lehetne belőle. Szólhatna egy olyan emberről, akit nyomaszt az ősök terhe, aki szabadulni akar e kötöttségtől, de környezete nem engedi. Nem magáért, hanem felmenőiért szeretik vagy gyűlölik. Ő pedig úgy lázad, hogy megpróbál becsapni mindenkit, s eljátssza nekik azt, amit látni akarnak. Oly meggyőzően, hogy el is hiszik. Mert Juhász jól játssza a fiatal Rákóczit. Hitbuzgónak, ostobának, apolitikusnak mutatja. Jól kidolgozottak azok a váltások is, amikor magára maradva vagy Lehmannal beszélgetve megnyílik, és előbújik az őszinte elképzelésekkel teli kamasz. Még él, bár korántsem ilyen elevenen az életet élvező, osztrák uniformist hordó, a magyar szót felejtő világfi is, bár a színész alakításában több a felvett póz, s ezért úgy tűnik, mintha Rákóczi továbbra is szerepet játszana. Pedig ezek a bécsi kilengések inkább egy kipróbált és megelégelt életforma megnyilvánulásaként lennének igazán érdekesek. Szemérmes kedvességével megkapó a leánykérési jelenetben, s aztán vége. Azt az utat, mely Rákóczit a harcmezőig, az éretlen fiatalembert pedig a felnőtté válásig elvezeti, Juhász György nem járja be. A már annyiszor felemlegetett írói segítségen kívül hiányoznak a színészi eszközök is. Nincsenek meghatározó, sorsdöntő, lényegtelen vagy közömbös lépések. A színész minden belső meggyőződés nélkül, egy-formán lépeget. Nem csoda hát, hogy II. Rákóczi Ferenc fejedelmet nem éri el.

Mint ahogy az előadás is kissé elmarad a társulat múlt évadi produkcióitól.

Szigligeti Ede: II. Rákóczi Ferenc fogsága (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Mai színpadra alkalmazta: Kerényi Ferenc. *Díszlettervező:* Székely László. *Jelmeztervező:* Mialkovszky Erzsébet. *Zenei szerkesztő:* Palásti Pál. *Koreográfus:* M. Kecskés András. *Koreográfusasszisztens:* C. Nagy István. *Segéd-rendező:* Gönczy Ágnes. *Rendező:* Léner Péter.

Szereplők: Gaál Erzsébet, Juhász György, Csikos Sándor, Stettner Óttó, Mátrai Tamás, Vajda János, Horváth István, Tóth Károly, Bárány Frigyes, Orosz Helga, Hetey László, Gados Béla, Rékasi Károly, Szigeti András, Horváth László Attila, Petneházy Attila, Kocsis Antal, Katona Zoltán, Dévai Péter.

TARJÁN TAMÁS

„Hajónk falán ott a lék..."

A Villámfénynél a Józsefvárosi Színházban

Németh László: **Villámfénynél** (Józsefvárosi **Színház).** Tóth **Judit (Anna) és Szélyes Imre (Nagy Imre)**

A jelentékeny alkotások sorsában, az értékes drámák színre vitelében is megannyi a paradoxon. A *Villámfénynél* 1936-ban, a Tanú utolsó előtti számában látott napvilágot, mégis meglehetősen sokáig tartott, míg - a dramaturg Kovách Aladár segítő pártfogásával, Németh Antal rendezésében - az első bemutatott Németh László-színműként tapsolhatták meg a Nemzeti Kamaraszínházában. Grezsa Ferenc összegzése szerint az írónak ez „a legjobban játszott drámája". Csakhogy már a korabeli kritikák szinte kivétel nél-kül úgy ítélték, hogy negyedik felvonására semmi szükség. Könnyű-e eligazodnunk például a nagy tekintélyű Kárpáti Aurél sorról sorra ellentmondásos szavain? „Németh László első drámai kísér-letét egyrészt az irodalmi igény felfokozottsága, másrészt a bőség zavara jellemzi... Csillogó, laza törmelékként omlik szét a színpadon, megnehezítve az áttekintést. . . Még kevésbé lehet drámát építeni ennyire vonaltalanul, ilyen szét-szórt szemlélet mellett. . . És mégis, aki ezt az összevissza kuszált, tisztázatlan, vegyes eszmefelvágottal teletömött, rapszodikus darabot írta: író a javából. Minden forrongó szaván, minden explodáló mondatán érzik, mennyire az... Zavaros, fegyelmezetlen, velejében elhibázott munka ez..." Bisztray Gyula is vallja a túlzsúfoltságot, ám hozzáteszi:

.. ezek a kezdetet jellemző hibák nála nem olyan természetűek, hogy rendezői mesterkedéssel lefaraghatók volnának; helyes tehát, hogy nyers eredetiségükben kerültek színre... Mindenik szerep az író monológja, s minél élesebb ajkán a szó, annál mélyebb, csontig ható a seb, melyet önmagán hasít. . ." Németh egyik monográfusa, Kocsis Rózsa viszont világosan, meggyőzően bizonyítja be: a műre „a hármas egység szabálya nyomja rá bélyegét. A négyfelvonásos dráma alig egynapi időtartam alatt, a harmadik fel-vonást kivéve Nagyék otthonában játszódik le. A több szereplőt mozgató és sok jelenetből építkező naturalista drámával ellentétben mindössze háromszor két pár, összesen tehát hat szereplője van, Nagyék, Bakosék és a két fiatal. A hetedik szereplő a német képviselő, haldokló mosónő lánya mint követ jelenik meg. A felvonások jeleneteinek megoszlását szintén a hármas tagozódás jellemzi." Azaz: se zsúfoltság, se áttekinthetetlen vonalvezetés.

Törhette a fejét Miszlay István, aki a Józsefvárosi Színházban tűzte műsorra a darabot. De aligha az irodalomtörténeti-kritikai megfontolások vezették. Csupán enyhe rövidítéseket végzett a szövegen, s maga is Bisztrayhoz hasonlóan gondolhatta: nem érdemes, nem is szabad a darab szövetéből szálakat húzogatni, mert akkor váratlanul fölfeslik az egész. Az átigazítás kockázatos, nehéz munkáját nem vállalta. Bemutatott egy négyfelvonásos Németh László-drámát, amely két és fél szép felvonással ajándékoz meg. Az utolsó ugyanis újra súlyos tehertétel, és az első is lazább, egy ideig társalkodóbb a kelleténél. De éppen ez a *Villámfénynél* már említett paradoxona: gondolati és morális telítettsége - távolról sem zsúfoltsága! - nem engedheti, hogy huzamosabb ideig lekerüljön színházaink repertoárjáról -- viszont az ideálishoz közelítő bemutatása, főként a záró jelenet fölöslegessége miatt, máig sem megoldott.

Miszlay rendezése a dramaturgiai műtétet másokra hagyta, viszont társulatának Németh László-ciklusába ettől függetlenül is sikerült beillesztenie a drámát. *A Nagy család* és *a Két Bolyai* után ismét olyan alkotással folytatódik a sorozat, amely rendelkezik a Józsefvárosi közönsége által megkívánt (ezúttal ugyan nem túl gazdag) cselekményességgel, választékos stílusa nevelő-pallérozó erejű, hirdetett erkölcse - a férfi-nő viszony vitapontfait nem tekintve - időszerűségével ötven esztendő múltán is összekovácsolja a publikumot.

Döntő tényező, hogy a rendező nem a dráma tolsztojánus vonatkozásait sulykolta. Nagy Imre, az élete delelőjére érkezett körorvos „megtanulja a maga lecké jét": a darab végére érik meg benne a másíthatatlan elhatározás, hogy a munkában megrokkant szegények orvosa lesz. A társadalomból való kivonulása eddigi vélt mintaházasságának csődjét, gyermekeinek, családjának traumáját vonja maga után, sőt részben arra az egzisztenciára alapozódik, amelyet a felesége családjába történt korai benősüléssel szerzett. Ezen a programon tehát lenne kritizálnivaló, ráadásul manapság meglehetősen szerény lehetőségek állnának rendelkezésünkre, ha a főszereplő példáját a gyakorlatban is igyekeznénk követni, nem csupán az erkölcsi sorsfordítás dolgában.

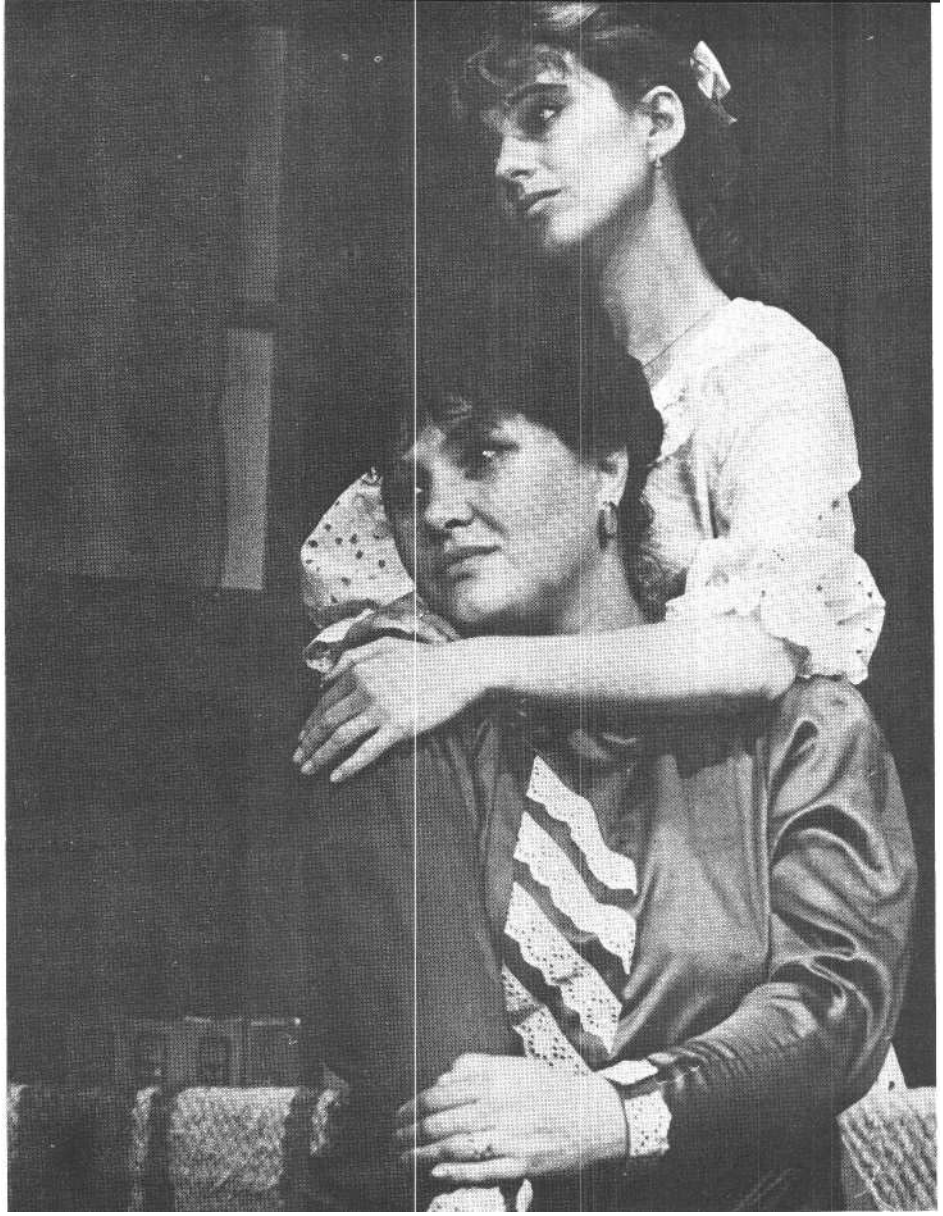
A Szélyes Imre formálta Nagy Imre ugyan valóban a lélek egyszemélyes föld-rengését éli meg - de mindinkább egy romladozó ország rest szunnyadásra hajlamos kollektív lelkiismeretének ébresztgetője lesz. Mondataiból sokszori ismét-léssel vágtat ki rohamaira *az én, az én!:* különbözőségét kell fölismernie ahhoz, hogy az azonosságra is rádöbbenjen. Menekülésébe már az illyési „nem menekülhetsz" is belejátszik. „Én nem süllyedek semmiféle fertőbe. Értsétek meg, nem vagyok politikus. En egyáltalán nem vagyok meggyőződve, hogy amit ezek a társadalomjavítók, negyed- és félforradalmárok kotyvasztanak, jobb lesz, mint ami most van. Én a magam részéről akarom visszadobni a kártyát. A hamis kártyán nyert pénzt akarom visszaadni." „Mint Tolsztoj" - teszi hozzá az átlátszó igékkel dobálózó diák firkász, Határvári Árpád; de ebben ezúttal igaza van. „A szociális végzet megmérgezte magánéletet" viszont már mintának szánná cirill betűkkel és magyar szöveggel titokban rótt könyvecskéje lapjain. A „hajónk falán ott a lék" az általános süllyedésre figyelmeztet. Mivel a vidéki prédikátor szava nem hangzik messzire, főként, ha környezeté-nek szinte minden tagja be akarja fogni a száját, neki magának kell emelkednie.

A Nagy Imre-szerep indulatosabb hang-ra csábíthatna: a rendelőjéből kilépő fáradt orvos még nem mondta végig magában a tagadó mondatot, talán hangerő is kellhetne az önszuggesztióhoz. Szélyes épp a csöndességével nyer meg, s amitől így megfosztja magát, beszéde iramával pótolja. A sokszor bírált „túlcsiszolt", roppant képdús, esszéizáló Németh László-i drámanyelv a világához, a nagy életfordulathoz izgatottan kötődő, a helyzetét az orvos intellektusával boncoló ember beszéde nála. Nem meditál: regisztrál, kimond, s egyre kevésbé vet ügyet arra, hogy feleségének, barátainak érzékenységét kímélje. Nem szalaszthatja el az életalakító pillanatot. A dráma címe köztudottan arra utal, hogy Nagy Imre a svájci nevelőintézetből éppen hazatért, fiatal és fölkavaró 'szépséggé serdült szomszédlány, Sata jelenlétének villámfényénél lát bele a maga éjszakájának mélyébe. Miszlay a darab egyébként sem tolakodó erotizáltságából is visszavett (tudva többek között Nagy szavaiból, hogy házasévei alatt lett volna már nem egy alkalma a hasonló perzselődésre, a kalandot azonban férfihoz, férjhez méltatlan lépésnek tartja). Sata és „Imre bácsi" között inkább pedagógiai szituáció jön létre a Józsefvárosi Színház színpadán: a maga felnőttségébe, szépségébe egyik pillanatról a másikra belenőtt lány ingerkedés nélkül ad leckét bátorságból a tanáralkatú idősebbnek: lépjen már le a katedráról, ahonnan őszinteségében sem mindig érvényesen szónokol. Ez a változtatás (s vele egy-két ide utaló szövegrész elhagyása) nem teszi vibrálóbbá az előadást, ám köszönhetünk neki olyan szép mozzanatot is, mint Nagy Imre és Sata érintésközele a harmadik felvonásban. Egy kupica ital ürügyén simulhatnának össze a pohárszék mellett, a szoba „véletlen" sötétjében. A lány kissé húzza az időt, tán már nem számolna az Anna (a feleség) iránti barátnői tisztességgel, csak a rejtelmes első szerelem, első csók csodáját keresné. A férfi lehajtott fejjel áll, s végül nem mozdul. Szégyene nem a bátortalanság, hanem - ezt közvetíti Szélyes, a közönségnek félig hátat fordítva, érzelmeit elrejtve - az önmarcangolás: hát ez az el nem fogadott, azonnal ellillant bakfislányi varázslat kellett neki ahhoz, hogy lélekben végképp készen álljon a döntésre, és a szegényeknek nyisson kórházat, az ő doktoruk legyen?! S ekkor már - híven Németh Lászlóhoz - nem a villámfény, csak a fölkattintott villany vág bele a drámába.

Vándor Éva Satája szép és kedves, mégsem ebből az üdeségből, hanem a hazaérkezés frissességéből teremti meg a leányt. Annyit dicsérik hirtelen kizsendült szépségét, hogy nem annyira a test, mint inkább a lélek hiúságából akar mielőbbi feladatot, célt is találni ennek a szépségnek. Noha a Svájcban nevelt kisasszony érthetné meg legkevésbé Nagy Imre szociális lelkifurdalását, ő élt a legtávolabb a harmincas évek közepének népi mozgalmaitól - a reményektől és kudarcoktól -, s ő az, aki még csak szótározgatja a kifejezést: szociográfia, a messziről érkezettek romlatlan látása és a szegényekhez, betegekhez fűződő ösztönös vonzalma, segíteni akarása a férfi mellé állíthatná. Vándor Éva melegsége, mellyel a múlt emlékezetében fölbukkanó falusi alakjairól beszél, arra is tanúság, hogy értékes jéllemképlet rejtőzik a még éretlen személyiségű, az új élmények közt csapongó Satában.

Miszlay egyensúlyteremtő törekvéseinek eredménye - és Tóth Judit nemes alakításának köszönhető -, hogy a feleség, Anna nem lett az a szívtelen teremtés, akinek pedig Németh láttatná. Az úrhatnámság, a rátartiság jellemzi; szigorodó vidéki matriarcha, aki a szerzésben, a birtoklásban és az örökhagyásban látja az élet racionális, mégis kisszerű értelmét. Az asszonyi magabiztosság, a példaházasság lassan, alig láthatóan szenvedi el nála hajszálrepedéseit, s játéka közvetve igen fontos információval is szolgál Nagy Imréről. Kegyetlen igazság: ebből az emberből mindig is hiányzott a másik ember közvetlen, őszinte, kölcsönös szeretésének képessége! Nem most hirtelen nem szereti a feleségét: nem bocsátja meg neki, hogy beleudvaroltatta őt a korai házasságba s vele a jól javadalmazó körorvosságba. Nagy Imre azt nem viseli el benne, amit önmagában kellene elítélnie. S ha már fölrúgja házasságát, valószínűleg Satától való visszatáncolásának is egyik oka ez a sajátos önszeretet, mely nem egyéb, mint a lét nagy filozófiai és szorongató társadalmi kérdéseiben való magányos elmerülés vágya. Odaadóan, önfeláldozóan tud szeretni egy osztályt - a parasztokat, a betegjeiket -, mert általuk a gyógyítás életideálját szeretheti. Viszont csak nyomokban, akaratlanul is elhazudottan szeret egyes embereket (a lányait is jobbára tanulmányozza csak). Németh László asszonyszemléletének és házasságfölfogásának bőséges replikái is ezt látszanak bizonyítani. „A női lélek az én szememben valami olyan, mint egy edény. Vagy kesztyű, mondjuk. Megvan a kapacitása. Vagy belefér, amit bele akarunk szorítani, s akkor rögtön belefér, vagy egyáltalán nem, sohasem..." - állítja Nagy Imre, s ennek bántó igazságtalanságát Sata sem veheti vissza, mentheti a többszöri ironikus utalással, hogy ő is csak kesztyű lenne, netán alacsony számú? További példa az alkotó férfi magányosságáról a kis könyv titkosírása, ami nem csupán a feleség értetlenkedéséből ered: „...egy férfi mégiscsak olyan, mint a tenger. A hajósnak elég, ha a felszíne sima, de azért a mélyben is történik valami. Mit akarsz, hogy én a mélység minden polipját, cápáját, fűrészhalát kivessem szegény asszony elé! Az ember azzal, akinek vagy akiért felelős, sosem lehet bizalmas. . . Vannak dolgok, amikkel ízléstelen dolog egy feleséget traktálni. Gondold el; ő kifésüli a lányaim haját, havonta megszámolja a kamrában az uborkás és befőttes üvegeket, fiatal asszony létére helyettem kasznárkodik csizmában a pusztán, s én viszonzásul tárjam föl neki, ahogy az érzelmesség és a szadizmus kívánják, a lelkemet. Szóval, mutassam meg a kételyeimet, rossz lelkiismeretem, lappangó gyűlölségem az ő családüzeme alatt." Ehhez képest nem csodálkozhatunk, hogy Anna nem tudta és nem akarta folyton csak követni a férjét. Hiszen az nemis hívta. . . Tóth Judit játékán mindig ott dereng ez a maga előtt is eltagadni próbált évtizedes magányosság.

Bakosék, a főjegyzőék, az ellenpólusként teremtett, éppenséggel nem mintaházaspár a komikusabb, élettelibb színeket prezentálják Nagyék gondolati-érzelmi régiójával szemben. A veszekedés, a féltékenykedés néha jobban összetart vagy összebéklyóz egy frigyet, mint a kierőszakolt béke. Pécsi Ildikó Margit vegetatív örömeit sok humorral, önkarikírozással mutatja meg, az állandó nassolástól a kávéfőzővel való veszkődésig. Az egész világ csak matéria neki. Szoknyabolond férjét időről időre visszatereli maga mellé, vagy elpofozza mellőle a csábítókat, akikből így is marad elegendő. Pákozdy János hedonista Bakosa az első felvonásban alig érthetően, a színpad akusztikailag legelőnytelenebb pontjairól záporozza a talaj menti gondolkodást, amelyet már a kimondás percében elnyel, beiszik a föld. A későbbiekben ugrásszerűen javul, s bár ennek a Bakos Bélának nincs, nem lehet tiszteletet parancsoló erkölcsi termete, fölnöveszti, megérteti a figurát. Az ő nyílt hűtlenkedése akár még elfogadhatóbb is lenne, mint Nagy Imre késve kipakolt vádjai.



Pécsi Ildikó (Margit) és Vándor Éva (Sata) Németh László drámájában (Ikládv László felvételei)

Csakhogy Bakos nem érzi, vagy ha igen, őt nem érdekli hajónk falán a lék. Ő az „egyszer élünk!" magyarja.

Határvári Árpád, a Nagy Imre előtt hajbókoló diák újságíró - Sata gyors sikert óhajtó ifjú széptevője - O. Szabó István megformálásában nevetséges, félművelt mitugrász, aki azonban néhány esztendő múltán valószínűleg nyilas karszalaggal a kabátján keresett magának látványosabb pozíciót.. .

Táncsics Mária virrasztó asszonya a harmadik felvonás záró pillanataiban, haldokló anyjához híva az orvost, őszintén eleveníti meg egy szolgaságra és pusztulásra ítélt osztály - vagy réteg - megalázottságát. (Jellemző talán, hogy Nagy Imre folyton a beteg parasztokról elmélkedik, ami persze orvosnál, gyógyítani akaránál természetes is. „Nem politikus egyéniség" - de az *egészséges* népről se szava, se kapcsolata vele.)

