SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 6. SZÁM
1988. JÚNIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÓRÖK 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 XIII., Lehel u. 10/a. 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

807450 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős
vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

**A borítón:**
**Shakespeare: A vihar (Bábszínház). Bródy Vera bábjai között Prospero: Garas Dezső (Matz Károly felvétele)**

**A hátsó borítón:**
**Bulgakov és a többiek (Győri Balett) (Benke)" Imre felvétele)**

# TARTALOM

## játékszín

**P. MÜLLER PÉTER**
**A Deltás Pisti** (1)

**FÖLDES ANNA**
**Egy Pisti a tízmillióból** (4)

**STUBER ANDREA**
**Play Moliére** (9)

**SZÁNTÓ JUDIT**
**A recepció korlátai** (15)

**BÓTA GÁBOR**
**A lecsupaszított sziget** (18)

**ERDEI JÁNOS**
**Szemben a forradalommal** (22)

**KAÁN ZSUZSA**
**Megtáncolt történelem** (27)

**Drámapályázat** (30)

## színháztörténet

**SZIGETHY GÁBOR**
**Egy másodperc Ruttkai Éva életéből** (30)

## világszínház

**NÁNAY ISTVÁN**
**Színház - Komáromban és Kassán** (32)

**TARICS PÉTER**
**Köszöntő** (35)

**MIHÁLYI GÁBOR**
**Félhomály a divat** (37)

**GYÖRFFY MIKLÓS**
**Önagyonbeszélők** (41)

## szemle

**CSÍK ISTVÁN**
A **látvány születése** (47)

## drámamelléklet

**SPIRÓ GYÖRGY: Ahogy tesszük**

P. MÜLLER PÉTER

# A Deltás Pisti

**Örkény-bemutató Kaposvárott**

Még mielőtt az olvasó a cím láttán arra gondolna, hogy a Pisti jelzője Örkény hősének deltáira utal, tisztázandó, hogy itt a Magyar Televízió tudományos magazinjáról van szó. Ennek az évtizedek óta hetenként sugárzott tévéműsornak a szignálja vezeti be ugyanis a Babarczy László rendezte kaposvári bemutatót. S hogy a tévét esetleg nem vagy csak ritkán néző színházlátogató is jobban tudja, miről van szó, a szétnyíló függöny mögötti vásznon ott szőkéllik Kudlik Júlia feje a tévéazúr halványló kékjében. (Szcenikus Kondákor Tamás.) *A Pisti a vérzivatarban* előjátéka a Deltás bevezető után tovább folytatódik: a képernyőt imitáló vászon fölcsavarása után elénk tárul a Gothár Péter tervezte színpadkép. A hát-tér félkörívű pasztellszínű függöny, a színpad közepét egy, a nézőtér felé enyhén megdöntött, utcakő-felületű dobogó foglalja el. A játék legnagyobb része ezen az emelt színpadon folyik, melytől balra, a nézőtérre merőlegesen üvegfalak állnak - ezek között lépnek színpadra a balról érkező szereplők. A „tévéfüggöny" felhúzásával egy időben a színpadnyílás tetejéről lebillen tíz fénykép: mindegyik Pistit (Bezerédy Zoltánt) ábrázolja. Az első igazolványkép, a többi pedig a főhőst a dráma egy-egy jelenetében játszott szerepében - pontosabban maszkjában - mutatja. Az előjátékban a szín-pad (és a dobogó) közepén egy fehérbe gyolcsozott szoborszerű tárgy áll. Ami-kor a dráma szereplői bejönnek, s görnyedt tartással, gépies, szapora léptekkel körbejárják a színpadot, a három tulajdonság-Pisti, illetve Pisti életének „fő-szereplői" megfognak egy-egy szálat, és a tárgy körül körözve legombolyítják a gyolcsot, és „kicsomagolják" a főszereplőt, a fekete frakkba öltöztetett Pistit. Ez az előjáték - sem a Delta megidézése, sem a főhős „kiszabadítása" - nincsen belekapcsolva az előadás további részé-be. Az egyetlen elem, ami visszatér, az a belógatott képek el- és visszatűnése.