Fehér Miklós díszlettervezőnek a kis színpadon többször is erősen tagolnia, osztania kellett a teret, ami nem volt könnyű, s nem is sikerült mindig egyenletesen atmoszferikusra. Stache Éva jelmezei szépek, általában a jellemhez jól simulók, néhány kis túlzásukat nem számítva.

A Villámfénynél a Józsefvárosi Színház megbízhatóan jó átlagszínvonalába, mind vonzóbb repertoárjába forr bele. Az előadás legerősebb oldala most is a színészi munka. Miszlay István Németh László szelleméhez hűen, logikus, tiszta értelmezéssel, bizonyos összefüggések előnyös elmozdításával, a jellemzés finomságaival rendezte meg a drámát. Kissé lassan forgatja be a darab gépezetét - a harmadik felvonásra lesz igazi a lendület. A negyedik felvonás pedig? A színpad helyett az már alighanem csak a könyvé marad.

Németh László: Villámfénynél (Józsefvárosi Színház)

Díszlettervező: Fehér Miklós m. v. *Jelmeztervező:* Stache Éva. *Segédrendező:* Gyarmati István. *Rendezte:* Miszlay István.

Szereplők: Szelyes Imre, Tóth Judit, Pákozdi János, Pécsi Ildikó, Vándor Éva, O. Szabó István, Táncsics Mária.

MÉSZÁROS TAMÁS

A szeretet parancsa

Lassan érkeznek a családi szertartás vendégei. Fiatal nők és férfiak, gyermekekkel, mai ruhákban, ünnepi alkalomra öltözve. Csend, megilletődöttség, áhítat. Templomi élőkép - egy reneszánsz festmény nyugalma árad szét a térben. A csecsemő annak rendje-módja szerint megkereszteltetik; anyja boldog mosollyal mutatja körbe az egybegyűlteknek. Gratulációk, csókok és ölelések, simogató tekintetek. Áldás és békesség hatja át az ünnepet, ahol a gyermek-megjelöltetik a kereszt jelével, ahol kinyilváníttatik az Embernek a Megváltóval vállalt közössége. A közösség, amely a szeretet parancsában és a szeretet alázatában egyesíti a híveket. A Pap szelíd méltósággal teli mozdulataiban, a celebrációba merült arcán, amint a kisded fölé hajol, ott él egyszerre mindez; az ő személyében mintha maga Krisztus hintené a keresztvizet.

És akkor szétrobban a kép. Fekete maszkok tűnnek elő a háttérből, géppisztolyok kelepelnek bele az idillbe, mintha látnánk a fegyverek torkolattüzét. Egyetlen pillanat az egész, s halottak hevernek mindenütt. A megszentelt élet elpusztíttatott.

Ezzel a mai világvalóságunkban már közhelyszerű, mindennapos brutalitással exponálja a Liszt Krisztus-oratóriumától ihletett táncszínházi látomássorozatát Markó Iván, s a híradófelvételek nyers valóságának megidézésével, ezzel a kegyetlen, élesen bevágott epilógussal egyértelműen kijelöli azt a nézőpontot, amelyből a bibliai históriára vissza kell tekintenünk. A templomi vérontás sokkoló iszonyatától meghatározott jelen áttűnik az újszövetségi tájakra. Szélzúgás - mintha valamilyen mitikus erő visszasodorna bennünket az időben, hogy elénk tárja a Megváltó történetét.

A történetét? Itt máris tanácsos megállnunk, hogy tisztázzuk Markó drámai kompozíciójának természetét. *A Jézus, az Ember fia* ugyanis a legkevésbé sem epikus szerkezetre épül; nem követi pontosan a Szentírás „jelenetezését", és még a zenei alapként felhasznált művet, a Krisztus-oratóriumot sem tekinti tematikai sorvezetőnek. Ez a táncdráma szándékosan megkerüli a Messiás eljövetelé-

nek, tetteinek és mártíriumának „szabályszerű" elbeszélését. A *Jézus, az Ember fia* tehát nem veszi mintájául a hagyományos passiójáték felépítését, noha Markó korábbi munkásságának ismeretében okkal gondolhattuk, hogy ezúttal éppen hogy felhasználja majd ennek a sajátos, a hagyományoktól meghatározott műformának valamennyi - mindenekelőtt a cselekményességében rejlő - lehetőségét. Hogy ő, aki mindig a Kiválasztott küzdelméről, a Hatalom és az Egyén konfliktusáról, az Ember és a Közösség viszonyáról „beszélt", most, amikor magának Jézusnak a szenvedéstörténetét dolgozhatja fel, a végsőkig kiaknázza majd a téma legkézenfekvőbb dramaturgiai adottságait, s egyszersmind lezárja a Győri Balett munkásságának egy immár éveken át húzódó tematikai-gondolati vonulatát, felmutatva a produkcióban a teljes, eleddig kimunkált koreográfiai eszköztárát.

Vagyis létrehozhatta volna az együttes működésének egyfajta korszakszintézisét, afféle „kívánságműsorát", amely még egyszer, egy minden korábbinál nagyobb lélegzetű kompozícióban tálalná elénk a már ismert teátrális megoldásokat. Heródes, Pilátus, Kajafás, Júdás és mind a többiek - a „nagyregény" főszereplői - ezen a táncszínpadon bizonnyal igen hatásos jeleneteket kaphattak volna; drámai viszonylataikat a bevált mozdulatnyelv elementáris kifejezőerővel tárhatta volna fel. A győriek sikerrel megfelelhettek volna a sztereotípiák kihívásának, a közönség pedig hálásan ragadta volna meg a bevált kapaszkodókat. Éppen azokat, amiket a cselekményes, az elbeszélő tánc - mint például egy *Romeo és Júlia* vagy *egy Spartacus* - mindig megad nézőjének.

Csakhogy Markó egész eddigi pályáján elutasította az úgynevezett „némajátékot", vagyis azt, hogy a mozgás, a gesztus egyszerűen a szöveg helyett, lényegében a verbális logikát követve, mintegy elmesélje a jelenetek tartalmát. Mégis kérdés, hogyha valaki koreográfus létére a táncszínház megszállott híve - ami azt jelenti: számára e szóösszetétel második tagja szinte fontosabb, meghatározóbb az elsőnél -, akkor vajon miért nem használja fel a Biblia olyan elemeit, mint amilyenek például Jézus csodatevései, a kenyérszaporítás vagy a betegek talpra állítása? Miért nem vonultatja fel ezeket az ismert szcénákat, akár a kézreálló képzőművészeti „lenyomatok" megidézésével? Miért nincs a győriek produkciójában legalább egy Utolsó vacsora-kép, hol maradnak a Háromkirályok, vagy éppen Mária a kisdeddel? Végül is e „patentek" a Messiás-téma valamennyi művészi feldolgozásában elnyerik a maguk helyét. *A Jézus, az Ember fia* tartalmi értékelése elképzelhetetlen e kérdések megválaszolása nélkül.

Markó az úgynevezett „bibliai képeskönyv" helyett mozaiktechnikával dolgozta ki a kompozíció szerkezetét, a táncnyelvben pedig megtalálta az érzékeny egyensúlyt a „tisztán" érzelmi-érzéki *megjelenítés* meg az *ábrázolás* között. E táncszínház minden egyes képe, mozzanata történés ugyan - ha nem is elbeszélés -, ám elsősorban érzelmi, lelki folyamatok rögzítése, kivetülése. Mindig a belső történések, vagyis a cselekményen túli tartalmak drámája. Markó ebben az értelemben is hűséges maradt azokhoz a korábbi munkáihoz, amelyekben a küzdő és elbukó, vereségében is győztes, megváltódó és megváltó Emberről, az életharc úgynevezett végső, nagy kérdéseiről, különböző stációiról alighanem mindent elmondott már a maga sajátos gondolatkörén belül. Az individuum szenvedéstörténetét, az Egyén és a Közösség dialektikus drámai kapcsolatát több változatban, *a* Szamurájtól *a Tabuk és fétisekig* - sőt *a Boleróig* -, feldolgozta már. Akár a Mandarin, akár Don Juan, akár Lorca alakjában. Es mindegyik darabban ugyanazt a látomásos, expresszív víziókba sűrített dramatikus építkezést figyelhetjük meg, amit *a Jézus, az* Emberfiában - Markó tehát akkor is ragaszkodott ismert látásmódjához, amikor a Bibliát, azaz magát a Szenvedéstörténetet választotta anyagául.

Változatlan alkotói szuverenitása ezúttal sokak számára mégis a szerkesztés fegyelmezetlenségének tűnhetett, és ennek logikus magyarázata egyszerűen az, hogy Markó még soha nem dolgozott olyannyira kötött textussal, mint amilyen Jézus története. Éz idáig jobbára szabad variációkat készített ismert irodalmi vándortémákra (például: a Don Juan-legendára), vagy éppenséggel nyíltan elvetette *A csodálatos mandarin* Lengyel Menyhért-féle szüzséjét, és újat talált ki a maga Bartók-koreográfiájához; máskor a saját ötletéből és invenciójából teremtett csoportszínházi produkciót, mint a *Tabuk és fétisek* esetében. Eleddig tehát nem vetődött fel *a „mihez képest?"* kérdése.

A Biblia viszont egyike a Szent Könyveknek - még ha nem is dramaturgiai értelemben -, s Markó itt meglehetősen szigorú mintával találta szemben magát. A Jézus-drámának az Újszövetség megadja a követendő „jelenetvázlatát", ami valószínűleg sokkal jobban benne él a művelt köztudatban, mint bármely más irodalmi alkotásé. Markó azonban győri működésének kezdetétől igen következetesen tartotta magát ahhoz, hogy munkáiban mindenekelőtt meg kell találnia azt az egyetlen, középponti gondolatot, tartalmat, motívumot - vagy hogyan is nevezhető ez a *lényegi princípium?* -, amely az adott produkció minden egyes részletében jelen van, mindegyiket össze-kapcsolja a többivel, s alapvetően meg-határozza az egészet mint szellemi egységet. Jól látta, hogy amikor most - alkotásai immár hosszú során át - elérkezett a valamennyiben közös gondolatvilágnak mintegy a „kvintesszenciájához", a Meg-váltó kálváriájához, akkor sem lehet más feladata: színre kell fogalmaznia korábbi, lényükben-lényegükben mindig azonos hősei benső mozgatóerejének, energiaforrásának, érzelmi „hatóanyagának" lehető legtisztább szublimációját.

A Jézus, az Ember fia tehát a szeretet parancsának táncszínpadi átadása, illetve megfogalmazása lett. Egy mélységesen humánus - s ha úgy tetszik keresztényi - létélmény kivetülése, olyan emberi tartalomé, amely nembeli létünk kérlelhetetlen, kipusztíthatatlan kötelezettsége, s egyszersmind - éppen teljes megélésének történelmi, társadalmi és pszichológiai képtelenségében - a legmélyebb drámaiság hordozója is.

Liszt a Krisztus-oratóriumban, ebben a sokak által szélsőségesen egyéninek tartott muzsikában, ugyancsak hasonlóan fogta fel témáját. Gregoriános hangvételét, széles dallamíveit, a középkori himnuszok fegyelmezett fennköltségét nála is egy fájdalmasan átélt lírai tónus tart-ja egységben. Programzene ez, mégsem epikus jellegű; Liszt szenvedélyes, magas hőfokú érzelmi elragadtatással reflektált a bibliai történet egyes jeleneteire - ő is az Újszövetség emocionális tartalmát kívánta kibontani. Nem véletlen tehát, hogy Markó ezzel az oratóriummal oly tökéletesen azonosul, hiszen az tökéletesen meg is felel mind dramaturgiai, mind koreográfiai szándékának: éppen meghittségében intenzíven átéltté tenni a Jézus-téma lényegét, az Ember *szeretetélményét.*

Markó tehát azokat a vezérmotívumokat kereste a Bibliában, amelyek a Győri Balett fennállása óta vissza-visszatérnek produkcióiban. Ilyen például a„személyre szabott" hit erejének és hatásának kérdésköre: milyen viszonylatokba kerül az

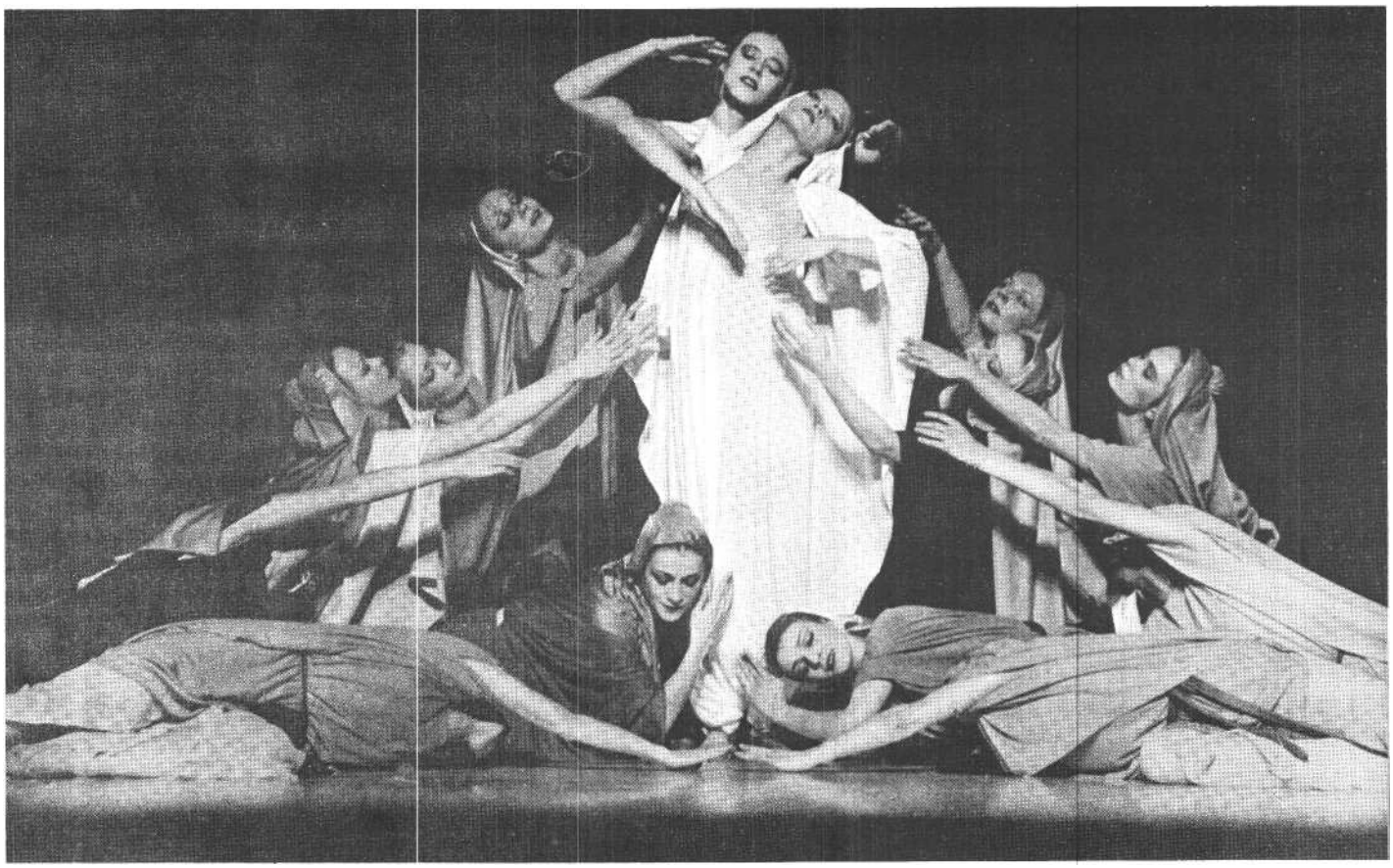
Egyén a Közösséggel, amikor hitét mint a legfőbb parancsolatot és meggyőződést megkísérli átadni. Mester és Tanítványai, Vezér és Vezetettei, Teremtő és Teremtményei - ezek a kapcsolatok különböző variációkban megjelentek már a repertoár korábbi műveiben, mégpedig a legsúlyosabb, legkegyetlenebb konfliktusok forrásaiként. A rendező-koreográfus eddig is szinte történetfilozófiai megszállortsággal boncolta „a személyiség szerepét a társadalmi mozgásokban" - ami bármilyen furcsán hangzik is egy táncszínházi alkotóról szólva, aligha vonható kétségbe. Hiszen az olyan kozmikus „revü-látványosságban" is fontos szerepet kapott ez a tematika, mint amilyen például a sportcsarnokbeli *Izzó planéták* volt, és a szegedi szabadtéren, *a Szarvassá változott fiak* nagyvárosképében úgyszintén felbukkant. Es természetes, hogy ez a motívum *a Jézusban* már meghatározó jelentőségű - hiszen a Megváltónak az a küldetése, hogy a szeretet parancsát mint tanítása, hite alapeszméjét átadja népének. Markó mindvégig ennek a feladatnak az *esélyeire* összpontosít. Azt vizsgálja, hogy mivé lesz az eszme, amint sorsa az emberekre bízatik; hiszen Jézus, az Ember fia átadhatja a maga hitét embertársainak, de azt nekik kell befogadniuk és a sajátjukká lényegíteniük.

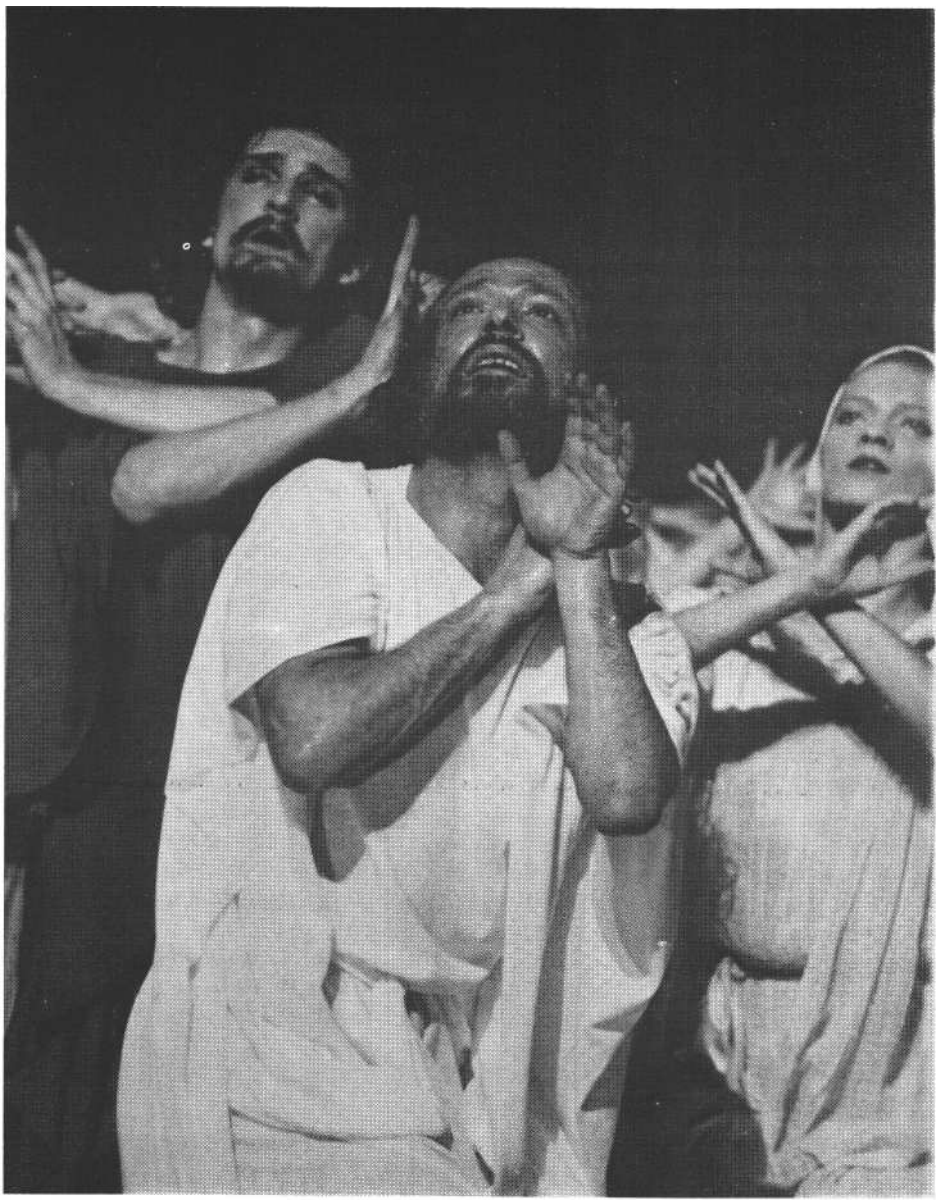
Nem véletlen, hogy a jelen idejű templomi terrorakció után Erzsébet és Mária kettősével kezdődik az „egykor volt események" megidézése. A várandós Máriát a női kar gyengéd, óvó-féltő gondoskodása veszi körül - a gyermek születését megelőző szokásos várakozás képe ez -, de a csoportozatokból, a frízszerű figurációkból a meghittségnek valami nem mindennapi, jelentőségteljes sugárzása árad. A koreográfiai megoldás végtelenül egyszerű, mégis emelkedett. Benne foglaltatik a rendkívüli esemény megsejtése; természetessége mégis emberi lény érkezését előlegezi.

Ahogyan Markó ezután tovább „mesél", abban nagyon élesen, pontosan mutatkozik meg a Jézus-kompozíció módszere. Hirtelen rideg fény önti el a színt. Erzsébetet és Máriát, az asszonyok csoportjával együtt, fekete ruhás papok szinte katonás sorfala szorítja ki a képből, és miközben ők eltűnnek a háttérben, a sötét alakok menetelő lábai alól elővonaglik egy tépett rongyú, félmeztelen, barbár csoport: Keresztelő János és eksztatikus társai. Az iménti szelíd, áhítatos hangulat egyetlen pillanat alatt mintaszerű, filmes áttűnéssel vált vad, „törzsi" őrjöngésbe. Ez a csoportmozgás lényegében hasonló - vagyis egyetlen középpont köré szerkesztett - dinamikus körforgás, mint Mária és az asszonyok tánca volt: és mint a produkció majd valamennyi „nagyjelenete". Itta Keresztelő körül fordul-lüktet-gyűrűzik a csoport, ő az, kezében a durván tákolt kereszttel, aki fanatizálja követőit; mintha valami szakrális jellegű, egyre hajszoltabb, türelmetlenebb beavatási szertartást látnánk, amely egyszerre kifejezője a lázadásnak és a sóvárgásnak, a tomboló elégedetlenségnek és a megbékélés áhításának. Ez a „crescendóban" fogalmazott részlet értelmezi Jézus küldetésének, szerepvállalásának lényegét, mégpedig annak a *szituációnak a* megfogalmazásával, amelybe a Megváltó érkezik.

Keresztelő János és hívei Markónál egyfajta önkívületi állapotban, roppant feszítettségben, az Ígéret bűvöletében élnek, és a tovább már nem fokozható,

Jézus, az Ember fia (Győri Balett) - jelenet az előadásból





Jézus: Markó Iván

őrjöngő rituálé tetőpontján érkezik közéjük a Megváltó. Egy vízesés hátteréből, üdvözlésre emelt karral közeledik az ő „pogányaihoz": magához emeli az elébe hajló Jánost, ő maga térdepel annak lábához, hogy felvegye tőle a keresztséget. A csapat most már kettőjüket öleli körébe - a görcsös, vonagló, rángatódzó mozdulatok után a közös eszmeiségben egymásra és önmagukra találtak harmonikus örömtáncát látjuk. Jézus és János immár együtt emelik magasra a keresztet: tökéletes szinkronitásukban szinte eggyé válnak.

A Messiás eljövetelének megérzékítésében tehát Markó a hordából közösséget formálni képes *eszmei kohéziót* hangsúlyozza. Annak a szellemiségnek a hatóerejét, amelynek képviseletében Jézus a saját ösztönös, emberi vágyaikhoz teszi méltóvá az őt vállalókat. Majd ismét egy filmes vágás - a megtisztító vízesés képe a Keresztelővel és csapatával együtt eltűnik. Jézus egyedül, „befelé figyelő" koncentrációban. És megszólal Xenakis, a mai görög zeneszerző ütőhangszerekre komponált darabja; szigorú-szikár, kemény ritmikájú hangzás - ezt Lisztnél Markó hiába kereste, kénytelen volt hát a kortárshoz fordulni. Az apostolok kiválasztása következik, a parancsolatok meghirdetése. Átadás és befogadás. Mester és tanítványai egymásmegértése, egymáshoz kötődése. A hit fegyelmének vállalása.

Ez a jelenet *a Jézus* egyik koreográfiai csúcspontja. Markó pályáján is kivételes megoldás: valami tőle szokatlan szögletesség, szinte kihívó „mértaniasság" uralja az egész formációt. Megjelenik az első tanítvány, s amint „hozzákapcsolódik" Jézushoz, máris itta következő kettő, aztán az újabbak; fokozatosan gyarapodik a lánc, amely ismét Jézust keríti körbe, tőle kapja lüktetését, az egyes „láncszemek" az ő gesztusvilágát építik át a sajátjukká. A mozdulatok japán és indiai tánc-anyagot idéznek - de ez nem egyetlen stílus, inkább csak imitációja s egyben egyéni átalakítása annak, amit keleties karakternek nevezünk. Benne van a jógagyakorlatok jellege csakúgy, mint a kathakali-színház visszfénye vagy a karate- és a szamurájfilmekből ismerős szertartásosság.

Markó Jézusa sugárzó méltósággal, kér-lelhetetlen belső tartással fogalmazza meg apostolai számára a keresztény tanítást, azok pedig megértik és átérzik a velük és bennük történtek jelentőségét. S a hang-súly az átérzésen van, mert ez a sallangtalanul absztrahált, lényegére csupaszított jelenet éppen hogy az érzelmekről szól: arról, hogy a krisztusi szeretet, bármenynyire is filozófiai fogantatású, illetve tartalmú, csupán a lélek fegyelmeként, érzelmi elhivatottságként élhető át.

Markó tánca - vagy mondjuk inkább úgy: jelenléte - azt sugallja, hogy a legfontosabb, az alapvető parancsolat *a „Magadból* adj!"imperatívusza. S az ő Jézusa valóban „szétosztja magát" az apostolok között; a legmélyebben vállalt személyesség áldozata árán, önnön szellemi-fizikai energiáinak átömlesztésével hívja életre tanítványaiban a hitet. A kép azonban nem egyszerűen ennek a felemelő folyamatnak az apoteózisa. A hívek közé egyszer csak beszivárognak azok a bizonyos „fekete alakok" - feltehetően a farizeusok -, s mindinkább körülveszik Jézust, míg végül elválasztják övéitől. A beállítás nagyon hasonlít ahhoz, amikor a „sötétek" Máriát és Erzsébetet szorították ki a színről, s most újabb jelenésük már olyan, mint valami rossz ómen. Ismételt beiktatásukkal jelzi Markó, hogy Jézus fellépésének és működésének színterén nem csupán azok vannak ott, akik Megváltójukat látják benne.

Ez a figyelmeztetés közvetlenül megelőzi Jézus és Mária kettősét, illetve a Hegyi Beszédet, vagy másként: a Beatiképet, a produkció alighanem legbensőségesebb részletét. Az író-rendező-koreográfus érzékelhetően távol akarja tartani magát az idilli ábrázolás veszélyétől; tart tőle, hogy az a koncepció, amelynek jegyében Jézus küldetésének érzelmi tartalmát kívánja kibontani, egyszersmind könnyen „feszültségmentesítheti" is az előadást. Ezért építi be a dramaturgiai szerkezetbe több ponton az úgynevezett ellenerőt, azt a mindenhol jelen levő, „alattomos" közeget, amelynek képviseletében a feketeruhások a legemelkedettebb színpadi pillanatokban vissza-visszatérnek, s mintegy azonnal meg is kérdőjelezik a krisztusi reménységet.

Jézus és Mária színpadi kettőse a Bibliából nemigen érthető meg. Az Újszö-

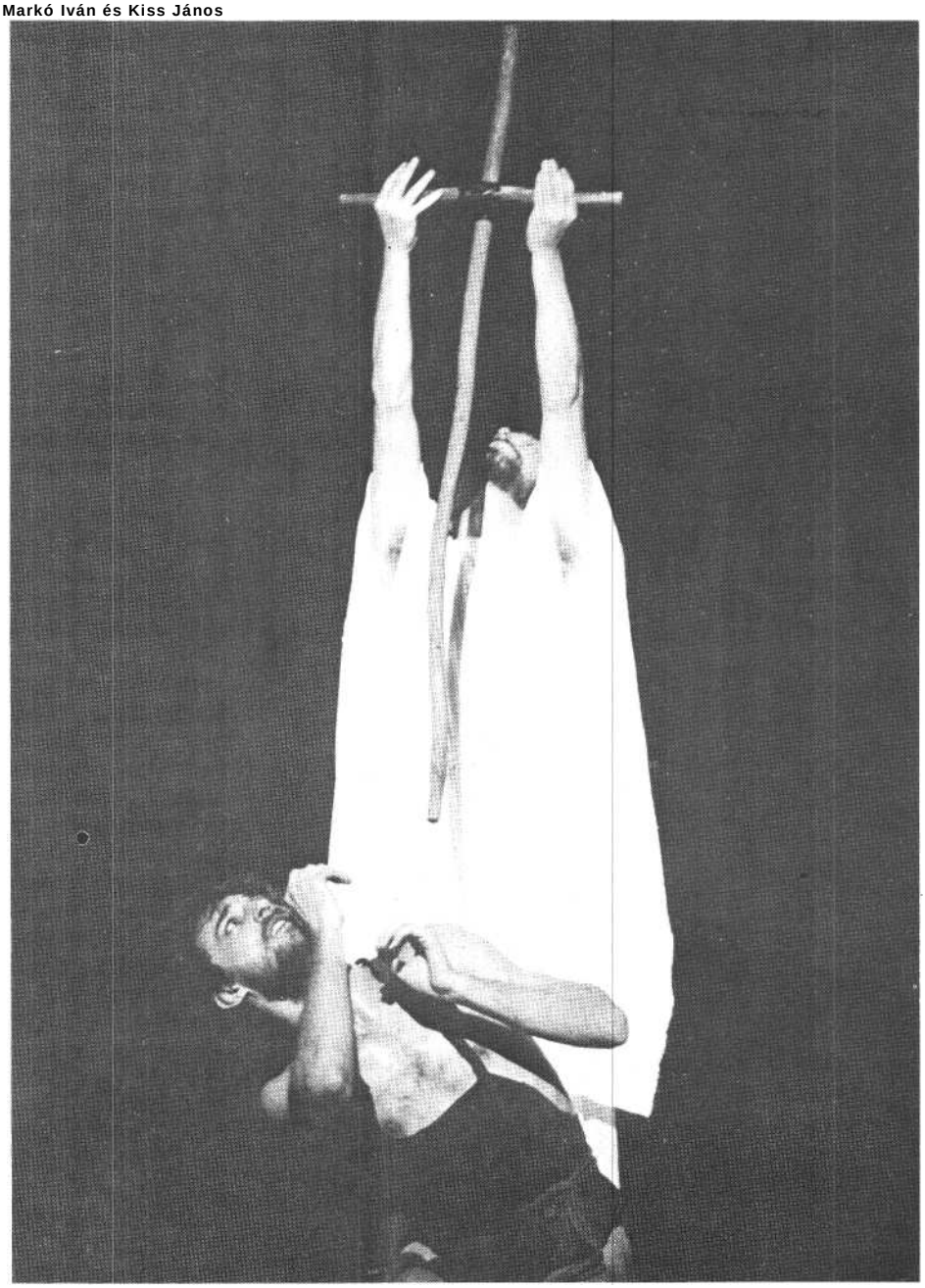
vetség voltaképp keveset beszél a felnőtt Jézus és anyja kapcsolatáról, s hogy az olyan meghitt lett volna, amilyennek Markó ábrázolja, arról végképp nem esik szó. A szinoptikusok megemlékeznek viszont arról az esetről, amikor Jézus - ahogyan például Máté írja - „megmutatja, kik az ő igazi rokonai". Vagyis tanítványait anyja és testvérei *elé* helyezi. Hogy a produkcióban - miután a farizeusok elválasztják tanítványaitól - a Megváltónak látomásként megjelenik Mária, s kettejük különösen gyengéd, lírai pas de deux-je vezet át a Hegyi Beszéd nagy, közös imádságához, annak tehát inkább a Markó-ouevre ismert motívumaiban kereshetjük a magyarázatát. Az anya-fiú kapcsolat megtartó ereje, szülő és gyermek egymásrautaltsága már *Az igazság pillanatában,* aztán másként és másként *a Boldog* lelkekben és *a* Mementóban is kiemelt hangsúlyt kapott. Markó Jézusa számára Mária megjelenése az érzelmi feltöltődés, a küldetésének továbbviteléhez szükséges erő forrása. Hiszen a Hegyi Beszédben ki kell hirdetnie törvényeit, meg kell neveznie a „nyolc boldogságot". Jézusnak, az Ember fiának itt a néppel, a „lelki szegényekkel" kell találkoznia, hogy megnyissa előttük Isten országát. Es az anyai vigaszra talált, átszellemült Jézus - Mária áldásával - közösséggé forrasztja a tömeget.

S visszatérnek a tanítványok. Újra ők veszik körül, meg a gyerekek. Többgyűrűs, szinte „mozdulatlan", rendkívülien merész beállítás ez - a tízperces, lenyűgöző tabló valójában csupán a karok, a kezek és a fejtartások kompozíciója. Az egész leginkább egy lassított felvételre emlékeztet: Markó itt, Liszt zenéjének Beati-tételére szándékosan a kifejezésnek egy nagyon lehatárolt, szűk tartományába sűríti mondanivalóját. A koreográfiai eszközök a két világháború közötti avantgarde mozgásművészeti stúdiókat idézik: Lábán Rudolf oly szerteágazó örökségét például, amely jóval később, a Graham-iskola közvetítésével épült be a modern balettnyelvezetbe. De amire a Beati megoldása kivált emlékeztet, az a Jacques Dalcreuze-féle ritmikus gimnasztika mozdulatvilága. Dalcreuze - miként Isadora Duncan vagy Mary Wiegmann - a természetes, felszabadult egyszerűséget hirdette a mozdulat művész etében. Az eredendően stilizáltban mégis a közvetlenséget, az életszerűt. Markó is ezt a magától értetődő kifejezést keresi voltaképp az egész Jézusban, de különösen a Beatiban (majd a második rész jeruzsálemi bevonulásában) találja meg. Ez a szinte alaplépésekre, a lehető legegyszerűbb kéz- és fejtartások „ikonográfiájára" redukált, s ekként a meghittséget paradox módon éppen egyfajta freskódekorativitásban megtaláló mozdulatvilág egyszerre ihletett az antikvitás meg a reneszánsz képzőművészetétől és érzelmeink egyszerű, mindennapi gesztusmegnyilvánulásaitól.

Vihar-hangkulissza töri szét a Beati elégikus hangulatát: a kiürült térben - mint nyílt tengeren - tutaj hánykolódik, tépett vitorlája körül az ítéletidővel kétségbeesetten viaskodó tanítványok. Mintha a „Medúza tutajának" reminiszcenciáját látnánk: a kép az elemek emberfeletti erejével folytatott reménytelen küzdelem megjelenítése. Es hátterében, de nyilvánvalóan a tanítványok víziójaként, váratlanul feltűnik a keresztjét vonszoló Jézus, őrei kíséretében. Majd a megfeszítést látjuk - vagyis a jövőt, ágy, ahogyan a tengerárral küszködők előtt felrémlik.

Ám a látomás hirtelen felszívódik a kép horizontján, s ugyanekkor emitt, előttünk

Markó Iván és Kiss János



Jelenet a Jézus, az Ember fia című balettből (MTI-fotó - **Földi Imre felvételei)**

- és szemben a lecsendesedett tengerrel - Jézus áll. Karját óvón emeli a tutajon lévők felé, s elindul hozzájuk a vízen. A felocsúdó tanítványok önfeledten kapaszkodnak Mesterük valóságos, megmentő jelenlétébe. Az egymás felé nyúló karok ölelésében a *szövetség* újra megköttetik.

A Jézus, az Ember fiának dramaturgiai kulcspontja ez az első részt lezáró, teatralitásában oly nagyigényű kép. Megint csak az alapanyag sajátos variációjával van dolgunk, hiszen a Biblia nem tud róla, hogy az apostolok megsejtették, netán előre látták volna a Messiás kálváriáját. Azzal, hogy a tengeri vészben magukra maradt rémült tanítványok Markó előadásában *megismerik a* Mester sorsát, a dráma új dimenzióba kerül. Itt többé nem kételkedőkről van szó, hanem olyan emberekről, akik reálisan mérik fel az adott társadalmi erőviszonyokat. Ezek a tanítványok attól félnek, amit elképzelhetőnek tartanak. És ezért kitartásuk, illetve újracsatlakozásuk Jézushoz nem egyszerűen hitük megerősödésének következménye, hanem a vezér sorsában a mozgalom sorsának tudatos vállalása is. Az Ember fiához csatlakozott csapat egy lehetséges emberi sors példájának, értékének kötelezi el magát.

A produkció tengelyében kétségkívül a második rész sodró-magával ragadó nyitó képe áll: Jézus jeruzsálemi bevonulásának mintegy örömódaként való tán-cos felfogása. A Jézust köszöntő tömeg fokozatosan tölti be a teret - először a nők érkeznek Máriával és a gyermekek-kel, utoljára a férfiak. A Megváltó tanítványai vállán jelenik meg, majd vegyül bele a forgatagba, ahol csakhamar a gyermekek vonják körükbe ismét, mint már korábban is. Ez a visszatérő beállítás nyilvánvalóan az „Engedjétek hozzám a kisdedeket!" krisztusi felszólításának állandó motívummá emelése Markó művében, és teljes értelmét csak legvégül nyeri el, amikor majd a keresztjét magára vevő Jézusnak a gyermekek segítenek megtartani terhét. Mert ők, az eljövendő nemzedékek képviselői azok, akik Márián kívül még erőt képesek adni a Megváltónak. Markó gondolkodásában az *ősök* és az *utódok* mindig is meghatározó szerepet játszottak - *a Jézust* is áthatja a vérségi kötelék jelentőségének tudata. A szülőanya és a gyermekek állandó jelenlétét Markó a tiszta emberi kötődések feltétlen zálogaként értelmezi ebben a produkcióban.

A jeruzsálemi fogadtatás főszereplője persze mindenekelőtt a tömeg; a város népe, amelyik a Názáretiben felismeri önnön vágyainak megtestesítőjét. A komplementer színekben röppenő, kavargó leplek, kendők és ruhák - Gombár Judit-nak a történetiséget igen finoman, csupán a „skiccekben" és a koloritban visszaadó tervei - a mámoros boldogság kavalkádját teremtik meg. Az ellentétes irányban forgó körcsoportozatok, a széles szökkenések, a táncos „röpülés" felszabadult öröme az arcokon - ez Markó Jézusának jeruzsálemi diadala. Olyan őszinte, belülről vezérelt, spontaneitásában is emelkedett népünnep, amilyennek az igazi, vágyott ünnepeket magunkban mindig is elképzeltük.

E túláradó hangulatnak megint csak a *sötétek* beszivárgása vet véget: egyszer csak ők uralják már a teret, az ujjongó tömeget és a lelkes tanítványokat torz pofák váltják fel Jézus körül. Ezek a „farizeusok" tágabb értelemben mindazt megjelenítik, ami Jézus számára az emberi ártatlanság és érték ellentettje: s ezek a mindenütt felbukkanó, mindenhová odafurakodó alakok általánosabb érvénnyel fejezik ki mindazt a rontó szándékot és aljas indulatot, amint bibliai megfelelőik. Jézus kérlelhetetlen felháborodással száll szembe velük - energikus szólóját düh és kétségbeesés fűti. A sötétek itt mára bibliai kufárok szerepét is átveszik: és Jézus csakugyan „kiűzi őket a templomból".

S újra egyedül marad. Elkeseredetten, kimerülten, a hiábavalóság érzetének fenyegetésével. Hiába térnek ekkor vissza hozzá újra, lassan és szégyenkezve a tanítványok - miközben üdvözlésükre tárja karját, most az ő lelki szemei előtt pereg-nek le a jövő képei, amiként korábban a viharos tengeren tanítványai előtt. De Jézus nem a saját mártíriumát látja, ha-nem mindazokat a történelmi szörnyűségeket, bűnöket, amelyeket az ő nevében, az ő parancsolatára hivatkozva követ majd el az Ember. Amikor megjelennek a máglyák, a vallásháborúk, a koncentrációs táborok áldozatai, sorsukban Jézus azt az eszmét látja meggyalázva, amelyért életét készül adni.

Iszonyú távlat nyílik meg előtte ebben a képsorban; a bekövetkezendők ismeretének tehertétele elviselhetetlenül gyötrelmes. Mert megfosztja Jézust a halálban való megbékéléstől. Elveszi tőle áldozatának értelmét. A hitet abban, hogy szenvedése árán megválthatja az Embert.

Markó Jézusának ugyanazzal a kegyetlen tudással kell a Golgotára mennie, amivel *a Tragédia* Ádámja vállalja el a rá mért Történelmet. Madách hőse azonban, minden luciferi determináció ellenére, mégiscsak a küzdelmes életbe indulhat. Tudja, hogy akárhányszor bukik majd el, mindahányszor fel is támad más és más alakban, s őt legalább az Úr biztatása bocsátja útra.

Markó ebben a táncdrámában könyörtelenebb az Ember fiához. Az ő meghasonlott Jézusa nem talál vigaszt a végső út előtt. A történelmi jövő rémképeinek hatására eszméletét veszti. S amikor magához tér, már nincs választási lehetőség. Előtte fekszik a kereszt. Magára kell vennie.

Elhagyottságában egyedül a gyermekek lépnek melléje. Ok tartják meg az alélt testet, ők a kereszt súlyát. A gyermekek, akik mindig körötte voltak, akiket mindig magához engedett. Az utolsó kép középpontjában a kereszt alatt görnyedő Jézus gyötrelmes tekintete mintha követői-támogatói, a gyermekek arcát kutatná: lehetséges volna, hogy ők meg-értették a szeretet parancsát? Hogy ami-kor vele együtt emelik vállukra az ő terhét, abban a vállalásban mégiscsak ott az Ígéret? Jézus felemeli a fejét, és ránk néz. Nincs bizonyosság. A színpadi fények kialszanak.

A Jézus, az Ember fia a Győri Balett eddigi hétéves működésének több szempontból is a betetőzése. Az a Markó munkáját alapjában mindig meghatározó tematika, amelyet, ha kissé egyszerűsítve is, de tömören a *megváltó emberi küzdelem* gondolatkörének nevezhetünk, itt, a Bibliával való találkozásban teljesedik ki. Itt jelenik meg a legtisztább, legsajátabb formanyelve is annak az áhítatosan megteremtett szereteteszménynek, amelyet Markó az Ember legméltóbb törekvésének tekint, s amelynek tragikus megvalósíthatatlanságáról mindig oly katartikus szenvedéllyel beszél. Épp ez a szenvedély, illetve ennek színpadi intenzitása az, ami a tánc érzéki közegében végső soron fölébe nő a drámai tapasztalat szkeptikus logikájának, és a tudott valóság helyébe egy másik, mondhatni lelki valóság képét szuggerálja. De mégsem a talmi illúziók, a hamis idillek képzetét, hanem az elpusztíthatatlan, mert bukásaiból mindig feltámadó Ember csakazértis újrakezdéseinek gyötrelmes szépségét.

Jézus drámája Markó Iván színpadán csakugyan az Ember drámája.

ERDEI JÁNOS

A lélek izzása

A velencei kalmár a pécsi Nemzeti Színházban

„Történjék bármi, sosem a világ hitvány, ám a kísértés a vétkek által oly hatalmassá lehet, hogy a lelkek rejtett hitványságai napvilágra törnek, és tovább szaporítják a kísértő bűnök sokaságát. Így mondatik ítélet végül minden lélek felett."