Kaposvárott a dráma 1969-es, egy Pistis változatát játsszák. (A műsorfüzet a '79-es verzió előszavát és - bővített - mottóját közli.) A darab első jelenetének megkomponálásában ugyanazok a jegyek érvényesülnek, amelyek a későbbiekben is jellemzik s így egészében meghatározzák az előadást. Pisti és a Tevékeny (Spindler Béla) bemutatkozása mellett a Félszeg (Lukáts Andor) jelenléte szinte észrevétlen marad. A drámában a legjobban és a legrészletesebben megírt magatartás-Pisti, a Félszeg, ebben az előadásban mindvégig súlytalan és mellékes figura marad. Az első jelenet további részében, amikor a Kimért (Hunyadkürti György) evezőcsapásainak ütemére a „kórus" lépésenként kihátrál a színpadról, a jelenet végső - nyelvi és szituációs - poénja elúszik. Nem úgy, mint Pisti, aki a vízen járást pantomimos helyben járással imitálja. A poén elsikkadása, a vízen járás érzékeltetésében megmutatkozó didaxis a továbbiakban is gyakran visszatérő eleme az előadásnak. A rendező a legtöbb esetben maradéktalanul követi Örkény instrukcióit, amit azonban hozzáad a drámához, az többnyire nem épül össze a szöveggel, de önálló műalkotást sem hoz létre. Mivel az előadás nézői számára a színpadon megvalósuló megoldások a lényegesek, ezért az alábbiakban csak azokra a mozzanatokra térek ki, amelyek a dráma szövegéhez képest más, eltérő színpadi megvalósítást jelentenek.

Ilyen a második jelenetben a Pistit szexuális felvilágosításban részesítő Károly *öregemberként* való ábrázolása. Örkény világfiként aposztrofálja az itt fellépő Tevékenyt, és a helyzet groteszkségét és komikumát - a szövegben - az adja, hogy egy nőcsábász, aki igazán tud-ja, mi a szex, képtelen a gimnazista Pistivel ezt megértetni. Azáltal, hogy az elő-adásban egy öregember próbálkozik eredménytelenül a felvilágosítással, és azon a módon, ahogyan ezt Spindler Béla eljátssza, az a látszat keletkezik, mintha a kísérlet kudarca a nagybácsi szenilitásán és korosságán múlna, s hogy itt nem annyira Pistin bukik meg a dolog, mint az öregember ügyetlenségén. Örkénynél a két tényező teljes mértékben kiegyenlített: Pisti mást akarása és a Tevékeny hasonlatainak körülményessége egyaránt oka a kudarcnak. Amikor a jelenetben mindvégig fagyizó Szőke lány (az általam látott előadáson Csákányi ]Eszter) végül úgy csókolja szájon Pistit, hogy előtte bekapja a maradék fagyit, akkor ezzel a rendező direkt magyarázatát adja Pisti undorának, aki előzőleg már kifejtette, hogy gusztustalannak találja a szájjal való csókolózást. Ennek az undornak az utólagos, ilyetén bemutatása ismét kioltja a helyzet groteszkségét, és naturálisan indokol meg egy, Pistit szemléletileg és eszmeileg jellemző vonást. Az az adalék, hogy a lány a jelenetben harsányan - és elég közönségesen - kiröhögi Pistit, ugyancsak kibillenti a szituációt a groteszknek (az összeférhetetlent együvé tartozóként bemutató) közegéből. Itt a darab szerint egy diákidillről, egy diákrandevúról van szó - és nem akármikor, hanem a II. világháború előtti időkben. Ha a fiú kiröhögése (nem kinevetése vagy kikacagása) annak a jelzése, hogy *ma* így fogadja egy lány az ilyenforma „udvarlást", akkor itt a jelenet történeti vonatkozása és meghatározottsága szenved csorbát. Másként pedig ez a színpadi megoldás nemigen értelmezhető, mert a békebeli idők diáklányának viselkedését nem tudjuk ilyennek elfogadni.