(Johannes de Sanctis)

A rendi társadalom megszűnésével - s így már az újkor hűvös hajnalán, a reneszánszban is - az addig áthághatatlan határok nehezen teljesíthető kritériumok sorozataivá enyhültek. A kritériumok és elvárások labirintusában azonban minden teremben megnyílt egy kiskapu is: a pénz. Paradox módon épp hiányának súlya az, ami (átszakítva a terem padozatát) addig elképzelhetetlen mélybe - jellemző túlzással - a „társadalmonkívüliségnek" nevezett perifériára rántja elszenvedőit. Az addig elképzelhetetlen mértékű elszegényedés (és természetszerűen a meggazdagodás) útvonalai tehát szinte minden hagyományos értéktől függetlenül, azok erővonalait a lehető legszeszélyesebben keresztezve és megtörve alakulnak ki. (A metaforánál maradva, az értékeket reprezentáló termekről kiderül, hogy súlyérzékeny liftek is. Megnyílik a labirintus emelete és pincéje.) A morálisan is ítélkező pantokrator megüresedni látszó trónjára mára reneszánsz a vakszerencsét, Tykhé istenasszonyt ülteti. *(A velencei* kalmárban is a Portia kezéért versengők közül az a Bassanio lesz a győztes, aki az „Engem választ, aki mindent kockára tesz" feliratú ládikát választja.) A vakszerencse áldásait megjelenítő pénz készülő egyeduralma ugyanakkor nem megsemmisíti az addigi értékeket, hanem - logikus rendszerük személy-közi viszonyokat, és így végső soron társadalmi rendet azonnal kényszerítő erővel konstituáló látszatát szétszaggatva - atomizálja azokat. A hagyományos értékek valósítói - lévén az értékek közötti függésrendszert reprezentáló társadalomszerkezet egyre esetlegesebb - csak mintegy az erény öncélú lovagjaiként, tehát más (evilági) jutalmat nem remélve képviselhetik azokat. Így válik az erény egyre gyakrabban az együgyűséggel azonossá, avagy - Shakespeare-rel szólva - „Rossz kapitány rabja lett a Jó". A neveltetéssel többé-kevésbé mindenki számára adott értékek „céltalansága" (evilági atomizálódásuk ténye) a forrása annak a „szomorúságnak", ami Antonión, a kalmáron elhatalmasodik, s ami majd az európai embert Baudelaire korára az unalomig, századunkban pedig egészen a csömörig vezeti el.

Az atomizálódó, s ezáltal társadalmi gyakorlatként elemeire hulló keresztény értékrend, azaz a szolidaritásetika kérdésessé válásának pillanatában a színre lépő Shylock mérhetetlen előnnyel rendelkezik: két évezredes tradíció szoktatta annak a légritka térnek az elviseléséhez, melyben a dráma szereplői még fuldoklanak: hit(elvek)nek és (tapasztalati) tudásnak szinte végtelen diszkrepanciájához, az evilági eseményekben is tetten érhető gondviselés megfogyatkozásának, majd gyötrelmes hiányának látszatához. A kalmár azonban nem hitelveit közelíti (amiként a reformátorok) Shylockéihoz, hanem mintegy az eltűnni látszó gondviselést próbálja helyettesíteni, *közvetíti* azt: kölcsönt vesz fel, és épp Shylocktól, hogy barátján segíthessen. Ezáltal magatartás magatartással, ember emberrel szegül szembe: vérbeli dráma veszi kezdetét.

Szőke István rendező az előadásból rekonstruálható módon, egészen kivételes élességgel, gyakorlatilag hibátlanul elemezte a darabot. Nemcsak arról van szó, hogy az újabban már mesejátékká silányított Bassanio-Portia szálat a főcselekménnyel egyenrangú drámává emelte, hiszen ez végeredményben jól olvashatóan bele van írva a darabba; de arról is, hogy rendezéséből egyértelműen kiderült az is, ami a szakirodalomban is inkább csak fejtörés tárgya, miért Antonio, a kalmár a dráma cím- és főszereplője. (Más kérdés, hogy Koltai Róbertnek mégis sikerült az egyébként kirobbanóan jó Szalma Tamás Antoniója fölé emelnie Shylock alakját.)

Szintúgy a rendezőt dicséri, hogy elképzeléseit az igencsak eltérő játékmódot és játékkultúrát képviselő színészek-kel úgy tudta megvalósíttatni, hogy az előadás egysége egyetlen pillanatig sem forgott veszélyben. Ismét csak más kérdés, hogy ez az egység az előadás végén kétszeresen is megtört. A záróképpel Szőke mintha saját rendezői útjának a folytatására lelt volna rá, s így érthető, hogy ezen a - csak később részletezhető új - területen még meglehetősen bizonytalan lábakkal lépked. Amit azonban ez-

által veszített az előadás (esztétikai koherenciában és sajnos értékben is), azt meg is nyerte aktualitásával és azzal, amit a szakmai zsargon izgalmas ígéret-nek nevez.

Lássuk az előadást a színészi alakítások tükrében. A Shylock fekete kaftánja s a minduntalan a szerelem fehérjévé izzó reneszánsz színpompa közötti át-menetet jelentő talpig szürkébe öltözte-tett - Szalma Tamás kalmárja színre lépésekor az összeroppanás küszöbén van. A szomorúságáról szavaló szöveg s a holtsápadt, verejtékező színésznek a kiabálásig fölfokozott dikciója közötti feszültség a minden földi javát kockára tévő lélek remény és kétségbeesés közötti vergődéséről tanúskodik. Úgyanezt erősíti a színész teste is: társai reflektálatlan magabiztosságról árulkodó lazaságával szemben „akaratlan" rándulásai, testé-nek hirtelen rezdülései azt a görcsösséget jelzik, mellyel szemben a lélek (még) tartja a testet. Lazasága tehát tartás.

A többi színen levőnek a gyakorta az ordítozásig, de mindenkor legalább annak határáig emelt hangja kettős funkciót látszik betölteni. Ez biztosítja annak a szélsőséges intenzitásnak a jelenlétét, melynek erővonalai mentén Szőke színészeit mozgatja, s ugyanakkor itt, a nyitó jelenetben mindez helyénvaló is: a kockázata nagyságának súlyától a szinte a tébollyal társalkodó Antoniót barátai kétségbeesetten igyekeznek az élet apró örömeihez és apró gondjaihoz visszarángatni. Sikertelenül. (Az előadás egészének s a színészi dikciónak a viszonyáról viszont ugyanez a funkcionalitás már nem állítható. A színészek ordítozása - noha a szükséges intenzitást mindenkor biztosította - olykor bántó, már-már zavaró volt. Valószínű, hogy a rendező által mozgósíttatható színésztechnikai eszközök közül ez volt elérhető, így ez az aprócska szeplő is, meglehet, dicséri a rendezőt.)

Antonio és Bassanio döntő párbeszédébe, melynek eredményeként Antonio végül egyfontnyi húsával áll jót a Bassanio számára Shylocktól felvett kölcsönért, Szőke István alaposan beleavatkozott. Remekül! Az eredeti szöveg szerint Antonio így felel barátja kérésére: „Tudod, hogy mindenem a tengeren van / Es nincs pénzem, sem árum, amiből / Készpénzt szerezzek. Menj hát és kutasd ki, / Velencében mit ér a hitelem (. . .)" Szőke színpadán a „nincs pénzem" szintagma után nemcsak pont következik, de Antonio el is fordul Bassaniótól, sőt határozott léptekkel elindul. Csak a kővé dermedt Bassanio (Gergely Róbert „kölykös", ám mégis érett alakítása) látványának emléke állítja meg; s Szalma Tamás Antoniója az önmagukat végveszélybe sodró emberek pillanatnyi fölényének múlékony mosolyával az ajkai körül fordul vissza, s mintegy „minden mindegy" alapon küldi Bassaniót kölcsönért.

A kölcsönadó Shylock, Koltai Róbert alakításának köszönhetően, már túl van azon a határon - az éppen Antoniónak is köszönhető összeroppanáson -, melyen a kalmár most átlépni kényszerül. Koltai Shylockjának múltja van. S ez a múlt talán csak nagyságrendben, de nem irracionalitásában különbözik Jób sorsától. Ez az élete delén levő s erőtől duzzadó,

Szalma Tamás (Antonio), Oláh Zsuzsa (Portia) és Gergely Róbert (Bassanio) A velencei kalmár pécsi előadásában

mégis érzékeny kereskedőember sikereiért gúnyt, megvetést, sőt arculköpést kapott, ami az irracionalitás maga. Ráadásul az őt megalázók egyébként is irracionálisan viselkednek! Kamat nélkül kölcsönöznek pénzt, s ezáltal milliós üzletektől fosztják meg önmagukat, s őt, a kalmárt is! (Útólag s történészként már tudnunk lehet, hogy a kamatszedésnek a modern és modernizálódó pénzviszonyok logikájának ellentmondó tilalma a keresztény hagyománynak olyannyira szerves része, hogy még jó fél évszázaddal Shakespeare után, 1679-ben is, az egyébként „bankárpápa" - lévén az Odescalchi család sarja - néven emlegetett XI. Ince is elítéli azt a tévhitet, hogy ha csekély mértékben is, de szabad kamatot szedni. A színpadon azonban nem történelmi ismeretekké szelídült vélekedések, hanem közelítőleg azonos helyzettel küszködő életelvek és ezáltal személyek állnak személyekkel szemben.) Ebben, a helyzetben Koltai alakításából sugárzik, hogy Shylock életének legnehezebb döntését már régtől halogatja. El kell döntenie ugyanis, hogy ő őrült-e vagy az egész világ. Minden érv amellett szól, hogy az egész világ, de ezt állítani az őrület maga... S épp ebben a végsőkig kiélezett pillanatban érkezik az ajánlat: ő, a megvetett adjon megvetett feltételei mellett kölcsönt az őt megvetőnek! Az önnön igazához egészen a tébolyig (az „egész világ őrült" tébolyult állításig) ragaszkodó Shylock egyszerre megnyerni látszik mindent! Koltai Shylockja az ajánlattól egész egyszerűen önkívületbe kerül, mindent kétszer mond, föl-alá rohangál, pörög-forog; szaggatott beszédében összekeveredik fájdalmas múlt és diadalmas jelen.

Antonióval való szembesülésének pillanatai (I. felv. 3. szín) két kitűnő színész igazi tűzijátéka. Koltai azon két állapot között vibráltatja szünet nélkül a figurát, melyet egyrészről bosszúnak, az eddigi sértések kamatostul való visszafizetésének s az efölött érzett embertelen öröm tombolásának, másrészről pedig - modern szóval élve - az asszimiláció kísértésének nevezhetünk. Vele szemben Szalma Tamás egy olyan, az addigi fölényét megsemmisítő szituációban önnön fölényét szinte minden mondattal újratermelni akaró figurát hoz, aki ahhoz is elég okos és érzékeny, hogy tudja, épp fölénye az, ami megsemmisíti azt a helyzetet, melynek fönntartásában épp ő érdekelt. A hozzá egy tizedpillanatig tán barátsággal közeledő Shylock érintésétől visszaborzad, s az addig vibráló, a szereplők

Koltai Róbert (Shylock) és Faludy László (Tubol) A velencei kalmárban

nézőpontját szüntelenül módosító beszélgetés megfagy. Shylock csakugyan az őt újra megalázó kalmár elpusztítására tör, de erre a színpadi történések fényében „minden oka megvan". Antonio (az okosan húzott szövegnek s a színész dikciójának köszönhetően) a nyereség biztos tudatában kezd ez újabb, immáron életveszélyes játékába: „(. . .) félni nincs miért - / Két hónap, s minden hajóm hazatért."

Antonio hajói azonban késnek, a határidő lejár, s ráadásul az Antonióhoz tartozó Lorenzo megszökteti Shylock lányát, aki gyakorlatilag kirabolja apját. Pontos és érzékeny rendezői beállítás: Jessica szinte reszketve merészkedik csak ki házuk teraszára, s amikor végre elindul Lorenzo felé, elébb még visszahúzódik, s a ház falához lapul. Sírnivalóan szánalmas ez a romantikus szöktetésbe öltöztetett s ráadásul rablással elegyített kétségbeesett asszimiláció. Kár, hogy az ezt a figurát a tőle megszokott, sőt immár olajozott biztonsággal hozó Füsti Molnár Éva nem tud vagy nem akar váltani, s így feszültség támad szöveg s alak között. (Egyszerűen hihetetlen, hogy valóságos vagyont, nyolcvan dukátot adott egy majomért.)

Shylock dukátjait és lányát siratva Koltai egyszerre annak az életre-halálra szóló játszmának a veszteseként áll előttünk, melynek eredeti hőse a kalmár volt. Egy megalázott, szinte mindenéből kifosztott ember készül a játszma végső lezárására, a tárgyalásra. Egyetlen ütőlapja maradt, az egy font húst biztosító szerződés, de ezt a lapot szilárdan tartja a kezében. Koltai túl kínon, fájdalmon, megaláztatáson, eszelős magabiztossággal jár fel s alá. Emberfeletti, pontosabban az emberség maga az, amit a színész ezekben a pillanatokban produkál. Érvekre, szóra, mozdulatra vakon és süketen járkál, és várja a pillanatot, amikor értelmetlenségbe fulladt, kifosztott élete igazolást és értelmet nyer egy barbár és gyilkos mozdulat által, mely belemetsz az őt barbár módon kifosztó és életét értelmetlenségbe kergető férfi testébe. Még győzelme biztos tudatában, és elunva a dózse - az ő szempontjából - „tárgytalan" beszédét, a földre huppan, és egy konyhakést vesz elő, melyet cipője talpán élezni kezd. Annak jelzése ez, hogy a játszma végéhez ért, a sok beszéd pusztán az áldozat agóniáját hosszabbítja meg. Rendező és egy kivétele-

sen nagy színész tökéletes találkozása az a pillanat, amikor Koltai már a végső szóra várva késével a legkedvezőbb metszés ívét keresve Antonio mellén matat. Itt válik egyértelművé és visszavonhatatlanná, hogy nem bosszúról és nem is vérszomjról van már szó, hanem két életelv életre-halálra szóló küzdelmének a lezárásáról. Shylock kése a bíró szavát s nem saját indulatát követi: törés nélkül távolodik el a tiltáskor a testtől, melyet megvágni készült.

A bíró ítéletétől, mely maradék vagyonából is kiforgatja őt, Koltai egyre görnyedtebb; végül már egészen a földbe lapul. Ebből a helyzetből emeli fel úgy a fejét, hogy ez a gesztus a talpra állás maga. „Kérlek, engedjetek most hazamenni." Láthatóan támadt még egy ötlete, az öngyilkosság. Csak ez maradt számára, hogy legalább önmaga teljesítse be saját sorsát, és ne alázódjék bábbá. Kár, hogy az előadás utolsó harmadára Szalma Tamás játéka kissé elszürkült, s ettől némileg megbillen a dráma addigi finom egyensúlya. A kora reneszánsz festmények átszellemített mártírjainak színeivel ruházza fel Antonióját, s így - koránt-sem paradox módon! - éppen ez a szín hiányzik végül. Az ő Antoniója ezekben a pillanatokban nem mártír(jelölt), hanem fanatikus, aki épp ezért meglehetősen korlátolt módon nem érzékeli, és (ájulásától eltekintve) nem is érzékelteti a közelítő halál iszonyatát.

A meglepően egyenletes előadás színészi teljesítményei közül is kiemelkedik Koltai Róbert játéka. Szembeötlő, hogy nemhogy ordítozás, de szinte hangjának felemelése nélkül válik játéka olyannyira intenzívvé, hogy az még ebből az előadásból is kisugárzik. Eszközeit figyelve azt kell mondanunk, hogy elérkezett a technikai tökéletességnek arra a fokára, ahová a legnagyobbak közül is csak kevesen jutnak el: a technika már mintegy láthatatlanná válik. Valójában Koltai játékában különválik a test és a szó: a színpadi helyzet legkisebb változására, a part ner gyakorlatilag minden szavára (először) Koltai teste reagál. Ez az állandóan mozgásban levő, minden tagját és tagjának minden izmát a kifejezés szolgálatába állító művész valóban azt az illúziót képes kelteni, hogy közvetlenül a lélek rezdüléseinek vagyunk tanúi és szemlélői. Es Koltai még el is mélyíti ezt az illúziót. A testhelyzet változása ugyanis szerencsés esetben a szavak intonációját is módosítja. S Koltai Shylock-alakítása ez a bizonyos „szerencsés eset". Az állandóan vibráló, helyzetét és tartását szinte folyamatosan módosító test a megszólalás, az intonáció elképesztő gazdagságát eredményezi.

Ez az eredmény szervesen illeszkedik az előadás ívébe. Végső soron itt Shylock olyan alakká lesz, akiben a megaláztatások révén felizzó gyűlölet szétolvasztja a szocializációnak a lélekre tapadt és azt nemcsak elfedő, de gyakorta meg is fojtó leplét. S a gyűlölet izzásától hevített lélek nem egyszerűen ismeri és érti, de használja a nyelvet. Arra, amire az való: önnönmaga olyan kifejezésére, mely kifejezés nem egyszerűen adott elemek felhasználásával illeszkedik az adódó kontextusba, azaz az adott helyzethez, de épp ezen elemek használójának gyarló és esendő voltát kifejezve magán az alaphelyzeten is módosít. Így, amikor Szőke némileg zavarbaejtő módon, a tapsrendbe dermedt színészek közé lassan kivánszorgó Koltait engedi földre borulni, ez olyannyira erős pillanat, hogy itt csak egyetlen idézet lehet helyénvaló: „Ecce homo." S ez - önnön vélt felvilágosodásába vakult korunkban, mely folyóiratok lapjain immáron „előítéletek nélkül" „zsidózik" - olyan gesztus, mely százszorta értékesebb, mint bármilyen más, művészileg tán kevésbé „problematikus" megoldás.

A lelket azonban nemcsak a gyűlölet, a szerelem is felizzítja; úgy, hogy a rárakódott regulák és viselkedési minták szétolvadván, a test zavarodottan keresi a körülményei által rákényszerített szerep nyűgeitől való szabadulás útvonalát. Megsejtett szabadsága addig elfojtott vágyai prédájául vethetik. Ennek állomásait Szőke szertartásként rendezi meg: a végig csupasz, vakítóan fehér s hátrafelé szűkülő színpad egész szélességében húzódó, kétszer három lépcsővel tagolt térre lassú és méltóságteljes léptekkel hozzák be a három ládát tartalmazó „oltárt". Magától értetődő természetességgel elevenedik meg annak a kornak a komor fensége, amelyben egy véletlen választás eredményeként a vágyott nő keze vagy örök szü-

Ujlaky László (Dózse), Szalma Tamás (Antonio) és Oláh Zsuzsa (Portia) a pécsi előadásban (Tér István felvételei)

zesség jut a választó osztályrészéül. Oláh Zsuzsa Portia szerepében, miként a kezét elnyerő Bassaniót alakító s a humorával külön is feltűnő Gergely Róbert is, remekül vált játékmódot. Aragónia hercegének (Matoricz József) választása alatt, a többi szereplőhöz hasonlatosan erősen stilizáló eszközökkel (bár talán valamivel kevésbé harsányan) egy olyan jón és rosszon már egyaránt és meglehetősen korán túl lévő nőt alakít, akit éppen ezért már sem különösebben jó, sem különösebben rossz nem érhet. Bassanio választása alatt - az addig takarékosan adagolt színészi eszközök kontrasztjának is köszönhetően - az izgalomtól az önkívület határain is túljutott szerelmes (aggódó) gyötrelmének hű tükre. Gergely Róbert Bassaniójának szeme elől pedig a választás súlya még az imádott nőt is elfedi. Remekül tagolt szövege végsőkig izgatott, eszelős meditáció. Ezekben a pillanatokban (III. felvonás 2. szín) párosuk méltó Koltai Róbert és Szalma Tamás remek kettőséhez. Oláh könnytől maszatos arca és Gergelynek a tét fölfogott nagyságától a győzelemnek sem azonnal örülni tudó izgatott önkívülete hitelesíti azt, ami Shakespeare szellemétől egyáltalán nem idegen, s amit Szőke finom érzékkel és finom eszközökkel - az ötödik felvonás első színében - el is játszat színészeivel: a rendkívüli helyzetek sokaságának szorításában fölhevült lelkek oly fogékonnyá lesznek az addigi konvencionális gesztusok és szavak helyén vibráló személyesség varázsára, mint kiknek szemeit Puck cseppjei illették. Portia egyik kezét Antonio s a másikat Bassanio csókolja, s mind a csókok, mind pedig a fogadtatás jóval túl van(nak) a hálán... S itt következik az, ami egyszerre érthető és helyénvaló is, de a megvalósítás mód-ja! Az rendben van, hogy a végsőkig, az egészen az átláthatóságig tiszta gondolatok (s Szőke darabértelmezését nyugodtan minősíthetjük ilyennek!) a lehető legtisztább formákhoz vonzódnak. Az is rendben van, hogy ez - ha úgy tetszik, a „végső" forma - a tánc. Az azonban már nincs rendben, hogy az ötödik felvonás első színében az egészen a szélsőséges líraiság határáig eljutó (de azt helyesen át nem lépő!) előadás végén egy olyasfajta zene harsan föl, amit leginkább egy fantáziaszegény, ám azt mennydörgéssel ellensúlyozni akaró görög harcitáneimitáció és egy csűrdöngölő ötvözeteként vélek felidézhetőnek. A színészek itt dicséretes gátlástalansággal és meglepően pontos és szép mozdulatokkal járják el a koreográfiát. Ez - némely jelenetek líraiságához mérten meglepő, a főbb szereplők esendő tanácstalanságához vetve pedig hihetetlen és így hiteltelen - brutalitással kb. arról szól, hogy mindenki mindenkivel.. .

Meglehet, Szőke rendezésének mélyén egy ilyen - önmagában egyáltalán nem elítélendő! - „vízió" (értelmezési alapelv) munkált. Azonban a rivaldán ennél (szerencsére) jóval „kevesebb", azaz sokkalsokkal árnyaltabb viszonylatrendszer jött át. A táncolók végül tapsrendbe dermednek; s közéjük botorkál a fentebb már leírt módon Koltai Róbert még Shylockként. A színészt dicséri, hogy ezekben a „szétrendezett" pillanatokban is sikerül összerántania az előadást.

A meglepően jó és egyenletes színészi teljesítmények közül is a már kiemelt négy (Koltai Róbert - Szalma Tamás, Gergely Róbert és ,Oláh Zsuzsa) mellé kívánkozik egy ötödik: Pálfai Péteré, aki a Shylockot elhagyó szolgát, Lanzelo Gobbót játssza. Rendezői segédlettel a halvány szöveget nemcsak humorossá növeszti (amikor vak apja az ő szakállát dicséri, valójában a haját turkálja), de az alakot félelmetes, Dosztojevszkij Szmergyakovját idéző színekkel ruházza fel. Egy a helyzetéhez torzult olyan lelket szólaltat meg, aki ismereteit a társadalmi emelkedés egyszerű váltópénzének használva, vak és öntudatlan eszköze azoknak, akik őt megvásárolják. Szánalmas, ám korántsem ártalmatlan nyomorult: ha „elvei vannak", a gonoszság maga. Pálfait s a rendezőt dicséri, hogy ezek a színek épp csak jelzésszerűen vannak jelen, s így egyetlen pillanatra sem zavarják az álmok és előítéletek éjszakájából zavartan ébredők tragédiába hajló játékát.

Dicséret illeti a jelmezeket tervező Fekete Máriát. Ruhái funkcionalitásuk mellett, stílusbéli törés nélkül idézik egyszerre a reneszánszot és napjainkat. A kevéske díszlet szerencsére. nem zavarja ezt a remek előadást.