A háremzenével bevezetett és lezárt őrszobai jelenetet követően a parancskihirdetésre igyekvő és épp csak hazaugró katonaruhás Pisti egy koponyával a kezében lép a színre. A jelenetszervezés hangsúlyai azt sugallják, mintha erre a koponyára vonatkozna a dialógusban addig lezajlott vita Pisti megkettőződéséről. Ennek a koponyának a továbbiakban ugyanaz lesz a sorsa, mint az előadásba bevont tárgyiasságok legtöbbjének: egyszeri szerepeltetése után eltűnik. Ily módon ezek a „motívumok" nem tudnak integrálódni, és *széttartóvá* teszik a produkció mozzanatait. Ezt példázza az első részt záró falusi jelenet. *Az Akácos út* nótájának hangjaira helyezkednek el a színpadon a szereplők: a Papa (Tóth Béla), a Mama (Lázár Kati) és a Kislány (Szűcs Ágnes). A dobogón jobbra hátul, az állandó kellékként használt kempingasztalon ezúttal egy vájdling áll. Az asztal körül ül a család. Örkénynél a jelenet: „falusi idill", „ülnek, és jól érzik magukat". Itt a kislány azzal foglalatoskodik, hogy egy palatáblára fölírja az A betűt, a Mama pedig krumplit hámoz a vájdlingba. Amikor megszólalnak, mindhárman valamilyen kvázi-tájszólásban beszélnek. Hárman háromfélében: a Mama többé-kevésbé palócosan, a kislány szögediesen, a Papa alföldiesen - de egyikük sem valódi tájszólásban, hanem imitáltban. Ez az imitáció azonban nem parodisztikus céllal ilyen tökéletlen, hanem az ötlet kidolgozatlanságának következtében. Nemcsak az a tény zavaró, hogy a színészek egy sehol sem beszélt, hibás, pontatlan dialektust használnak, hanem az a didaktikusság is, hogy e falusi képben egy család tagjai különbözőképpen beszélnek. Magát a tájszólást is teljesen fölösleges szín-

padi ötletnek tartom, mert erre a „rávezetésre" nincs szükség ahhoz, hogy a néző tudja: itt nem egyetlen faluról, hanem az összesről szó van (vagy szó lehet). Ez egyébként a Félszeg kitöréséből egyértelműen kiderül. Pisti maszkjának azt az elemét is túlságosan pedagógiai jellegűnek látom, hogy mint németbarát hentes Hitler-bajuszt visel, mint ellenálló pedig tányérsapkát, vörös csillagot, kerek szemüveget. Nem hiszem, hogy a nézőnek kell ez, hogy értse, miről van szó.

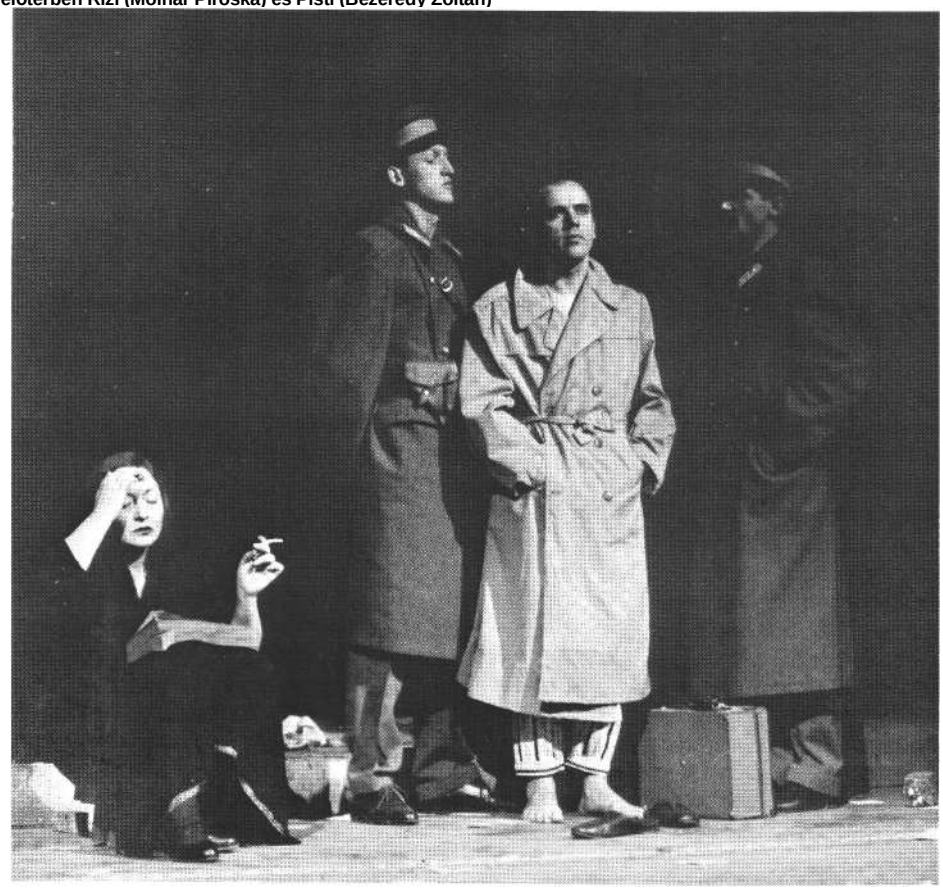
A szünet utáni második részt az előadásban himnikus zene vezeti be, miközben szivacstéglák hullanak a zsinórpadlásról, és időnként eső csurran a színpad közepe tájára. A szereplők balról jobbra - mint túlélők - átvonulnak motyóikkal, babakocsival, hátukra szíjazott szekrénynyel a színen, s eközben Pisti újabb fényképe: a bajuszos hentesé tűnik el a színpadnyílás fölött. A Mama, aki Orkénynél egy „velőtrázó sikollyal" reagál Pisti - újabb - elvesztésére, az előadásban (Lázár Kati alakításában) hosszú jajveszékelésbe kezd. Ez a jajongás azonban inkább a megsiratás paródiájának tűnik, mint átélt és átélhetővé tett szülői érzésnek. Miután Rizi (Molnár Piroska) meggyőzi a szülőket arról, hogy próbálkozzanak ismét a gyereknemzéssel, egy nyitott esernyőt borít föléjük, amire az addig is csurranó-cseppenő vízből egy-két újabb adag érkezik.