W. Shakespeare: A velencei kalmár (pécsi Nemzeti Színház)

Fordította: Vas István. *Díszlettervező:* Kerényi József m. v. *Jelmeztervező:* Fekete Mária m. v. *Zene:* Papp Zoltán. *A rendező munkatársa:* Czipó Gabriella. *Koreográfus:* Tóth Sándor. *Rendezte:* Szőke István m. v.

Szereplők: Ujlaky László, Matoricz József, Szalma Tamás m. v., Gergely Róbert m. v., Csernák Árpád, Németh János, Görög László, Ujváry Zoltán, Koltai Róbert m. v., Faludy László, Pálfai Péter, Oláh Zsuzsa, Jónás Judit, Füsti Molnár Éva.

CSÁKI JUDIT

A semmi ága

Az Egy őrült naplója a Játékszínben

Gogol műve ez, ez a mostani bemutató a Játékszínben. De hát nem napló, kétségtelenül nem az, legalábbis a szó hagyományos értelmében. És az sem biztos, hogy őrült, aki mondja. Lehet, hogy az illető elmeállapotának szakszerű megítélésében szerepelne a skizofrénia - de vajon mindenki őrült-e, aki skizofrén?

Magyarországon az *Egy őrült naplója* olyannyira kapcsolódik egyetlen színész hez, hogy - azonos is vele. Darvas Iván játszotta először, pontosan húsz évvel ezelőtt. Aztán hosszú-hosszú évadokon át ment hatalmas sikerrel, több mint ötszáz előadásban.

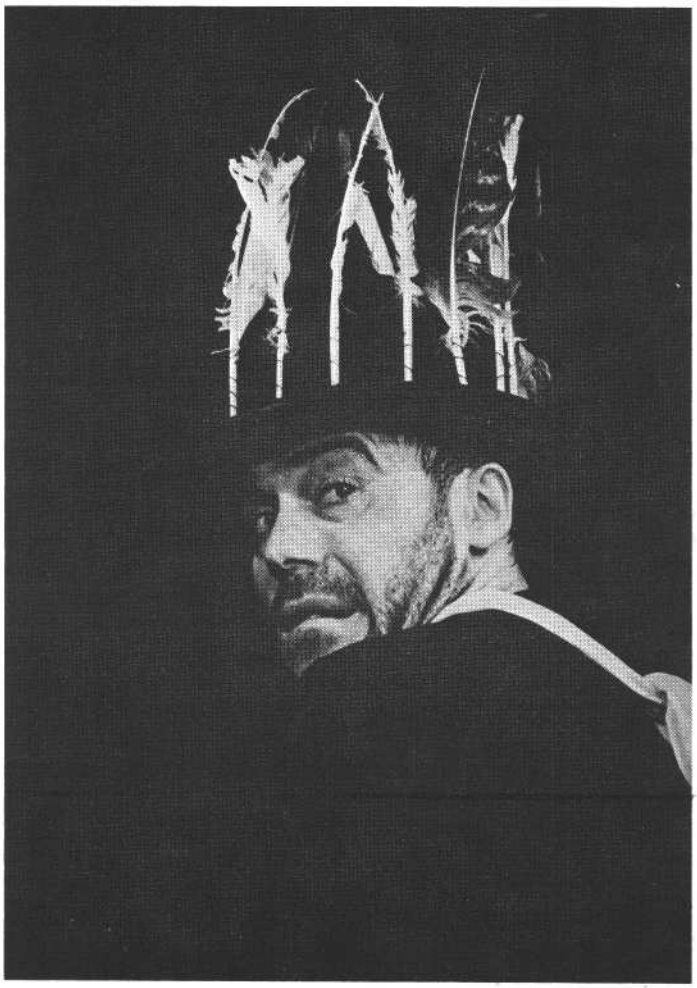
Húsz éve maga a szöveg is reveláció volt. Francia „importból" került egyébként hozzánk: Coggio, a színész-rendező - aki Sylvie Luneau-val drámává írta Gogol novelláját - játszotta Párizsban.

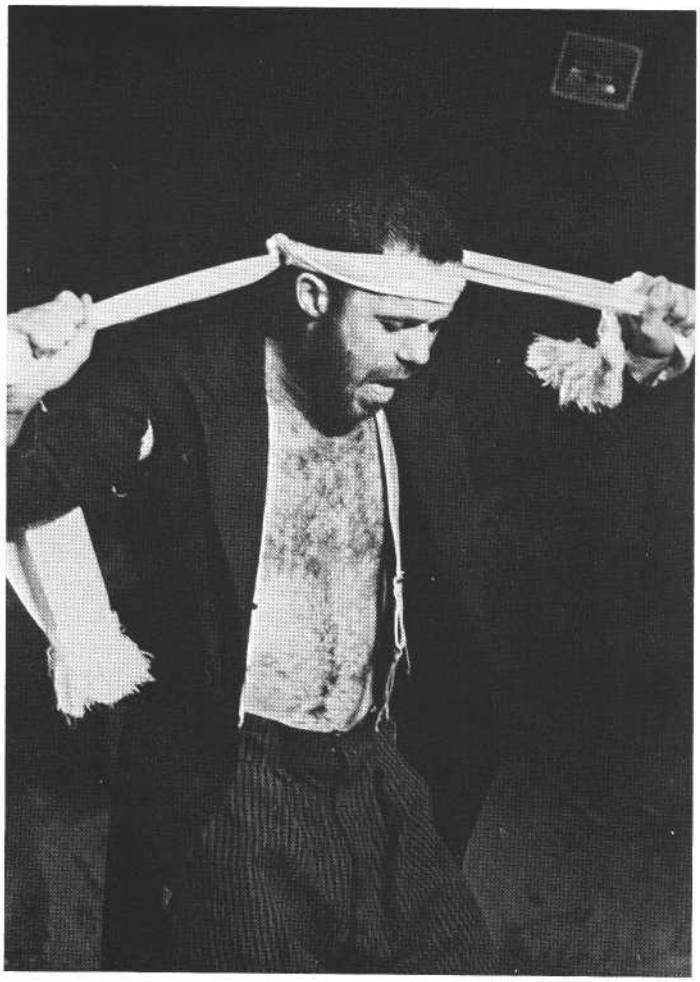
A Horvai István rendezte produkció húsz év távlatából is éles emlék - én még általános iskolásként láttam először. Darvas Iván játékát őrzi az idő; máig felbukkan belőle egy-egy részlet, mozdulat, villanás, kellék. Darvas egy esernyővel; Darvas teát főz; Darvas ír a kisasztalnál; Darvas rajzol, határozott vonásokkal, energikusan vet a papírra markáns portrékat, benépesíti alanyaival a színpadot. Aztán Darvas a kopaszmaszkban, darócruhában, őrültként. Darvas összekuporodva, az ágyon, az ágy alatt.. .

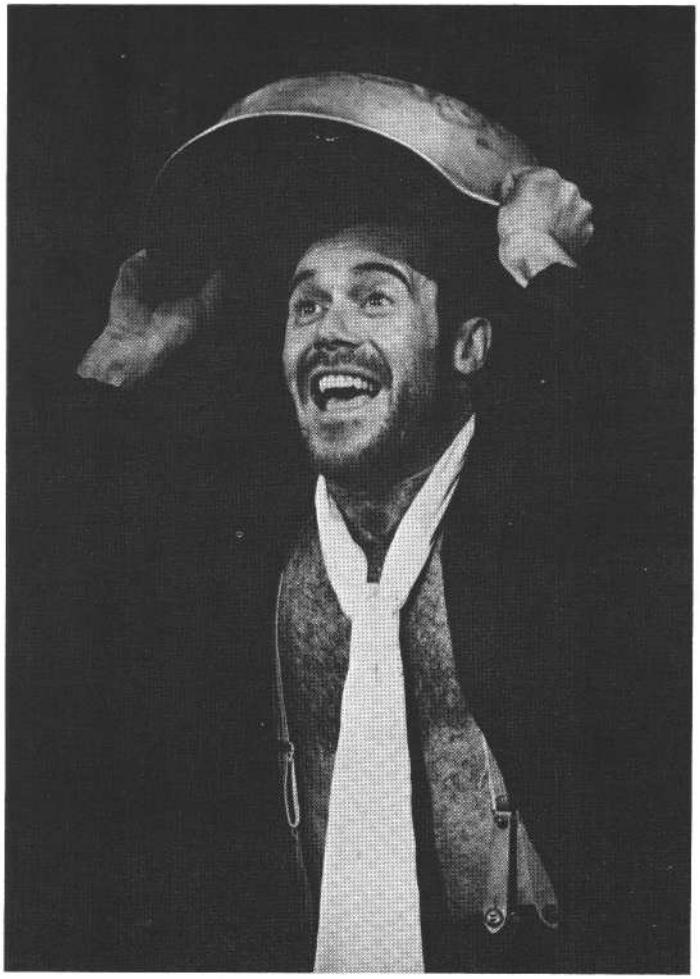
És most, húsz év múltán ismét az *Egy őrült naplója.* Közben nemigen próbálkoztak a művel hazai színpadon - egy rövid ideig tartó vidéki kísérletet leszámítva egyáltalán nem. Gyanúm szerint senki nem vállalkozott volna arra, hogy alakítása összeméressék Darvas zseniális játékával, elsöprő, hosszasan érvényes Popriscsin-megformálásával. A tartózkodásért persze nem hibáztatható senki; miközben az is igaz, hogy a merésznek látszó vállalkozásért önmagában szintén senkit nem illet dicséret.

Hiába a masszív látszat: *az Egy őrült naplója* mégsem „foglalt" egyszer s mindenkorra. Hogy mennyire nem, másfél órában ott látható a Játékszín színpadán.

Taub János okos rendező. És sok egyéb más is: tiszta gondolkodású, fokozottan „színpadérzékeny", „színészérzé-







keny". Előadásai alapján nyugodt, sziklaszilárd rendezőegyéniség. Mindegy, hogy látta-e Horvai István rendezését, Darvas Iván játékát annak idején. Ő felfedezte magának ismét a Gogol-írást, és egyszerűen megcsinálta a saját monodráma-verzióját anélkül, hogy hangosan, harsányan elvetné az itthon eredetinek ismertet, a Horvai-Czímer József-félét. Egyáltalában: az előadás egészére érvényes, hogy úgy teremti újra Popriscsint és történetét, hogy nem felesel a korábbi előadással. Nem foglalkozik a múlttal, nincsenek tagadó, korrigáló, kiigazító, aktualizáló tendenciái.

Éppen ezért Taub János és Gáspár Sándor vállalkozása nem „istenkísértő"; s merésznek is legfeljebb azért merész, mert Gogol műve különlegesen nehéz alkotás.

Gáspár Sándor nem is oly rövid színészi pályáján éppúgy megtalálhatók általában egy monodráma előzményei, mint éppen a Gogol-műé. Természetes, hogy a nemcsak szuverén módon játszó, ha-nem - pályája fordulatait tekintve - szuverén módon gondolkodó felnőtt színész egyszer csak kikövetel magának egy olyan megmérettetést, amelyben a külső tényezőknek - társulatnak, helyszínnek, partnereknek - a lehető legkisebb szerep jut. Ahol elsősorban rajta meg rendezőjén múlik a produktum minősége. Ahol nincsenek gátló külső körülmények - igaz, készen kapott felmentések sem. Az önigazoló magyarázatokról nem is beszélve.

Csábító megoldás az előadás értékel sében párhuzamosan leírni Darvasét s most Gáspárét, s a különbségekből magyarázni az eltelt húsz évet s a két színész eltérő művészetét, avagy fordítva: az eltelt húsz évből magyarázni a különbségeket. A felszínen látványos módszer valójában kibúvó, de nem ez lenne a legnagyobb hibája. Hanem az, hogy eltérítene ennek a mostani előadásnak a lényegétől, attól, hogy a fentebb már érintett gondolat szellemében egyfajta „tabu la rasa" alapján született. Nem valamihez képest, hanem önmagában - mint minden jelentékeny műalkotás. Darvas Iván és Horvai István előadását méltón őrzi a színháztörténet, és remélhetőleg egy celluloidszalag is. A nézők emlékezete is.

Új, legalábbis újszerű maga a szöveg. Taub János félretette a francia - majd Czímer József átigazította - dramatizálást, és ismét a Gogol-novellához nyúlt. Alapvetően lazított a monodráma textusán, kissé elemelte belső konkrétumaitól, keletkezésének idejétől, helyétől s az e tekintetben korlátozó utalásoktól. Munkája eredményeként nem valami-féle szimbolikus, általános érvényű szöveg született, hanem egy olyan alapanyag, amely részint a színpadi közegben, de legfőképpen a színészi játékban nyeri el a maga konkrét alappontjait. Úgy, hogy ezenközben meglehetősen tág érvényességet szab a történet lejátszódásának idejét és helyét illetően.

Mindegy, hogy Oroszországban él-e Popriscsin, a kishivatalnok; az is mindegy, hogy a tizenkilencedik század, Gogol saját kora váltotta ki ezt az *egyidejű* (szintén tizenkilencedik századi) elmebajt... Lehet persze úgyis: orosz utcanevek és személynevek pontosítják a történetet - bár lehet, hogy az „oroszosan" hangzó nevek is egy őrült fantázia szülemények. Lehet, hogy tényleg a tizenkilencedik század első harmada szüli meg ezt a „csinovnyikskizofréniát"; de lehet, hogy a kor olyan ellentmondásai, amelyek „sikerrel" mentődnek át a történelmi időn.

Nincs dátum. Pontosabban: dátum sincs. Nem villan fel, mint annak idején, s nem is hangzik el, hogy „október 3." vagy „január 25.". Dátum tehát nincs - miközben idő természetesen van; a történet, amelyet Popriscsin elbeszél, kikövetel magának egy bizonyos időtartamot. Pontosan annyit, amennyi idő alatt Popriscsin elbeszéli.

Nincs helyszín: tér van. Meglehetősen szűkre szabott - Popriscsin fantáziájára bízatik, hogy falait kitágítsa, és a világot - a saját világát - belopja közéjük. Vayer Tamás díszlete a Játékszínben látnivalóan igen precíz rendezői utasításra született: pontos és aktív kiegészítője a játéknak. A tér mintha egy szobát formáz-na, ajtók, ablakok nélkül. Kérdés azonban, hogy egy olyan tér, amelyen se ajtó, se ablak, még szoba-e egyáltalán. Falaiból hol három van, hol *négy:* attól függően, hogy Popriscsin érzékelhetően tudja-e, látja-e, hogy közönségnek játszik, vagy csak elképzeli közönségét, vagy még azt sem, csak magának ad elő. A tér falai nem szilárd anyagból vannak. Kérdés, hogy ami nem szilárd anyagból van, fal-e egyáltalán. Ezek itt a színpadon vagy iskolai tornatermi ugrószőnyegek, vagy az egész egy vastagabb gumifélesége, valami rugalmas anyag. Puhák, mozgathatók, remegtethetők, de alapjában véve elmozdíthatatlanok.

Lehet, hogy ez a tér tényleg nem szoba, csak egy lyuk. Esetleg egy tágra szabott koporsó. Ez utóbbi feltételezés áttételesen azt is megengedi, hogy börtöncella vagy elmegyógyintézeti „magánzárka". A végeredmény a fontos: Popriscsin el van zárva a külvilágtól.

A külvilág persze jelen van. Nemcsak közvetve, Popriscsin szövegén át, hanem közvetlenül is. Érvényesít egyfajta rendet, a saját törvényeit. Ha úgy tetszik, saját uralmát Popriscsin felett; Vayer díszletének másik lényeges eleme - és a tér egyetlen berendezési tárgya - néhány különlegesen erős fényű (halogén?)lámpa, amelyet a történet lényeges és jellegzetes pontjain a külvilág bekapcsol, és erős, elviselhetetlen, fülsértő hangjelzés kíséretében megfegyelmezi vele Popriscsint.

Mert hát Popriscsin néha „fegyelmezetlen". Néha túlságosan szabadjára engedi indulatait, néha üvölt a fájdalomtól - szóval néha teljesen úgy viselkedik, mint egy abszolút normális ember, akivel megengedhetetlen dolgok történnek. Ilyenkor lép be a süketítő-elvakító effektus, melynek hatására Popriscsinből egy feltételes reflex váltódik ki, szabályos léptekkel körbemenetel a szobán, fejét felszegi, tekintete mereven előremered, agya láthatóan kikapcsol. Azaz visszakapcsol. Vagy mégis inkább ki.. .

Gáspár Sándor hosszú-hosszú némajátékával kezdődik az előadás. Illetve nagyon is beszédes játék ez, legfeljebb szavak nem hangoznak el, de felvillan, egyet-len sűrített képben az egész történet végeredménye. Egy rongycsomókon kuporgó ember szerteszaladó gondolatait „látjuk", egyelőre rendezetlen és rend-szerezetlen emlékvillanásait. Gáspár testének megfeszülései, hirtelen, váratlan elernyedései, töprengő tartása, egy begörbített hát számol be minderről.

Egy feltűnően egészséges ember egyébként. Nemcsak arról van szó, hogy Gáspár Sándor alkata, kisportolt fizikuma is főszerepet játszik, közvetíti önnön harmóniáját; hanem arról is, hogy külsejét nem ellenpontozza, hanem egyértelműen nyomatékosítja élénk észjárása, plasztikus mimikája, csillogó tekintete. Lehet, hogy mindezek mögött mégiscsak bomlott elme fészkel. De az már nem lehet, hogy mindez a természet torz játéka lenne. Sokkal konkrétabb, sokkal inkább kézzelfogható manipulációk állnak a háttérben. Es ki gondol itt még a tizenkilencedik század első harmadának cári Oroszországára?

Popriscsin: Gáápár Sándor (Ikládv László felvételei)

Gáspár Sándor alakításában Popriscsin szinte végig nekünk, hozzánk beszél. Azt nem tudjuk, hogy lát-e bennünket, s tudja-e, hogy miféle produkció főszereplője; de legalábbis odaképzel minket a gumifalú térbe, s mi hamarosan úgy is érezzük, ott vagyunk vele. Nekünk szól a hétköznapi, de alapjában véve banális történetsorozat, a kishivatalnok fellázadása a körülötte tapasztalt értékrendzavar láttán, s miközben kutyák, kisasszonyok, kegyelmes urak kelnek életre a rongycsomók közül, egyszer csak hihető-nek, de főként normálisnak látszik Popriscsin feltételezése önmagáról: hátha valóban nem az ő, akinek a környezete - sőt, mindeddig saját maga is - hiszi? Hát-ha tényleg VII. Ferdinánd, a spanyol király?

Popriscsin nemcsak elmeséli -.eljátssza nekünk a történetet. Hogyan szeretett bele a kegyelmes úr lányába, milyen atrocitások érték őt ezért - puszta féltékenységből természetesen - közvetlen hivatali feljebbvalója részéről; hogyan fejtette meg a kiskutyák titkát, hogy lopta el levelezésüket; hogyan ébredt rá az önmagánál nemesebbnek, méltán feljebb állónak hitt világ valódi tulajdonságaira; s végül, hogyan válaszolt erre a saját módszerével, a saját lehetőségei szerint. Azt pedig mi látjuk, hogyan reagált a kisember ellentámadására az intézményrendszer, a hatalom.

Gáspár Sándornak van egy mesélő hangja, és van egy kommentáló hangja. Amikor a konkrét eseményekről esik szó, könnyedén fecseg, élénk gesztusrendszerrel kíséri a szöveget, a játékos múltidézést sajátos derűvel vonja be. Aztán időnként „visszazuhan" a konkrét térbe, hangja fakóvá válik, a szavak tompán verődnek vissza a falakról.

A színész mozgásrendszerének is ritmusa, „jelentéses" koreográfiája van. Vannak bizonyos, refrénszerűen visszatérő elemei: egy-egy hirtelen testhelyzetváltás, összekuporodás, vagy épp az ellenkezője, a felegyenesedés. Laza kardobálás, hetyke vállvonogatás. Gáspár játékában igaznak látszik a közhellyé koptatott meghatározás: minden idegszálával alakot, jellemet, világot formál. A borostájával, hirtelen ránk meredő tekintetével, a játékosan lecsapott kalapperemmel. Játszik félpucéran, a (fél)meztelenséggel; a gyakori átöltözésekkel, melyeknek közös eleme, hogy külseje alig változik a magára aggatott rongyoktól. Valamint közös - és meghatározó - elem az is, hogy bármit vesz fől, bármibe bújik bele, azonnal ronggyá, használhatatlan, de szerethető vacakká válik rajta. Olyasmivé, amit bárminek hihetünk, minden igaz rá.

Gáspár játszik a közönséggel, akárcsak a többi, általa megteremtett (újjáteremtett) szereplővel. Játszik a nevetésünkkel. Néha ő is nevet, máskor csak nevettet. Amikor magabiztos-nagyképűen ábrázolja egykori környezetét, velünk nevet. Amikor balul sikerült zsebkendőfelvevési akcióját meséli el, melyben alaposan „leégett" szerelme előtt, bőségesen adagolja az öniróniát - az engedélyével nevetünk. Amikor nyilvánvaló képtelenséget elevenít fel, halálos komolysággal - például spanyol híveinek királyt rabló akcióját, mely természetesen az elzárattatást fedi le képzeletében -, nevetésünket vagy meg se hallja, vagy látnivalóan megütközik rajta. Gáspár színészi bravúrjának egyik megnyilvánulása éppen e megütközés ereje: magunk sem tudjuk, nem neki van-e igaza.

A színpadon egyébként azt látjuk, amit Popriscsin lát, és azt halljuk, amit ő hall. Színes a világa, annyi bizonyos. A zene magától értetődő természetességgel árad a húr nélküli hangszerből. Az erotikus vízió testet ölt, fura testet méghozzá: a nőnek hátul is eleje van. Nem véletlen, hogy Taub János ezt a víziót valóságosan is behozza a színpadra; s korántsem azaz oka, hogy Gogol szövegében nem jelenik meg ilyen pontos részletezettséggel. Gáspár-Popriscsin fölhevült fantáziája képes lehetne a megjelenítésre, de nem tudhatná eljátszani azt a döbbenetesen természetes, ösztönös birtokbavételt, melynek groteszkuma éppen az aktus természetessége és az aktus tárgyának képtelensége között feszül.

A kiskutyák, gazdáik, a hivatali főnökök, sőt: a levelek, kendőcskék érzékletes megjelenítése Gáspár Sándor számára - pontosabban a vele elementárisan azonos Popriscsin számára - semmi-féle gondot nem jelentenek. Apró helyzetgyakorlat valamennyi - és Gáspár tökéletes szakmai biztonsággal „skicceli" mindet. Könnyedén királyi, ha rongypalástját vállára kanyarítja, s természetesen dühöngő őrült, amikor rájön, hogy megcsalatott, becsapatott.

Ami színészi bravúr, az mind kétségtelenül „jól jön" ebben az előadásban. De aligha elég hozzá. Hiszen alapfeltétele a színészi változatosság és változékonyság, a rugalmas eszköztár és a hatások megfelelő kimunkálása, adagolása. Gáspár játékában mindössze a kezdeti „némajáték" szól erről. Akkor van igazán előtérben - mert szöveg nélkül, abszolút egyedül létezik előttünk - a színész, azután belesimul egy figurába, szerepet játszik, sokat. Akkor adja azt a többletet, amiért *az Egy őrült naplóját* megcsinálni érdemes, és amiért látnivalóan Taub János megrendezte.

Akkor kezdődik, s aztán rendre végig is pereg az a tragikomédia, melyben Gogol szövegével egy közülünk kiemelt „őrült" egyszerre kisszerű és tragikus kálváriája kel életre. Egy út, melynek végén ott a „semmi ága".

Gogol: Egy őrült naplója (Játékszín)
Színpadra alkalmazta és rendezte: Taub János. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Díszlettervező:* Vayer Tamás.
Szereplő: Gáspár Sándor.
Közreműködik: Topai Éva.

RÓNA KATALIN

A királyi pár

Törőcsik **Mari és Garas Dezső Goldman játékában**

Anglia királyra vár. Nem mintha királya már nem élne, ám több mint három évtized a trónon oly nagy idő, hogy az ország népe - s tán még inkább a potenciális trónörökösök - kimondva s kimondatlanul is arra figyel, ki lesz majd az új király. Különösen azért, mert a királynak - a legnagyobbak közül valónak - három fia is van. S kettő közülük nyíltan, a harmadik, az örökké sértett, háttérbe szorított bölcsességgel keverve kártyáit és mérgező nyilait a trónra les.

Anglia királyra vár, pedig királya - betöltve ugyan ötvenedik évét - szellemi és fizikai erejének teljében áll az ország élén. Henrik király. Kora leghatalmasabb uralkodója, többországnyi terület birtokosa, csaták győztese, asszonyszívek tiprója, szenvedélyes király és szenvedélyes férfi.

Anglia tán királynéra is vár, hisz első asszonyát, az egykor trubadúrok megénekelte világszép Eleonórát férje egy évtizede várbörtönben őrzi, s csak a vallási ünnepekre ülteti maga mellé a trónra. Lássa az ország: van még királynéja. S hogy mi az oka a fogságnak? Nem a szenvedélyes szerelem, az asszonyféltés, so k-kal inkább a félelem az intrikáktól, az összeesküvésektől, a pártütésektől.

Ebbe a történelmi igazságokat is muatató áltörténelmi szituációba helyezi történetét, fejtetőre állított történelmi játékát James Goldman, hogy paradoxonjában nagy igyekezettel a huszadik századra mutasson, korunk hatalmi harcaira utaljon, s a hatvanas évek drámai divatja szerint nevetségessé tegye, ami magasztos-ként él az emberi tudathan, fölemelje a nevetségest, sárba rántsa-tapossa a nagyságokat. S eközben olyan hálás, színészi bravúrokra alkalmat adó szerepeket teremt, amelyeket a legjelesebbek is örömmel vállalnak, tekintenek magukénak.

A József Attila Színház előadásában a királyi párt Törőcsik Mari és Garas Dezső formázza elegáns szellemességgel, fölénnyel és bájjal, szikrázó iróniával, groteszk humorral és inkább csak sejtetett, halvány emberi szomorúsággal. Színészi tökéletességgel.

A kitárulkozó, egyszerűségében pompás szín hátában a király áll. Ahogy előrelép, arca gondterhelt. Rosszat sejt? Gondolkodik? Új tervet eszel ki? Karácsony van, az ünnepre készül a palota. Henrik türelmetlen, mint aki harcra készül. Ezúttal nem a csatatéren, csupán a családi harcmezőn.

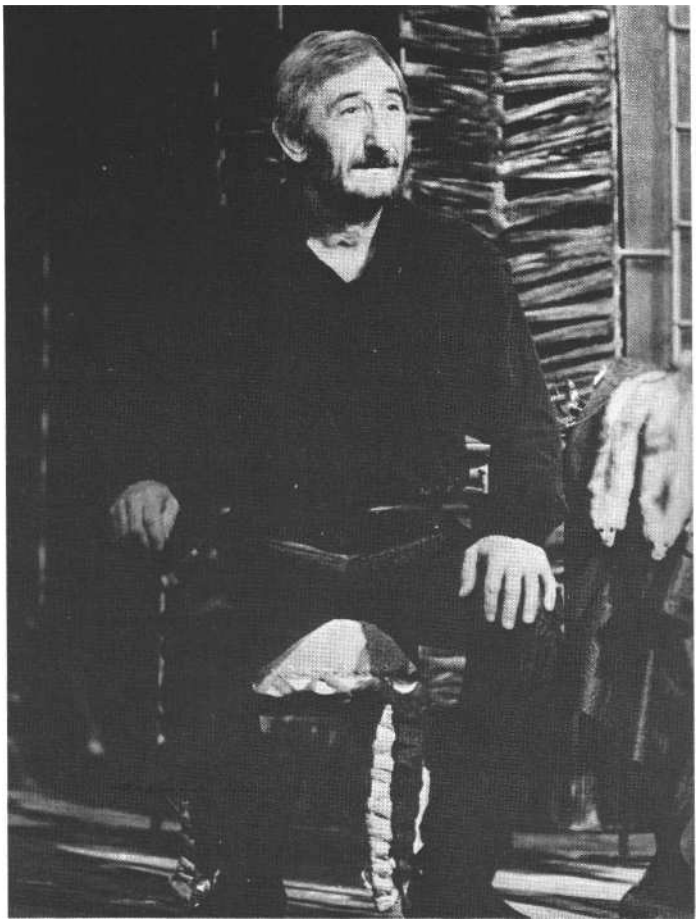
Garas Dezső Henrikje kemény és elszánt, amint szenvedélyesen magyarázza Annának: tudnia kell, ki követi majd a trónon, kié lesz az egységes Anglia, amit teremtett, hisz évezrede nem volt király kezében akkora hatalom, mint az övében. De a Garas formázta Henrik gyöngéd is tud lenni, amint a lány hajfürtjeit igazgatja. S mintha már valami furcsa, megfoghatatlan cselt is érezhetnénk szavai mögött, ahogy fiáról, Jánosról beszél, a Jánosra ruházandó hatalomról. Vajh' miért van olyan nagy szüksége épp erre a Fára, valóban benne látja hatalma kiteljesítőjét, vagy csupán Anna szerelméért és vagyonáért akarja őt utódjául?

Henrik játszik. S mintha maga sem hinné, amit mond: „Mélységesen szeretjük egymást." Henrik harcot sejt. Ismeri fiait és feleségét, ahogy sorolja érzelmeiket, súlyos gondolataikat: áruló, vért kívánó. Garas Dezső megfogalmazásában pontosan az az ember áll előttünk, aki tudja-sejti, hiába a hatalma országa és népe fölött, családjával aligha bír. Itt mindenki számító, mindenki a trónra vágyik. De Garas-Henrik azt is tisztán érzékelteti, lehet, hogy körötte mindenki sün-dörög, mindenki cselt eszel, hazudozik: azért ő maga a legnagyobb mókamester, ő pörgeti az ujja körül az eseményeket. Hisz tudja ő pontosan: „az egyik okosabb, a másik kegyetlenebb, a harmadik kíméletlenebb, a negyedik becstelenebb". De valamennyi tulajdonságot csakis ő maga egyesíti. S Garas Dezső a legigazibb gazembert játssza el mind között magával ragadó bájjal és természetességgel. Garas annyi komikus szeretetreméltósággal kiáltja világgá Henrikje gazemberségét, hogy abban egyszerre van benne igazság és hamisság, a királyi nagyság és az emberi gyarlóság minden szenvedélye. Egyszerre komikus és keserű, amint a családi háborúba indítja hősét.

A fogadóteremben a három herceg unott, fortyogó várakozással az oszlopokat fagyönggyel díszíti. Minden mozdulatukban, odavetett szavukban, egymást tüzelő és gúnyoló mondatukban várakozás feszül, miközben fenségesen bevonul a terembe Aquitániai Eleonóra, Henrik hitvese. Törőcsik Mari díszes kosztümjében, amelyet előkelően visel, tekintélyt parancsoló királynői jelenség. Aztán ahogy fecseg-cseveg, egyszerre királyi fenség és köznapi asszony. Egyik pillanatban a trónról beszél, hogy aztán hirtelen váltással a tükröt, a tapintatlan ezüstöt utasítsa el. S csak akkor vált hangot, amikor hirtelen, szinte rajtaütésszerűen belép Henrik. Törőcsik Eleonórája gúnyos lesz és máris kegyetlenül csipkelődő, bár nem nélkülözi egy pillanatra sem az öniróniát. Kezet csókol Henriknek, de ebben a térdhajtásban nincs semmi alázat, annál több a gúnyos játék, mintha azt mondaná: íme, itt van, ha ezt kívánod, hát tessék, megkapod, de jót aligha várhatsz tőle.

Kezdetét veheti a játék, a komédia. Henrik első bábja, Fülöp király érkezik, a francia trón birtokosa. Indul a szópárbaj, amelynek tétje Anna és Richárd házassága, vagy Vexin tartománya. Már-már komolynak tűnik a vita, és Fülöp távozóban van, amikor Henrik végre ránevet: jobban csinálod, mint vártam. S ráfelel a gyors válasz: féltem, hogy nem veszed észre. Garas Dezső ezzel az odavetett mondattal képes elhelyezni-érzékeltetni az általános cselszövés dramaturgiáját, Henrik magatartásának lényegét: mindenkit kijátszani mindenki ellen a maga érdekében, a maga akarata, mondhatnók, játékos szenvedélye szerint.

S amikor a királyi pár végre magára marad, amikor nincsenek körülöttük fiaik, sem Anna, már nincs kinek játszani, csak egymásnak, akkor kezdődik az igazi komédia. Mert játék, komédia itt minden, egymást gyilkolás az egész élet. Ezt hitelesen-tisztán érezteti Törőcsik Mari és Garas Dezső megjelenése első pillanatától, színpadi létezése első gesztusától, arc-rezdülésétől. Magukra maradásuk perceiben azonban mintha őszinték lenné-nek, emberiek, emberségesek egymás-hoz. Ahogy díszíteni kezdik a termet, ahogy méricskélik egymást, ahogy keresik a beszélgetés föllelhető fonalát, ahogy bókolnak egymásnak. Aztán szinte meg-törve a csöndes áhítatot Henrikből kitör a fontolgatott szó: „Soha nem engedlek szabadon. Túl sok háborút vezettél ellenem." Eleonóra pedig gonoszkodva, mosollyal felel: „Az ördögbe is, legutoljára kis híján legyőztelek." Törőcsik angyali ártatlansággal odavágott mondatában, gunyoros fricskájában ott búvik a király-né igazi arca: a harcot mindig vállaló asszonyé. Aztán karját a férfiába fűzi, még egy bók annak férfiasságáról, s aztán újabb csavar, újabb szó a trónutódlásról. Ezek azok a röpke váltások, szépség és gonoszság apró játékai, amelyek végigkísérik az egész történetet, király és király-



II. Henrik, Anglia királya: Garas Dezső

Eleonóra, Henrik felesége: Törőcsik Mari

né magatartását, s amelyek kényes egyensúlyát oly bravúros érzékkel teremti meg a színészpár. A játékosságnak ez az a tüneménye, amely teljessé teszi színészetüket.

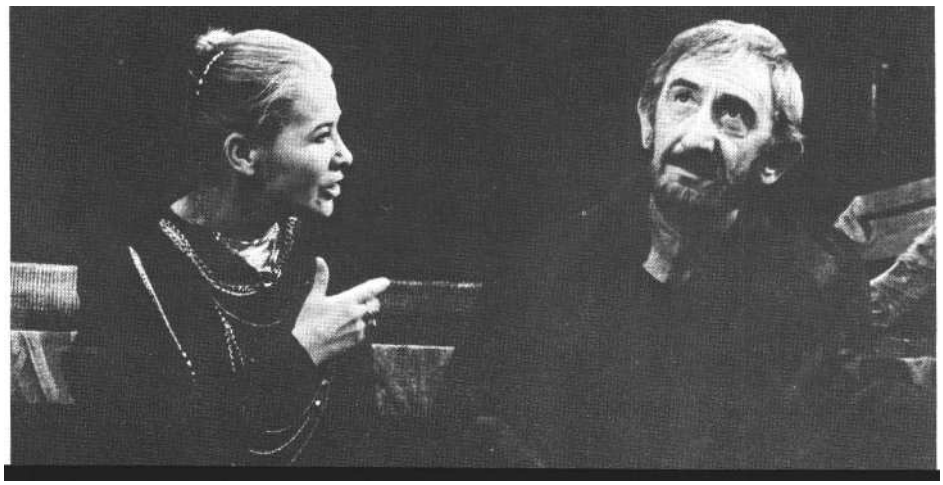
Micsoda erő van ebben az asszonyban! Törőcsik Mari ezt is pontosan megéli: az emlékezést az egykor voltra. Az őszinte önmagába nézést. Ahogy fölidézi, csöndesen, szinte csak magának mesélve a régi históriát. Hogyan találkozott Franciaország ünnepelt királynéja az ifjú Anjou gróffal, Henrikkel, hogyan szegték meg a parancsolatokat, hogyan vált el férjétől, hogy Henrikkel összeházasodhasson, azzal a Henrikkel, aki három év múltán már Anglia királya, miként születtek egymás után fiaik. Aztán ahogy csalódottan maga elé mormogja, ha meddő lett volna, talán boldogabb lenne, abban újra ott búvik valami sajátos, fájdalmasan groteszk fintor, amelytől már csak egy lépés vezet addig a pillanatig, hogy a királyné újra bevallja: játszik. Játszik a maga kedvére és a fiúk kívánsága szerint. De azért ahogy Richárd enyhül, látszólag csillapodik a játék is. Vagy talán anya s fia egymásra borulása is csak tréfa?

Jöhet az újabb összecsapás. Aquitániáért Henrik szabadságot ígér asszonyának. Látszólag szerelmét is odadobná. Annát Rihárdhoz adná feleségül. Veszélyes játék. A jelenet pengeélen táncol. Henrik mindent elveszíthet, ha Richárd hajlandó oltár elé vezetni a lányt. Garas úgy játssza el Henrik hanyagra álcázott biztonságát, óvatosan figyelő, ugrásra kész komédiáját, hogy érzékelteti: szeretne már ő is túl lenni ezen a ravasz, felemás mókán. Aztán amikor ismét győztesnek tudja magát, mint akinek mázsás kő hullott le a szívéről, sóhajtja: de jó dolog királynak lenni.

Ez a játszma Henrik diadalával ér véget, de Eleonóra még nem adta meg magát. Újabb tervet igyekszik fiai segítségével kieszelni, újabb próbára teszi magát. Talán a szabadság iránti vágy, talán csak a megszokás, talán a megtiport asszonyi büszkeség készteti erre. Hisz mi másért nézné, hallgatná végig, ahogy férje, ha kérésre is, de bókol, szerelmet vall Annának. Így van ez akkor is, ha Törőcsik Eleonórája minden idegszálával érzi, érezni akarja, tudja, ez is csak játék. Ám Henriknek Garas Dezső megformálásában van egy pillantása; tekintete összekapcsolódik Annáéval, és megsejteti: Henrik hiába volt kora nagy férfialakja, ismernie kellett a magány fájdalmát. S ez Garas Henrikjének teljessége.

Eleonóra nem néz tükörbe, nem kívánja látni, mivégre az élet, mi lesz a nőből, ha elszáll fölötte az idő. Mégis latolgatja, mi történne, ha meglátná magát, egyáltalán: mit látna, mi maradt egykori szépségéből. Nehezen tud dönteni, fél és kíváncsi. Milyen mérhetetlenül asszonyi

A királyi pár (Ikládi László felvételei)



a mohó vágy, a tudat alatti félelem a valóságtól, és milyen nagyszerű az önirónia! Aztán ahogy végre elhatározza magát, s nagy elszántsággal a tükör elé áll! Ahogy háttal áll a közönségnek, egy vállmozdulattal, fejének rándulásával is éreztetni képes az elborzadást attól az asszonytól, aki a tükörből visszatekint rá. Törőcsik Mari nagy, megrendítő színészi pillanatai közé tartozik a jelenet.

De hátravan még az igazi párharc. A mondatok élesen csattannak: Törőcsik és Garas tökéletes összehangoltságban, félelmetes érzékkel emeli játékát a viharzó sebességgel váltakozó lelkiállapotok mélységeibe és magaslataiba. Féktele-nek és elszántak, ördögiek, mégis, a szavak, a tettek mélyén ott búvik az emlékezés, a múlt halovánnyá fakult lírája. Kettejük viadala egyszerre mutatja a családi-királyi komédia minden iszonyatát, kaján vigyorát, groteszk fintorát.

A heves összezördülés után Eleonóra még egy kísérletet tesz: börtönbe zárt fiaihoz siet, segíteni kívánja szökésüket. De egy pillanat alatt rá kell döbbennie, ők már nem hajlandók menekülni, inkább gyilkosságra készek. Eleonóra azért nem így gondolta. Vagy talán mégis? Törőcsik eljátssza a tudatalattit is. Senki nem setheti, valójában mit is akart a fegyverekkel.

De Henrik érkezik, már nincs idő a vitára, cselekedni kell, vagy elárulni az igazságot. Garas Dezső Henrikként először gúnyos lesz, aztán keserű. Kimerültségét és összetörtségét palástolja, de még van ereje az utolsó nagy, szomorú összecsapásra. Aztán elkíséri Eleonórát a birkához, amellyel visszaküldi várbörtönébe. Törőcsik Mari Eleonórája fáradtan visszaint: talán még lesz idő s erő újabb viadalra, most nem sikerült - mondja tekintete. Henrik ismét győzött. De Garas utolsó mozdulata, amellyel fázósan összehúzza magán köpönyegét, érzékelteti: sejti már, hogy a körötte tomboló hatalmi vágy így vagy úgy diadalmaskodni fog.

James Goldman: Az oroszlán télen (József Attila Színház)

Fordította: Prekop Gabriella. *Díszlet:* Kézdi Lóránd m. v. *Jelmez:* Schaffer Judit. *A rendező munkatársa:* Radnai Annamária. *Rendezte:* Iglódi István.

Szereplők: Garas Dezső m. v., Törőcsik Mari m. v., Andorai Péter, Szakácsi Sándor, Józsa Imre, Ivancsics Ilona, Rátóti Zoltán.

NÁNAY ISTVÁN

Öröm nélküli színházak

Beszélgetés Fehér Miklóssal

Dohogásból született ez a beszélgetés. Fehér Miklóst, az egyik legtöbbet foglalkoztatott, ugyanakkor a Vígszínházhoz tizenhét éve hűséges díszlettervezőt szíven ütötte egy interjú néhány mondata, emiatt kezdett zsörtölődni. De a személyes sérelmek felemlegetését pillanatok alatt a közérdekű problémák sorolása váltotta fel, s a beszélgetésben mindinkább a színházi szakma közállapotának, közérzetének gondjai rajzolódtak ki.

– Egyre többet foglalkoztat az összegzés igénye, ami közel a hatvanhoz talán érthető. Az elmúlt hetekben számos olyan dolog történt velem, ami arra késztetett, hogy sok mindent újragondoljak.

Nem titkolom, Békés Andrásnak a Film Színház Muzsikában (X. 3.) megjelent interjúja volt az, ami meglepett. Együtt dolgoztunk a *Traviáta* felújításán, s úgy tudtam, úgy észleltem, hogy az igen nehéz körülmények között, feszített tempóban végzett munkám eredményes, sikeres volt. Erre utalt az igazgató és a rendező köszönete, elismerése is, de a közönség és a kritika reagálása is. A rendező nemcsak a munka gyorsaságát ismerte el, hanem teljesen azonosult a díszletelképzeléssel, és rangos munkának tartotta.

S akkor ezt olvasom Gách Marianne interjújában:

,- *És a* Traviátát, *a sok hatásos tükörrel, mennyire érzi magáénak?*

– *A Traviáta* rendezésére mindössze három hét jutott az Operában. Nincs minduntalan lehetőség arra, hogy az életművemet rendezzem. A *Traviátát a* közönség szívesen fogadta, és ez számunkra igen fontos, mert a mai gazdasági szűk esztendőkben a bérlők mind nagyobb tömegének kell örömöt szereznünk."

Nem értem, mi szükség van itt védekezésre és ezzel közös munkánk és eredményeink megtagadására. Es mindezt olyan rendező teszi, akivel eddig kiválóan dolgoztunk együtt, és akinek rendezői tevékenységére elismeréssel tekintek. Békés nyilatkozata nem esett jól, de érzelmeimnél fontosabbnak tartom azt, hogy ez a rövid megnyilatkozás is kritikus helyzetről árulkodik.

– *Milyen helyzetre gondol?*

– Arra, amely jelenleg a színházi életet jellemzi, s amelynek szimptómái, hogy régi kapcsolatok bomlanak fel, és generációs ellentétek éleződnek, hogy egyre lehetetlenebb műszaki-technikai feltételek közé kényszerülünk, hogy eluralkodik a felületesség, a szakszerűtlenség.

– *Ezek a szimptómák évek óta észlelhetők. Úgy érzi, hogy az előzőekhez képest most felerősödtek ezek a tendenciák, vagy valami miatt a tervező másoknál jobban érzékeli a változást?*

– Mindkettő igaz. Az 1988-tól érvényes gazdasági változások súlyos helyzetbe hozzák a színházakat, és ennek következményei később válnak majd igazán érezhetővé. A színházi gépezeten belül a tervező helyzete azért is egyre nehezebb, mert a technikai feltételek biztosítása mind több akadályba ütközik, és a rendezők, akik elképzeléseiket valóra akarják váltani, ezt nehezen látják be. Az egyik legnyugodtabb és leghumánusabb rendezővel, Szinetár Miklóssal dolgoztam nemrég. Komoly vitáink voltak amiatt, hogy nem tudtam vele elfogadtatni: nem áll mögöttem olyan komoly műhely, amely a naponta felmerülő új igényeket teljesíteni tudná, és hogy szinte barkácsmunkával kell mindent megvalósítanunk.