A létragyári képben a Tevékeny önéletrajz-diktáló jelenetét az előadás azzal egészíti ki, hogy Spindler Béla ízes diftongusokkal beszél, és a diktálás közben kockás szalvétából kolbászt falatozik. Elsősorban Spindler alakításának köszönhetően ez az egyik legsikerültebb jelenet az előadásban. A továbbiakban „A munka vár" mozgalmi dalának hangjaira bejönnek a melósok, gumicsizmában, kék munkaruhában, a nők babos-kendőben, a férfiak svájcisapkában. Ot-fokú létráikat hátul a dobogó köré támasztják (s azok több jeleneten át ott is maradnak). A Szőke lány a Pistit éltető éljenzés alatt behoz a bal oldalon álló asztalra négy fekete telefont. A Tevékeny ezekbe mondja bele az utasításait (fessenek Pistiről portrét, nevezzenek el róla utcát stb.), s ezekre reagál a mellette álló Szőke lány úgy, hogy mindennek a teljesülését regisztrálja. Ez ismét nem igazán szerencsés megoldás. Ha már a drámabeli diktálást itt telefonutasítások váltják fel (melyek azon nyomban meg is valósulnak), akkor az intézkedést helyesebb volna a titkárnőt játszó Szőke lányra bízni. Az éljenzéshez a továbbiakban rózsaszínű léggömbök eregetése társul, melyek a zsinórpadlásról szállanak alá.

A kaposvári előadásban ezt követően jelennek meg a legjelentősebb változtatások. A dráma (az ötvenes évek és az '56-os jelenet után) történelmileg valahol a hatvanas években ér véget. Babarczy László az előadásban a koncepciós per utáni kivégzési jelenettől kezdődően „meghosszabbítja" a darab történelmi idősíkját, egészen a nyolcvanas évekig, napjainkig. Amikor Pistit fölakasztják (Orkénynél a kulisszák mögött lelövik), és fölhúzzák a zsinórpadlásra, játékautomata zaját lehet hallani. Ez a zaj, illetve hangzó effektus innen kezdődően az előadás végéig fel-felhangzik. (Lehet, hogy korábban is szerepel, de akkor nem kelt figyelmet.) A produkció elhagyja a konzervekből összerakott Pisti jelenetét - pontosabban a jelenetből ezt a cselekvéssort. Az '56-os októberi események képe színpadtechnikailag ugyanolyan, mint volt a világháborús „légiveszély" képe: itt is reflektorok pásztázzák fölülről a játékteret, sziréna szól. Amikor Pisti a darabban utoljára támad föl (a méregtablettás családi jelenetben), táskájából ajándékot oszt, többek között apjának ad egy karton Marlborót - mintha idegenbe szakadt magyarként térne haza. Pisti ezt (és a konfettis, nászindulós részletet) követően táskarádióval a kezében bukkan elő, melyből olyan zene szól, ami Pisti nevének szintetizátorhangú ismételgetéséből áll: „pisti-pisti-pisti-pisti..."