– *A Központi Műterem munkájára és áraira már eddig is sokan panaszkodtak. A helyzet még rosszabbra fordulhat?*

– A közelmúltban megváltozott a Műterem vezetősége. A régi helyükről elköltözve egy egész gyár épül ki, amely a díszletkészítés mellett egyéb színházi, illetve színházi jellegű szakszolgáltatást is akar nyújtani. Az új működésnek azonban csupán a körvonalai látszódnak. Nagyon fájdalmas számunkra, hogy éveken keresztül hiába jeleztük: a Központi Műterem súlyos gondokkal küzd, az illetékesek nem léptek közbe időben, a jó szakemberek egymás után hagyták ott a vállalatot, az egész működés anarchiába, csődbe torkollott. A Műterem új vezetősége most megpróbálja részben a régi mesterek visszahívásával, részben új szakemberek toborzásával, illetve szakmunkásnevelésel a műszaki színvonalat emelni.

– *Tudjuk, a sok szempontból speciális színházi munkákra nincs szervezett szakmunkásképzés. Hogyan történne ez a Műteremben?*

– Pozsonyban létezik egy kitűnően felszerelt, gyári méretű szcenikai műhely, amelynek minden részlegében a „felnőtt" munkások mellett dolgozik, tanul az utánpótlás. Alighanem ennek mintájára igyekeznek nálunk is a Műteremben meg-

szervezni a szakmunkásképzést. Ha ez a terv megvalósul, néhány év múlva már eredménye is lehet.

– *A szakemberhiány önmagában nem magyarázza a nagymértékű áremelést!*

– Persze hogy nem. Az alapanyagárak emelkedése, az új adókulcsok fogják döntő mértékben megszabni a költségeket. Jelenleg kétségbeesett kapkodás jellemzi a színházak munkáját - a saját műhellyel rendelkező Operát és Nemzetit kivéve. A pesti színházak vidéki műhelyekkel igyekeznek dolgoztatni, saját karbantartó kapacitásukat próbálják felhasználni, pótmegoldásokkal, fusizással kísérleteznek.

– *Hosszú pályája során a rendezők többségével dolgozott együtt. Kialakult-e valamilyen általános magatartásformája, munkamódszere, amellyel - ilyen körülmények között - saját egyéniségének jegyeit meg tudja őrizni?*

– Soha nem törekedtem külön ezeknek a jegyeknek a megőrzésére. Ezek, ha megvannak, részei minden megrajzolt vonalnak, minden meghatározott aránynak, kiválasztott színnek. Fontosabbnak tartom, hogy a darab és a rendező gondolatait kövessem, szolgáljam. Nem lehet darab és rendező ellen díszletet csinálni. Még akkor is rossz egy rendezésellenes díszlet, ha netán a darab gondolatát hívebben szolgálja, mint a rendezői elképzelés. Ez közös munka, közös siker vagy bukás. Sok olyan rendezővel dolgoztam, akinél ez a szolgálat nem alá-fölé rendeltséget jelentett, hanem szövetséget. Évekig tartós kapcsolatok voltak ezek - némelyik ma is tart -, amelyekben valamilyen egységes nyelv is kialakult. Ezek az igazán jó dolgok. De a jelenlegi gyakorlat, pontosabban a megélhetési lehetőségek nem ezt segítik elő. Kénytelen vagyok olyan munkákat is elvállalni, amelyekről előre tudom, milyen kompromisszumok várnak rám.

Így sok olyan rendezővel is találkozom, akivel egy nyelven beszélek, de persze előfordul, hogy ez a kapcsolat nem jön létre. Van, hogy hiába próbálok az igényekhez alkalmazkodni, a rendező nem tudja használni a díszletet. A leggyakoribb ilyen eset az, amikor felépül a díszlet, de a rendező figyelmen kívül hagyja, és az előszínpadon játszatja a darabot. Rossz kapcsolatnak tartom azt is, ha divatok külső jegyeit kérik tőlem. Például amikor a Katona József Színház vagy a kaposvári társulat számos kitűnő előadásából vesznek át elemeket anélkül, hogy azok az adott jelenetben indokoltak lennének (ezt a véleményt sokan konzervatívnak tartják), s hogy általuk olyan stílust, jelzésrendszert, közös játékot alakítanának ki a nézővel, amely eszköze, nyelve a gondolatok közlésének.

Hangsúlyozom: a díszlet jó vagy rossz volta gyakran nem kifejezetten pénzkérdés, sokkal inkább szemléletbeli, koncepcionális. Terjed az igénytelenség, amit gyakran pénzhiányra, szűkösségre hivatkozva próbálnak leplezni. Erős a különböző divatok vonzása, de a rendezők jó néhánya képtelen önkritikusan felmérni: képes-e a divatjelenségek felszíne mögötti lényeg felismerésére, adaptálására. A divat jó dolog, de tudni kell, mi az, ami abból maradandó és igaz.

Az előadásban egy nézőpontnak kell érvényesülnie, s ennek kell alárendelni minden részletet. Sok nézőpontból csak anarchia születhet, s ez a rendezőt kapkodó improvizációra kényszeríti. A jó rendező tud választani a felkínált lehetőségek között, legyenek azok szcenikaiak, zeneiek vagy színésziek. A rendezőnek nem kell minden részterülethez úgy értenie, mint a specialistáknak, de őneki kell tudnia, hogy milyen gondolatot szolgál egy adott látvány, egy akusztikus vagy színészi effektus, tehát tudnia kell választani, dönteni.

Várkonyi Zoltánt a közvélemény improvizáló művésznek tartotta. Dolgoztam vele, tudom, nem az volt. Nagy precizitással alakította ki előadásainak vázát, azon belül persze igen sok mindent bízott a színészeire, ha úgy tetszik: improvizált. Az egyik legemlékezetesebb munkánk Örkény István *A holtak hallgatása* című darabja volt, amely sok fejtörést okozott mindkettőnknek: hogyan lehet ezt a requiemet „megmozdítani", színpadivá tenni. Egyszer arról meséltem neki, milyen érdekes lenne, ha egy óriási falra olyan tapétát helyeznénk fel, amelyen sok-sok név látható, az elesettek neve. Egy falnyi név. Olyan sok, hogy a mennyiség már sokkoló hatású legyen. Várkonyinak tetszett az ötlet, s egy hétig elvonulva dolgozott a példányon. Kész alaprajz-variációkkal érkezett az újabb megbeszélésre, s előadta: a tapétaötlet kiváló, a fal azonban nem maradhat állandó; a jelenetek megkívánta módon mozdítsák el őket, és így törjük meg a teret. Ellentmondtam neki, kifejtve, hogy ezzel éppen a végzetszerűséget, a megváltoztathatatlanságot vesztenénk el, hiszen ha a mementófal elmozdulhat, akkor az nem sugallhatja azt a komor valóságot, amely a darabból és az eredeti díszletelképzelésből adódna. Várkonyi rövid ideig tűnődött, aztán döntött: igazad van, bár így sokkal nehezebb lesz megcsinálni az előadást. Végül tíz székkel osztottuk a teret. A premier sikere igazolta az ötlet életképességét és Várkonyi döntésének helyességét. Engem meghatott és a kitűnő művész jelentőségét növelte szememben az, hogy egyheti munkáját ilyen könnyen félre tudta dobni, és nem szégyellte egy frissen a színházhoz került tervező elképzelését elfogadni.

– *Gyakori az ilyesfajta egymást inspiráló együttműködés rendező és tervező között?*

– Rendezője válogatja. Van, amikor az ember munkatársnak érezheti magát, néha azonban inkább csak munkaeszköznek. A tervező művészete alkalmazott művészet, munkásságából egységes életművet, pályaképet nehéz kielemezni. A különböző darabok eleve más-más stílust, megoldásokat kívánnak, a rendezők igényeihez, elképzeléseihez való alkalmazkodás pedig szinte atomizálja a tervező művészetét.

– *Ennek az ön- és pályaértékelésnek némileg ellentmondani látszanak az olyan tervezői életművek, mint Svobodáé vagy Borovszkijé.*

– Ezek kivételes esetek. Svoboda olyan szisztémát dolgozott ki, amelyet különböző szakmák mérnökei, szakemberei kiviteleznek, és e szisztéma határozza meg a legkülönfélébb művek színre vitelét. Vagy jól, vagy kevésbé jól. Borovszkij pedig egyetlen rendezővel, Ljubimovval dolgozott leginkább, s így alakult ki sajátos stílusa, amelyet legalább annyira Ljubimov szabott meg, mint ő.

– *Nálunk is akadnak -főleg a fiatalabbak között -, akik egy-egy rendezőhöz kötődnek.*

– Igen, így van. S ezzel a díszlettervezők közötti kapcsolatok egyik legérzékenyebb területét érintjük. Távolról sem akarom azt állítani, hogy a díszlet- és jelmeztervezők kicsi tábora minden szempontból egységes lenne. De alapvető ellentétek nincsenek közöttünk. Az utóbbi időben azonban egyre élesebbek a kívülről szított generációs ellentétek. Hangsúlyozom: nem a tervezők egymás közötti, nemzedéki alapon folyó viaskodása folyik, hiszen úgy érzem, kölcsönös a megbecsülés közöttünk. Legalábbis ami engem és fiatalabb pályatársaimat illeti. Én nagyra becsülöm például Antal Csaba, Szlávik István, Menczel Róbert stb. munkáit. Sőt, munka közben a különböző korú tervezők és rendezők között sincs semmiféle generációs ellentét. Külön öröm számomra, hogy saját színházamban, a felfris-

sülő Vígszínházban sem érzek mellőztetést: ebben az évadban az eddigi két-három helyett hat darab díszletét tervezem.

Az pedig a világ legtermészetesebb dolga, hogy az azonos korosztályhoz tartozó rendezők és tervezők könnyebben értenek szót egymással, mint az eltérő korúak, közösek az élményeik, a világról vallott elveik, tehát ideig-óráig alkotópárosok jönnek létre. De ezeket - bármily jó és sikeres produkciók is fűződjenek a nevükhöz - kár kijátszani mások ellen.

- *Eddig nem érzékeltem, hogy a tervezők között generációs szempontú megkülönböztetés, ellentétszítás lenne.*

- Én ezt a kritikában érzékelem, és a kritikusi szándékokban érzem. Átéltem a dolog másik oldalát is, ifjú tervező koromban engem is zseninek kiáltottak ki, legrosszabb díszleteimről is csupa jót írtak. Nagy szerencsének tartom, hogy nem mindent hittem el, és felismertem a helyemet a szakmában. Talán ez ad jogot arra, hogy megítélhessem: egyesek milyen felkészületlenül, tárgyi tévedésekkel, szinte a becsületsértés szintjén írnak munkáimról - s mások munkáiról.

A néhány évvel ezelőtt a Városmajori Színpadon bemutatott *A kalóz* című darabról megjelent egy olyan kritika, amely azt állította, hogy a tervező konzervativizmusa visszahúzta a rendező - Zsámbéki Gábor - modern koncepciójának kibontakozását. Felelősséggel kijelenthetem: a kritikában felsorolt minden színházi megoldásom a rendező kérésére vagy a rendezővel egyetértésben született.

Nem tudok mit kezdeni például a következő kritikusi véleménnyel sem, amely a Film Színház Muzsikában (1987. I. 10.) a *Sevilla* csillagáról jelent meg: „A »reluxált« díszlet azonban a korszerű szegényház és a budapesti »avantgarde« találkozásának úgyszólván mintapéldája a maga kifejezéstelenségében és semmitmondásában. Hiányzik belőle a királyok és a valaha volt színházak - vagy fösvény, vagy kortalanul szegény - elegánsan időtlen nagyvonalúsága. A színészi teljesítményekről több jó mondható el, bár ezúttal - az utóbbi időben ritka ízléssel - sajnos harmonizálnak a kiállítással, noha tévérzet is lehet, hogy ezek a lecsupaszított jellemek(?) ebben a közegben géptirádák során vonszolják a példabeszédet."

Több színházhoz értő embernek megmutattam a fenti szöveget, egyik sem értette. Pedig nekem is, kollégáimnak is nagy szükségünk lenne értő, elemző bírálatokra. A közönségnek pedig megfelelő tájékoztatásra.

– *Ezek szerint kétségbe vonja a színház-kritika felelősségérzetét és szakszerűségét?*

– Nem általánosítok. Ahogy van jó rendező és kevésbé jó, van jó tervező és kevésbé jó, úgy a kritikusok között is különbséget kell tenni. De az általában igaz - s ez már közhely -, hogy a kritikusok többsége - akárcsak a rendezőké is - bölcsész indíttatású, azaz kevésbé ért a szcenikához, minta darabszöveghez. Így aztán a díszletről, jelmezről, térről, világításról igen keveset, igen felületesen s gyakran tévesen, a tényeket semmibe véve nyilatkoznak.

– *Nem akarom a kritikusokat védeni - a testületet jó szívvel nem is tudnám -, de úgy vélem, a dolog leegyszerűsítése lenne, ha a problémák okozójának a kritikát tennénk meg. Ennél az eddig felvázolt helyzetkép sokkal bonyolultabb.*

– Egyetértünk. Természetesen nem akarok abba a hibába esni, amit kifogásolok, hogy akár a kritikusok egy része, én is az elemzést a bűnbakkereséssel helyettesítsem.

Ha van értelme ennek a beszélgetésnek, akkor szándékom szerint az lehetne, hogy felhívjam a figyelmet a színházi szakma - s ezt a legtágabban értsük - vészes megosztottságára, amit a gazdasági nehézségek - félő - tovább fokozhatnak. Tiszta helyzetet kell teremtenünk, a dolgok kemény és elvi tisztázása mellett nagyobb toleranciára, a tények felmérésére; elfogadására és a tényeken alapuló új helyzet kialakítására van szükség - új válaszok adására.

Többször voltam Amerikában, Louisville-ben. Az ottani élményeimet szeretném - utópiaként - befejezésül idézni. Egy amerikai színházról, egy lehetséges modellről beszélek. Ott az egyetemhez kötődik a színház. A drama school olyan színházi embereket képez, akik a színházi munka minden fázisát elsajátítják az ügyeléstől a színészetig, a rendezéstől a világosításig, a díszletezéstől a tervezésig. Csak a munka során válik el, kiből lesz inkább színész, rendező, tervező, szervező, kellékes - vagy a színházat szerető és értő néző.

Az egymásrautaltság, a közös nyelv, a közös cél olyan együttes munkát eredményez, amelyben a segíteni akarás és a munka öröme a meghatározó. Nagyon kemény munkával születhet meg ez a légkör.

A mi színházi életünkben viszont egy-re kevesebb az öröm. Egyre kevésbé érezheti a néző azt, hogy játékostárs. Erről akartam beszélni.

PÓR ANNA

Párizsi színházi esték

Az alkalom úgy hozta, hogy a gazdag párizsi kínálatból ezúttal jobbára a nevető múzsa gyermekeit sikerült megközelítenem. A francia humor jellegzetes színeváltozásait élvezhettem Moliére-től *(Képzelt beteg)* Feydeau-n *(Az úr vadászni jár)* át egy mai nagy sikerű vígjátékig, Jasmina Reza *Conversations aprés un enterrement* (Beszélgetések egy temetés után) című, az évadban felfedezett darabjáig. Végül pedig Sheridan *A kritikus,* egy angol szatíra mai francia adaptációja képviselte a XVIII. századot ebben a három évszázad vígjátékait felölelő sorozatban.

Az így látott négy egymástól merőben elütő különböző társulat előadásából nyilván nem lehet általánosításokat levonni a mai francia színjátszást illetően. De annyi bizonyos, hogy egy jellegzetes francia játékstíluson iskolázott, mesterségüket fölényesen ismerő színészek kemény munkával kidolgozott produkciói arattak közönségsikert. A létért való küzdelem kegyetlen versenyében az állandó készenléttel szüntelen fejlesztett szak-mai tudás alapkövetelmény a pályán maradáshoz. Így már szinte az sem lepett meg túlságosan, amikor a Moliére-kultusz szép példájaként a St. Germain des Prés templom előtti téren tányérozó fiatal színészek kosztümös Misantrope-előadását láthattam, az utcán a földön ülő, álló, áthaladó közönség számára tökéletes profi dikcióval, versmondással.

A tehetségek dömpingjében és a változó idő szorításában itt már senki sem pihenhet a babérjain, szerzett tudásán. Úgyanerről tanúskodik egyébként egy rokon művészeti ág, a táncművészet is. A hajdan a klasszikus balettstílus mereven elzárkózó fellegvárának kikiáltott Párizsban, sőt mi több szerte Franciaországban, a legmeglepőbb stílusú táncszín-házak keletkeznek irigylésre méltó álla-mi támogatást élvező kísérleti központokkal. A „danse contemporaine" és avantgarde védjegyével olykor kétes értékű divatot, erőltetett újszerűséget, sznobizmust is magával sodró nagy pezsgésnek végül is szépen letisztult lecsapódását élvezhettem az operai balettnek klasszikus és modern stílusokat egyaránt a mesterség csúcsán bemutató előadásán.

Yves Pignot

Lise Delamare

Paule Noelle

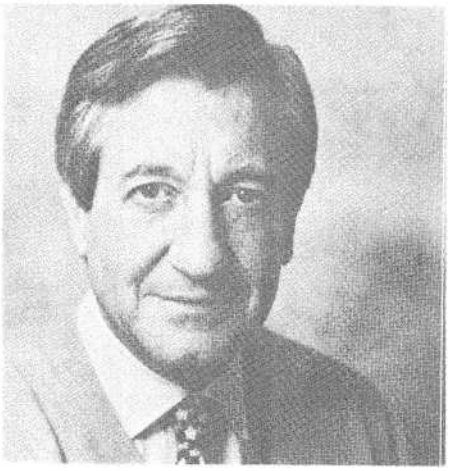
A régi francia vígjátékok színre vitelében is alapjában ugyanezt a szellemet, a hagyomány és korszerűség természetes, szervesen kibontakozó harmóniáját élveztem. A századforduló óta tökélyre csiszolódott mesterségbeli hagyomány és a friss mai rálátás hódított a Comédie Francaise Feydeau-előadásán. Ennek a részemről mérsékelt várakozástól megelőzött, „könnyű szórakozást" ígérő vaudeville-nek a varázslatos tűzijátéka jelentette végül is számomra a legmaradandóbb színházi élményt. A Comédie Francaise társulata az anyaszínház személyzeti sztrájkja miatt ezúttal a Théâtre de la Porte St. Martinban kényszerült játszani. Ez a hangulatos, eredetileg is inkább bulvárszínház még talán jobban is illett ehhez a „belle époque"-beli sziporkázó komédiázással előadott pikáns bohózathoz, mint a Comédie méltóságteljes légköre. Feydeau-nak, aki már életében is sikert sikerre halmozott, és még a becsületrendet is megérte, mégis csak halála után húsz esztendővel, 1941-ben (a háború nevetést szomjazó légkörében) jutott osztályrészül a hőn óhajtott megtiszteltetés, az íróvá avatás igazi tétje, hogy a Comédie Francaise-ben kerüljön előadásra. Ettől fogva viszont már rendszeresen szerepel a színház repertoárján. A műfaj előadásának napjainkra olyan mesteri tradíciója alakult ki, amelyhez az egymást követő rendezők mindig újabb, más-más egyéni színekkel járulnak hozzá.

A mostani rendező, Yves Pignot így foglalja össze látásmódját. „Kicsoda Georges Feydeau? A második vígjáték-író Moliére után. A manipuláció zsenije. A marionettisták legnagyobbja." Erre a „marionettista" stilizációra épül a szédületes tempójú, csípősen leleplező rendezés nagy „trouvaille"-a, a régi némafilm burleszkjeit megidéző expozíció. A kezdéskor a függöny meglepetésünkre nem színpadképre, hanem mozivászonra nyílik szét. Alatta az orkeszter mellett zsirardikalapos, kopott zongorista régi slágereket ver. A mozivásznon az ismert, komikusan szaggatott rohangáló régi film stílusában indul feliratosan az első jelenet. Századfordulós szalonban a „háromszögdarab", „házasságtöréses darab" egyik variációjában a férj barátja, Moricet szerelmet vall a szép ifjú háziasszonynak, Leontine-nek, Duchotel úr hitvesének, és legénylakására hívja, de Leontine hű óhajt maradni férjéhez. A vetítővászon hirtelen eltűnésével most már a színpadon azonos díszletekkel, ugyanazokkal a személyekkel indul élő párbeszéddel az imént látott jelenet. A hatás frenetikus: taps, nevetés, megvan a feydeau-i légkör, a cinkos kapcsolata közönséggel; egyben megvan a távolító szemszög is, ahonnét majd néznünk kell a történetet. Ám ezután már lélegzethez sem jutunk a nevetéstől az előadás végéig. Mert miről is szól ez a fontos vadászat? Duchotel úr korántsem megy vadászatra, illetve valójában egyik barátja elvált feleségére, a szép Madame Cassagne-ra vadászik. Mikor ez az egész régen tartó csalárd manőver Moricet jóvoltából a hűséges feleség tudomására jut, Leontine bosszúból csakugyan titokban követi Moricet-t a legénylakásra, ahol viszont véletlen folytán már ott van Duchotel is. Óriási általános zűrzavar, bonyodalom keletkezik, mindenki bujkál; mindezt még tetézi egy rendőrfelügyelő és Duchotel zöldfülű unokaöccsének a megjelenése is. A mesterien bonyolított bohózat során Duchotel ha-zugságot hazugságra halmozva húzza ki magát a csávából, hogy fenntartsa az elsőt, míg végül az egész hazugsághalmaz kártyavárként összeomlik, és a „vadászó" Duchotel úr kénytelen vallani és felesége bocsánatáért esedezni. Ezt meg is kapja, mert a feleség, aki ugyan mind-végig hű maradt, maga is jobban szeret gyorsan fátylat borítani éjjeli kirucçanására. (A darab megjelent a SZÍNHÁZ 1983/11. száma drámamellékleteként.)

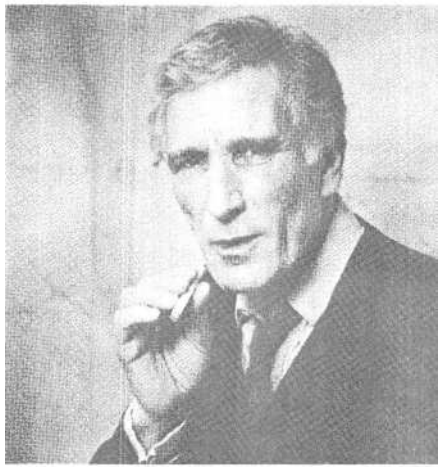
Ami a hazai nézőt végképpen leveszi a lábáról, az a pikáns hálószobatörténet-előadásnak játékosan könnyed, szellemes eleganciája. A fő *corpus delicti* egy kockás férfinadrág, amelyet abban a bizonyos legénylakásban az alsónadrágban bujkáló tisztelt urak a szörnyű zűrzavarban elcseréltek egymással, és bár az őrült éjszaka vibráló kaleidoszkópjában csakugyan „mindenről" szó esik, egy percig sem közönséges a felpörgetett játék. Hogy ebben egyértelműen kiérlelt koncepcióról, pontosan körülhatárolt játékstílusról van szó, azt többek között tanúsítja a rendező, Yves Pignot többrétűen ironikus vallomása.