A vendéglői képhez *a Hair* egyik dallama társul, amikor pedig Pistit a Kimért - a sarló-kalapács festés miatt - az őrszobára el- (azaz a színpadon körbe-) vezeti, Morricone *Volt egyszer egy vadnyugat*-zenéje hangzik fel. Itt már egyre nyilvánvalóbban közeledik a színpadon megjelenített idő a jelenhez. Ennek egy újabb adaléka - a darabhoz egyébként kulcsot adó - apróhirdetés-jelenetben az, hogy a Mama *a Heti Világgazdaság* egyik példányával a kezében lép a színre, és abban mutatja meg a fiának a Pistit kereső hirdetést. Ez a mozzanat most már egyértelműen a nyolcvanas évtizedre utal. Ezen-közben többször is felhangzik a játék-automaták zaja, valamint a „pisti-pisti-

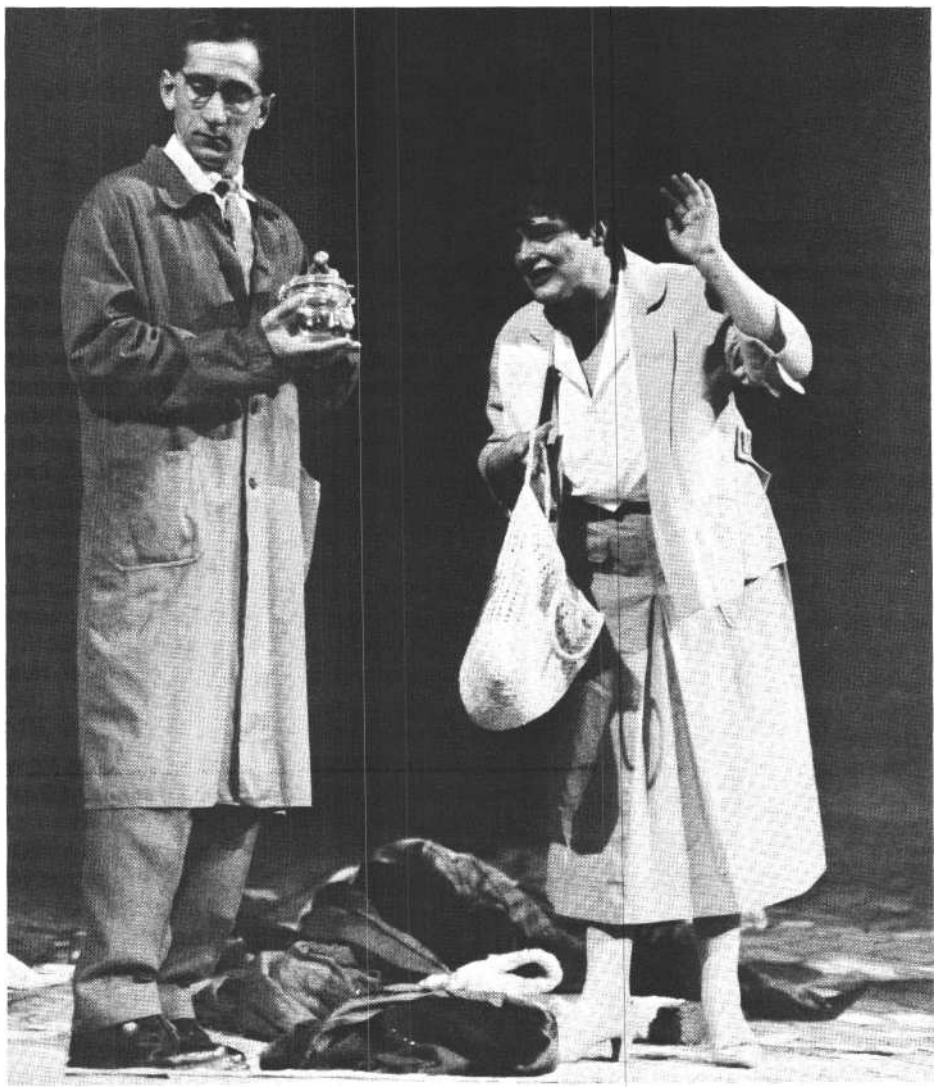
**Örkény István: Pisti a vérzivatarban (kaposvári Csiky Gergely Színház). Az előtérben Rizi (Molnár Piroska) és Pisti (Bezerédy Zoltán)**



pisti-pisti. . ."-zene. A zárójelenetben újra fönn látható Pisti tíz fényképe. Szétnyílik a háttérfüggöny, mögötte egy város fényei: VERSENY és BAR neonfeliratok. Háttal négy földgömbfejű városnéző utas ül. Amikor bekövetkezik az atomrobbanás, a szereplők a bal oldali üvegfalak mögött tömörülnek. Rizi jobbra a gellérthegyi felszabadulási emlékmű pózában, HÖZÖTT SZALONNÁVAL EGÉRIRTÁST VÁLLAL DOKTOR VARSÁNYINÉ feliratú táblával a kezében áll, haját és ruháját a nézőtér bal oldaláról is látható szélgép lobogtatja. A zárópoén egy, a játékautomaták világából kölcsönzött felirat, mely az előadás üzenetét is hivatott a néző szemébe világítani: DO YOU WANT ANOTHER GAME, PLAYER?

Az előadás keretét alkotó Delta-szignál és a zárófelirat felveti azt a kérdést, hogy ezek a mozzanatok kire és milyen értelemben vonatkoznak, illetve mi közük Örkény drámájához és az abban megfogalmazott történelmi-társadalmi-lélektani problémákhoz. Véleményem szerint ezek az ötletek nem többek a felszínt fodrozó jelzéseknél, hiszen sem a tévé, sem a játékautomata nem oka, hanem következménye valami másnak. Nálunk, Magyarországon, olyan társadalmi-politikai-ideológiai stb. folyamatoknak, amelyek történelmi előzményeit épp Orkény drámájából ismerhetjük, illetve ismerhetnénk meg. A tömegkultúrára történő ilyetén hivatkozással (ami egyébként a darabból teljesen hiányzik) hiába jön el az előadás a máig, az '56-os jelenetek után itt éppen az nem derül ki, hogy milyen ez az újabb korszak - társadalmi-politikai értelemben. A tömegkultúrára történő utalás címzettjeinek kiléte pedig azért alapvető kérdés, mert miként Örkény műve alapvetően a nemzeti önismeret tükrét tartja a nézőnek, úgy e rendezői megoldásnak is akkor volna értelme, ha a színházban ülő nézőnek tartana tükröt. Ez a keretező gesztus azonban a *másokra* mutatás eszközévé válik, amit nem tartok korrektnek.

Ugyanígy fenntartásaim vannak a Varsányiné mint felszabadulási emlékmű megoldással is. A darabban a túlélés örök kísérletéről és minden áron való megpróbálásának lehetőségéről van szó. Ha a zárómonológ „hozott szalonnával" egérirtást vállaló *kisembere,* aki egyben az egész mű (s így a benne ábrázolt történelem) mozgatója is egy előadás záróképében megjelenik (Orkénynél ez szükségtelen), akkor a saját helyzetének és szerepének megfelelő megjelenésmódja tekinthető adekvátnak. Ha azonban szoborrá, emlékművé válik, akkor pontot tesz



Hunyadkürti György (Kimért) és Lázár Kati (Mama)

oda, ahol Örkény a darabot *nyitva hagyja.* Nem is beszélve a dráma jövőképének egy ilyen lojális gesztusban való feloldásáról (tudjuk, milyen emlékmű ről van szó), ami - mármint a lojalitás -Örkény világszemléletétől teljesen idegen.