Pignot vérbeli színházi ember, színészként Moliére-, Marivaux-, Courteline-, Giraudoux-, Brecht- és sok más szerepben aratott sorozatos sikereket, majd 1981-ben a Comédie Francaise-t elhagyva önálló síniiskolát alapított, és egyre többet rendezett, Diderot-tól kezdve a gyerekszínházon át a látványos musicalig sok mindent kipróbált, mielőtt nekivágott volna Feydeau „mechanikai" színpadának.

Szerinte *„Az úr vadászni jár* nagy dráma, amely olykor tragédiába fordul. Szomorú hősei a Becsületesség (Leontine), a Hazugság (Duchotel) és a Bosszú (Moricet) eszközei. Szemlélői vagyunk szörnyű összeütközésüknek, amelyen ki-ki elgondolkodhat, és talán még szembesíthet saját életünkkel is... hiszen tapasztalni fogjuk, hogy a Becsülettel szemben a Hazugságnak nincsen semminemű esélye..." „Hűha! Komédia lett a tragédiából, a komédia bohózattá vált, és a bohózat őrületbe fordul." Azaz Feydeau hibátlan marionettmechanizmusa, a végsőkig felcsavart „őrület" költői megvalósítása izgatja a rendezőt. „Felettébb naiv felfogás azt hinni, hogy a színházi költészet Musset-re korlátozódik. Musset a poétikus színház. Feydeau színházának költészete, poézise nem abból fakad, hogy a személyek költői mondatokat mondanak..., hanem egy titokzatos mechanizmusból fakad." Idézi Jean Cocteau-t. Es Marcel Achard alábbi vallomásából is úgy tűnik, hogy a francia színházi szerzők mindmáig változatlanul bámulják ezt a mesteri szerkesztést: „Mindent összevetve, bár mélységesen csodálom Claudelt, mégis jobb szeretek Feydeau lenni. . ." - A színészek szemmel látható gyönyörűséggel lubickolnak a fékevesztett komédiázásban, a remek szerepek-



Jacques Sereys



Jean-Francois Rémi

Louis Arbessier a Feydeau-darabban

ben, amelyekben az értő közönség és kritika számára csillogtathatják virtuozitásukat, amellyel személyiségük teljes bedobásával, felszabadult fantáziával, szellemességgel, egyéni varázzsal tölthetik meg az ismert figurákat, szituációkat. Ebben a bravúros tűzijátékban a közönség lélegzethez sem jut, egyik hahotából a másikba esik, toporzékol a nevetéstől. Mindenki hibátlanul teszi a dolgát ebben a matematikai pontossággal ritmizált, szédületes összjátékban. A remek együttesből mégis kiemelném a címszereplőt, a vadászó, hazudozó urat játszó Jacques Sereys-t. Ha ő belép, szikrát vet a színpad. Láttam már korábban Goldoniban és Labiche-ban is. Mindenkor ragyogóan önmaga és tökéletesen más is, mégis úgy tűnt, komédiázása talán itt van a csúcson. Igazi nagymester, mindent tud a színházról. 1955 óta hol a Comédie Francaise tagja, hol elmegy, hol meg visszajön, közben mindent végigpróbál, színházakat, filmet, televíziót, rendezést, és tanít a Konzervatóriumban is. Beszédben, gesztusban, némajátékban egyaránt ellenállhatatlan. Táncolása nem kívülről betarított operett- vagy musicalsablon, rutin, hanem a szerep, a figura belső mozgatórugóinak koreográfiai kivetítése, leleplezése. Rafinált, franciás bájjal előadott remeklés például a jelenet, amikor fiatal dandy unokaöccsét majmolva hozzá hasonló kockás nadrágot csináltat, és a számára szűk nadrágban feszengve bejön, lábai egymásba gabalyodnak, és utasítgatja a szabót, hol bővítsen a ruhadarabon. Közben páváskodva tetszeleg benne, behúzza a hasát, lábujjhegyre áll, hogy vékonyabbnak tűnjön, szinte spiccel, mint a grúz férfi táncosok; tragikomikusan nevetségessé teszi az öregedő szoknyavadászt, és egyben a néző számára emlékezetessé, hangsúlyossá teszi a fontos jelenetet, hiszen ez lesz majd az a bizonyos bűnjel, az elcserélt kockás nadrág. („Tessék tudomásul venni, hogy Feydeau darabjában nem tesznek le a belépéskor egy kalapot a székre anélkül, hogy azt ne mondanám, aha, ez a kalap nemhiába van odatéve", írja a századfordulón a műfaj esztétikusa, Francisque Sarcey.) A remek Jacques Sereys az öntelt „víeux beau" megformálásában mindenkor tud egyidejűleg felháborítóan amorális és elragadóan emberien komikus is lenni, amikor mindvégig érzékelteti a maga vállalta kényszerű kötéltáncát.

A női főszereplő, Paule Nolle szintén a műfaj nagymestere. Bűbájosan finom malíciával lebegtetett játéka a pezsgő életöröm és művészi stílustartás magasiskolája. Varázslatosan üde és vibráló, percenként váratlan, friss színekkel tud meglepni.

Azt hiszem, kezdettől fogva, a Feydeau-darabok századvégi első bemutatója óta mindig ezt a fantáziadús, stilizáló játékstílust várják el a színészektől. „Feydeau nevet és stilizál: minden nagyítva, semmi sem durva" („Rien de grossier, tout grossi") - mondja szellemes szójátékkal egyik méltatója a húszas években. „A színészek . . . mindannyian messze túl vannak már a karikatúrán Feydeau-nak ebben a különös, irreális és hétköznapi világában" - állítja napjaink ismert kritikusa, Pierre Marcabru 1971-ben. A naturalista színjátszás zászlóvivői, Antoine és Zola által kiátkozott „virtuóz masinériát" és az erre épülő stilizációt, sűrítést „az irreális és hétköznapi" keverését élvezi ma a néző a Comédie Francaise szellemesen eltávolító láttatásában.

Hogyan lehet 1987-ben megközelíteni Georges Feydeau-t? - teszi fel a kérdést Yves Pignot, a rendező. „Mindenekelőtt az embernek helyzetbe kell hoznia magát. E célból nem szabad többet rádiót hallgatni, nem szabad televíziót nézni, sem újságot olvasni, ki kell kapcsolni a telefont, és így a tájékoztatástól megvédve belépni egy boldog buborékba. Ezt követően el kell felejteni a pszichológia szót." Ezt a derűsen lebegő állapotot valósítja meg a rendezés.

Moliére *Képzelt betegének* előadásán az Atelier Színházban nem a rendezés új olvasata, hanem egy kiváló színész, Michel Bouquet személyisége hozott új színt a darabba. Bouquet korábban Lyonban játszotta először ezt a szerepet, majd a televízióban alakította újra, és most pedig a lyoni Théátre des Célestins-nel együtt az Atelier Színházban viszi sikerre a már híressé vált szerepét. Arganjában egy halálfélelemben rettegő, különös öreg gyereket formál, aki magas székben gubbasztva, kiszolgáltatottan kapaszkodik az orvosokba. Környezetével szemben bizalmatlan, gyanakvó, szorongó kívülálló, kétségbeesetten magányos, ugyanakkor mániákus megszállottságával, őrültségében zsarnok módjára tönkreteszi a családját. A rendező, Pierre Boutron a commedia dell'arte bohózati stílusának és egyfajta haláltánc ütköztetésének kettősségéből építi fel a darabot. Boutron nyilatkozata szerint a Moliére-hez való hűségnek ezt az állandó kettősséget, tragikum és komikum együtt hatását, a felszíni bohózati réteg alatt rejlő tragédia kétértelmű jelenlétét kell tiszteletben tartania. Bouquet játéka a végletekig felnagyítja a címszereplő mániákus deviánsságával együtt szánalmasan emberi esendőségét is. A nevetés és a borzongás határmezsgyéjén mozog ez az alak. Groteszk és nyugtalanító is egyidejűleg. Tökéletesen megvalósítja a rendező intencióit, aki szerint ebben a kettősségben rejlik a darab grandiozitása, és minden „új olvasat" csak nagyképűség és alibi annak palástolására, hogy végül is képtelenek vagyunk elmélyült munkával közvetíteni azt, aminek magától értetődővé kell válnia az előadásban. A rendező idézi André Gide megállapítását, aki szerint ez Moliére legújszerűbb, legmerészebb és legszebb műve. Mesteri a nyelve, a próza tömörsége és ugyanakkor a halállal való állandó titkos érintkezés különös ünnepélyességet kölcsönöz a jeleneteknek. Minduntalan gúnyolódnak a halálon a darab során, még be is vonják a játékba. Állandóan ott ólálkodik a halál, minduntalan provokálják, gúnyolják, eladdig, mígnem magának Moliére-nek a halála szörnyűségesen le nem zárta ezt a tragikus bohózatot.

Nem érdektelen egyébként a produkciót közösen bemutató két színház, a

Michelet Bouquet (Argan) a Képzelt betegben

lyoni Théâtre des Célestins és a párizsi Théâtre de L' Atelier együttműködése sem. Mindkét színház egyaránt nagy hagyományokra tekint vissza. A lyoni színház majd kétszáz éve működik, míg a Théâtre de L' Atelier, Charles Dullin hajdani nagy hírű otthona a múlt század elején született külvárosi Théâtre Montmartre, a Párizs sáncain kívül épült (azóta rendre lebontott) színházak utolsó fennmaradt mohikánja, viszontagságos sorsok után, 1922-ben került Charles Dullin önálló vezetése alá. Ő maga legelőször 1904-ben lépett fel ennek az akkor igencsak kültelki színháznak a színpadán különféle melodrámákban, itt tanulta meg gyökeresen a szakmát. A színház fénykorában, 1922-39-ig szellemi központtá, vezetője elveinek értelmében a kommercializálódással szembehelyezkedve a költészet és a gondolat otthonává vált. Mígnem 1939-ben a háború kitörése vetett véget ennek a nagyszerű időszaknak. A mai Charles Dullin terecske közepén álló színház mindmáig őrzi Maurice Útrillo 1935-ben készült festményén megörökített formáját, kisvárosi báját. Nem modernizálták erőszakoltan, belülről is olyannak láttam viszont, mint a háborút megelőző években. A Célestins-társulat Dullin emléke előtti tisztelgésnek érzi, hogy Moliére-t játszhat hajdani otthonában.

A nagy Cartel másik tagjának, Gaston Batynak az egykori másik művésznegyedben, a Montparnasse-on épült Théâtre Montparnasse-ban is az évad egyik sikerdarabját láthattam. Az újonnan felfedezett írónő, Jasmina Reza darabja, a *Conversations aprés un enterrement* (Beszélgetések egy temetés után) még előadása előtt megnyerte a fiatal szerzők támogatására létrehozott Jonson-alapítvány Moliére-díját. Hihetőleg az ezzel járó hírverés, az elismerő kritikák és mindenekelőtt a jó színészek, élükön a korábban a Comédie Francaise-ben színészként és rendezőként ismertté vált kitűnő Jean-Paul Roussillon vonzották huzamosan a közönséget. Roussillont csakugyan maradéktalanul élveztem egy filozofikusan megértő, idős családtag szerepében, de egyebekben nemigen tudtam felfedezni - Patrice Kebrat értő rendezése ellenére sem - a kritikákban méltatott „csehovi" levegőt. Az apa temetése után a vidéki házban egybegyűlt család finoman szomorkás, pszichologizáló lírával megjelenített, halk szavú vallomásai, lefojtott, lappangó, fel-feltörő konfliktusai és rezignált egymásra találásai kevéssé érdekeltek. A jelentőségteljes, nagy „mélységeket" sejtető titokzatos, nagy csendek sajnos nem Csehovot, mint inkább Marguerite Duras számomra olykor irritáló „titokzatosságát", modorát idézték meg. Az iráni apától és magyar anyától származó fiatal írónő, aki maga is játszik és rendez is, kétségtelen jól ismeri a mai színpad világát, a finom megfigyelésekre épült mikrorealizmust, a jól játszható szerepeket kínáló divatos francia vígjáték titkait.

A három évszázad jellegzetes francia vígjátékainak sorában ezúttal, mint már jeleztem, egy kakukktojás, a francia színpadra átdolgozott angol bohózat, Sheridan *A kritikus vagy a tragédia próbája* alapján *Moustachos et Tilburina ou La Grande Armada* címmel bemutatott vígjáték képviselte a tizennyolcadik századot. Az 1799-ben keletkezett bohózat annak idején Angliában látványos keretek között került színre, és hazánkban is kosztümös, díszletes előadásban mutatta be Gellért Endre 1947-ben a Nemzeti Kamaraszínházában, majd legutóbb 1975-ben Szirtes Tamás a Magyar Televízióban is. A francia előadás ezúttal a Festival du Marais keretében Nicolas Bataille feldolgozásában és rendezésében egy dohos lejáratú, gótikus pince falai, tenyérnyi deszkaemelvényen, díszlet helyett deszkákra írt feliratok között került bemutatásra. A rendező, aki elsőként rendezett Ionesco-darabot ezelőtt huszonöt évvel *(A kopasz énekesnőt* azóta is egyfolytában játsszák ugyanott), számos ismeretes rendezése után ezúttal a csupaszra vetkőztetett, tömörített, felvilágosodás korabeli bohózatból kortalanabbá tett szatírát hozott létre, amelyben csak a próba közben látott darab, a spanyol Armadáról szóló tragédia szereplői vannak korhű kosztümben, míg a dráma írója és az általa a próbára meghívott kritikus és a többi személyek a maihoz hasonló utcai ruhákat viselnek, miközben a színészek játékával mit sem törődve próba közben folyvást hangosan kommentálják a darabot. A kortalanabb környezetben így még egyértelműbb a móka: a viszonyok szinte változatlansága; a színészek megkurtítják, önmagából kifordítják a haját tépő szerző darabját, a szerzőt vérig sértik a kritikus észrevételei, a színészek pedig mindenképpen, hol ezért, hol meg azért sértődöttek, és így tovább. Ebben a csupasz légkörben még groteszkebben, szánalmasan abszurdnak hat a záró csúcsjelenet, amikor a végletekig magából kikelt szerző, végső kétségbeesésében, őrjöngő eksztázissal, utcai viseletben egymaga előadja az eredetileg elképzelt, ám végül is teljesen kihúzott, és nyomtalanul eltűnt bombasztikus hazafias pátoszú „hősi" tragédiát. A vitriolosan szellemes szatírát rutinos színészi játék és a rendezői ötletek sora teszi aktuálissá, élvezetessé. Egyik mulatságos ötlet, amikor a szerző a darab agyonbonyolított konfliktusának sémáját kimerevített élőkép segítségével próbálja érthetővé tenni a kritikus számára: hatfelől hatféle karddal, tőrrel támadnak összevissza egymásra a szereplők. (A mellékelt kép ennek csupán játékos mímelése.) A szellemes pincejáték varázsához kétségtelenül hozzájárul a Marais-ban most már huszonnegyedszer megrendezett fesztivál különös hangulata. Az egész megmozdulás a kerület különböző helyszínein, régi palotákban, templomokban tartott rendezvények (színdarabok, koncertek, kis operák), a romjaikból feltámadó műemlékeket ismertető sétákkal egyetemben, egy társadalmi szerv kezében van (Association pour la sauvegarde et la mise en valeur du Paris historique). Nálunk talán egyszer a városvédők mozgalma léphet ennek a nyomába. Így azután a fesztivál titkárságán az ilyen helyen megszokott udvarias hűvösség helyett ez-úttal lelkes társadalmi aktívákat találtam, akik családias, baráti légkörben kérésem-re örömmel keresték elő kerületük múltjára és a színházi előadásra vonatkozó dokumentumokat.

Összefoglalva: számomra a megragadó és lebilincselő mindenkor a francia kultúrában, de kiváltképpen a színházban, saját hagyományaik, drámairoda-lom és játékstílus nemzeti sajátosságai-nak világos tudatosítása, az értékek öntudatos vállalása, pontos megfogalmazása, esztétikai elemzése és állandó tökéletesítése mellett a külhoni újdonságokra való teljes nyitottság és tolerancia. Büszkén vállalt nemzeti hagyomány és friss vérátömlesztés mindig újra megszülető természetes egyensúlya. Így tudnak ezzel a sokszínű gazdagsággal a feltartóztathatatlan amerikanizálódás ellenére is a maguk módján mindmáig Európa egyik szellemi, művészeti központja maradni.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Tamás Bécsy:
Comédie et théâtre commercial

Plusieurs de nos théâtres ont commencé la saison 1987/88 par des pièces divertissantes, invoquant, d'une part, le goût d'un public qui, sous la pression des troubles économiques, préfère la relaxation au confrontement avec ses problèmes et, de l'autre, la nécessité impérieuse de la recette pour les théâtres. En faisant la comparaison de deux reprises de pièces écrites au début du siècle, l'auteur illustre et analyse la différence entre un texte purement commercial et une comédie plutôt facile mais aspirant quand-même à refléter dans une certaine mesure la réalité.

János Zelki:
‹Il faut une équipe›

Le critique rend compte de deux comédies présentées à la province. A Nyíregyháza *Le Notaire de Peleske* de József Gvadányi, auteur hongrois du XIXème siècle est devenu, sous la main du jeune acteur-metteur en scène András Schlanger une délicieuse parodie de style et, au sens plus large, du théâtre, tandis qu'à Szolnok la représentation de *Je ne peux pas vivre sans musique,* cette comédie aimable de Zsigmond Móricz témoigne elle aussi du parfait flair stylistique de son réalisateur, Tibor Csizmadia: il rend justice aux extrémités comiques sentimentales du texte en y mêlant pourtant une nuance de résignation.

Anna Földes:
La défaite peut elle aussi devenir une arme

András Sütő est une personnalité de première importance des lettres transylvaniennes et, sur un plan plus général, hongroises. Un de ses chefs-d'oeuvres, *Pâques fleuries d'un maquignon* vient d'être repris par le Théâtre Gárdonyi Géza d'Eger, le plus jeune des théâtres hongrois. En comparant *Michael Kolhaas,* le petit roman de Kleist à la pièce qui en est une libre adaptation notre collaboratrice fait le bilan des spectacles basés sur ce texte et de leurs rapports aux problèmes sociaux exposés par l'auteur.

Judit Szántó:
Szomory pris à la lettre

Deux théâtres jouent en ce moment deux drames absolument différents mais traitant de la même époque historique et du même personnage principal. *Le Roi Louis II* de Dezső Szomory est une élegie poétique hautement personnelle conçue par un maître de la Belle Époque, tandis que *Mohács* de Gyula Háy est une analyse minutieuse d'une situation historique. Pourtant, les spectacles en question trahissent l'essentiel du texte. Celui du Théâtre Madách de Budapest reste sous le format de la pièce de Háy, tandis que la représentation de Miskolc substitue au texte lyrique de Szomory une illustration historique pittoresque.

Ildikó Csizner:
Chemin royal

Cette tragédie historique d'Ede Szigligeti, homme de théâtre célebre de la fin du XIXème siècle a été créée par l'ensemble de Nyíregyháza en été, dans un théâtre de plein-air, pour être maintenant reprise à son siège. Toutefois le contexte historique présente certains problèmes pour une interprétation contemporaine – problèmes que la mise en scène ne sut pas résoudre pleinement.

Tamás Tarján:
‹Notre bateau a une voie d'eau...›

Dans une petite salle de la capitale on joue *A la lueir de l'éclair,* drame social de László Németh dont l'action se passe dans les années trente. Malgré les imperfections dramaturgiques assez graves du texte la mise en scène a su inspirer plusieurs interprétations d'une beauté rare, sans toutefois prolonger le message jusqu'à nos jours.

Tamás Mészáros:
Le commandement de l'amour

A la tête du Ballet de Győr, ayant acquis pendant quelques années une réputation mondiale, Iván Markó a créé un théâtre de danse qui possède une réserve souveraine de geste et de spectacle. Ses chorégraphies révèlent d'une manière très complexe le rôle de la personnalité dans les évolutions sociales et cela vaut aussi pour son dernier spectacle, *Jésus, le Fils de l'Homme* qui résume en quelque sorte la carrière jusqu'à présent de l'artiste et de sa troupe.

János Erdei:
L'incandescence de l'âme

Après une absence prolongée du répertoire hongrois, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare a récemment eu trois reprises consécutives, la troisième ayant eu lieu à Pécs, dans une mise en scène impulsive d'István Szőke. Le spectacle se distingue surtout par les interprétations brillantes de deux acteurs appartenant à l'ensemble de Kaposvár: Róbert Koltai (Shylock) et Tamás Szalma (Antonio).

Judit Csáki:
Perché sur la branche du néant

Après vingt ans on peut voir de nouveau l'adaptation du *Journal d'un Fou* de Gogol, dans la mise en scène de János Taub. Ceux qui se souviennent de la manière déjà classique dont jadis Iván Darvas comprit le protagoniste de ce monodrame, peuvent voir une interprétation totalement différente de Poprichtchine par Sándor Gáspár. Le jeune acteur justifie pleinement le choix du metteur en scène en campant, dans un style exquisement léger, un homme moyen d'une santé éclatante qui se rend soudain compte de la confusion des valeurs qui l'entoure et c'est cette expérience qui déclenche sa « folie ».

Katalin Róna:
Le couple royal

La représentation du *Lion en hiver* de James Goldman est rendue mémorable par les deux protagonistes. Comme le roi Henri II, Dezső Garas observe avec une sagesse ironique et une résignation silencieuse la lutte acharnée pour sa succession, conduite par sa femme, Éléonore d'Aquitaine que joue, avec une sensibilité profonde, Mari Törőcsik.

István Nánay:
Théâtres sans joie

Dans cet interview Miklós Fehér, un des scénographes hongrois les plus recherchés parle de quelques points névralgiques de notre vie de théâtre. Il mentionne les difficultés de la mise au point des décors, des rapports entre scénographes et metteurs en scène, des conflits de génération ainsi que de l'appréciation des décors par la critique.

Anna Pór:
Soirées de théâtre à Paris

Dans son compte rendu notre collaboratrice s'étend sur quatre spectacles parisiens: *Le Malade Imaginaire* de Molière, *Monsieur chasse* de Feydeau, *Conversations après un enterrement* de Yasmine Reza ainsi que *Le Critique* de R. B. Sheridan.

Ára: 30 Ft