A kaposvári Pisti-előadásban az egyes jelenetek belső megszervezettsége egyenetlen, számos szövegbeli poén elsikkad, ami annak a következménye, hogy a szöveg, illetve a szituáció nincsen pontosan végigelemezve. Ehelyett a jelenetek rendezői ötletekkel vannak *körülrakva,* és a szituációk nem belülről, hanem kívülről, egy-egy gag vagy poén felől vannak meghatározva. Ezek a jelenetekhez *társított* (hozzájuk asszociált) mozzanatok azonban nem integrálódnak a drámai-színpadi helyzetekkel, hanem önálló életet élnek, és *mint* gagek érzékelhetők, az adott szituációtól elkülönülten. Ezzel kapcsolatos az előadásnak az a sajátossága is, hogy rengeteg *külső* átváltozás jelenik meg benne, amit Cselényi Nóra ruháinak és a maszkoknak a gyakori cseréje képvisel. Ezek az átváltozások azonban *széttartóvá* teszik az előadást. A jelenetek - egyébként Örkénynél sem túl szoros - egymást összekapcsoló szálai teljesen meglazulnak vagy szétszakadnak. Itt - nézetem szerint - éppen az ellenkező megoldást kellett volna választani, és - a darab szellemének megfelelően - a legkülönfélébb helyzetekbe keveredő hősök *azonosságát* kellett volna érzékeltetni. A külsőségek szakadatlan váltogatása nem kap belső megalapozást, hiányzik a *közös* vonatkozások előtérbe állítása. A külsőségek hatása nem ér fel a drámabeli szituációkéval, és az előadás leghatásosabb jelenetei is a *szöveg miatt* azok. A külsőségekhez társul az a didaktikusság, ami az egész produkciót átszövi. A kaposvári *Pisti a vérzivatarban* végül is nem áll össze kerek egésszé, hiányzik belőle annak a közös eszmének az érzékeltetése, ami értelmet adhatna a történelmi mozaikoknak, és a széttartó jelenet-sorok következtében az előadás a néző számára tét nélkülivé - és, ami ezzel együtt jár -, esztétikai izgalmaktól mentessé válik.

*Örkény István: Pisti a vérzivatarban (kaposvári Csiky Gergely Színház)*

*Díszlet:* Gothár Péter. *Jelmez:* Cselényi Nóra. *Zenei rendező:* Kelemen László. *Szcenikus:* Kondákor Tamás. *Segédrendező:* Serf Egyed-Julián Ria. *Rendező:* Babarczy László.

*Szereplők:* Bezerédy Zoltán, Tóth Béta, Lázár Kati, Csákányi Eszter-Kerekes Éva f. h., Spindler Béla, Lukáts Andor, Hunyadkürti György, Molnár Piroska, Magyar Tivadar, Molnár Csaba, Kristóf Kata, Tóth Eleonóra, Szűcs Ágnes, Lukács Zoltán.

FÖLDES ANNA

# Egy Pisti a tízmillióból

**Örkény István drámájának kaposvári előadása**

Ha a darab születésekor nem *sejtettük, a* tíz évvel később megtartott pesti színházi bemutatón nem *tudtuk* volna - a kaposvári színházavató felújításon most felfedezhetnénk: lám, Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című műve is besoroltatott a klasszikusok közé. Hiszen színházavatásra - különösen, ha a színház igazgatója rendezi az előadást - nálunk általában a magyar drámairodalom fájdalmasan szűk klasszikus repertoárjából illik választani. *(A Bánk* bánnal kezdődő és a *Csongor és Tündével* folytatódó sorba a kortársi alkotások közül mostanáig legfeljebb *a Fáklyaláng* tartozott.)

A kaposváriak darabválasztását több szempontból is példamutatónak érzem. Ha már nem született az alkalomra eredeti - és nem alkalmi - új magyar dráma, Babarczy László programadó darabot keresett. Olyan alkotást, amelynek gondolati súlya és hitele, érvényes üzenete van, ugyanakkor formátumát tekintve is alkalmas egy társulat (újra) megmutatkozására. Amelynek előadása a szó legjobb értelmében vett teatralitást követel.

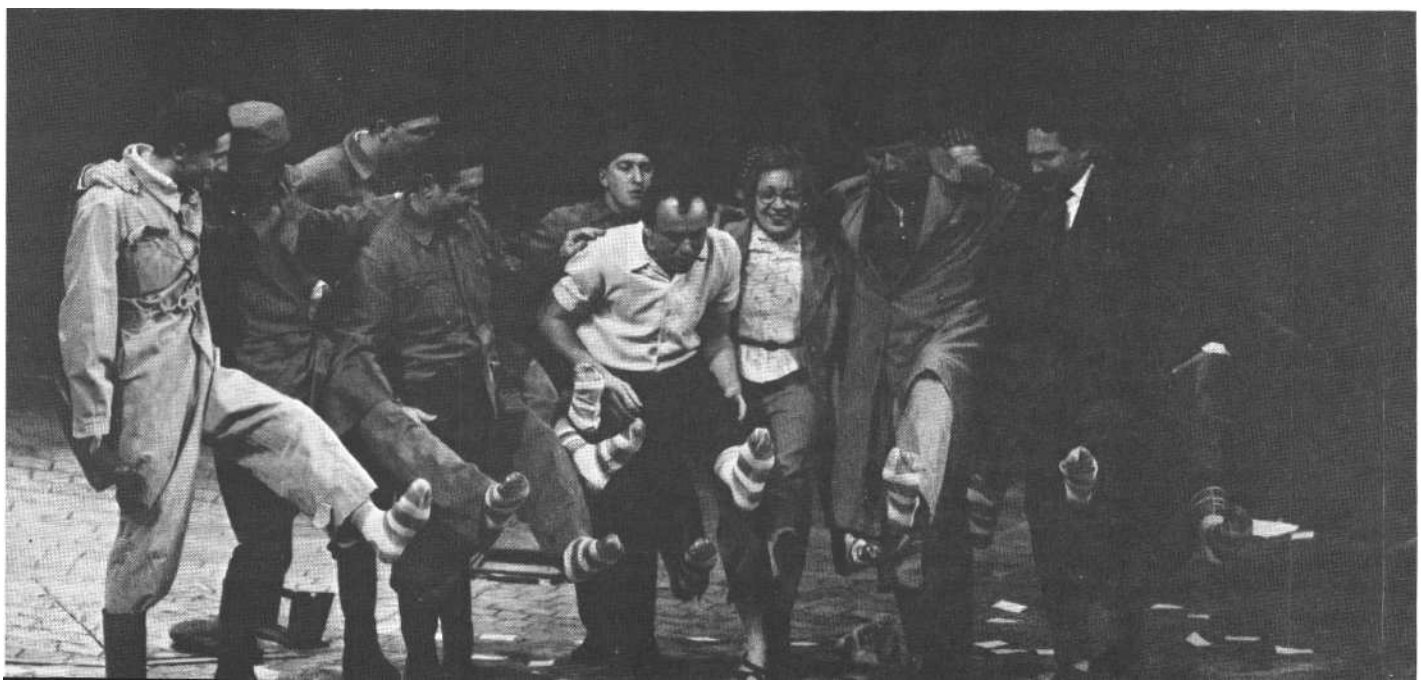
Mindezek az attributumok kétségtelenül jellemzik a *Pistit.* De érv lehetett a kaposvári felújítás mellett az is, hogy mostanáig a dráma minden előadása inkább csak részleteiben jutott fel a mű magaslatára. A magyar színháznak még nem sikerült megtalálnia a dráma adekvát színpadi változatát. Kihívást jelenthetett Babarczy Lászlónak az is, hogy a dráma eredeti változatának előadása (a hivatásos színházi gyakorlatban) mégis ősbemutatónak számít. (A megszorítás - egyben főhajtás is a pécsi Nyitott Színpad Vincze János rendezte, kirobbanóan tehetséges amatőr-előadása előtt.)

Örkény drámáinak háromkötetes kiadásában a függelék két fejezete is foglalkozik *a* Pistivel. *Az* egyik a nyilvánosság előtti, a másik a kulisszák mögött zajló csatározásról ad számot. A dokumentumokból is kiviláglik, amit *a Pisti* két változatának értékeléséhez tudnunk kell. Hogy a változtatás nem úgy történt, ahogyan a sematizáló emlékezet őrzi. Hogy Örkény írt egy remekművet, azután az előadhatóság érdekében felsőbb „kérésre" átírta, korrigálta - elrontotta. Örkény ilyenfajta kompromisszumokra soha nem volt képes. Ehelyett az történt, hogy amikor a dráma mindenfelé falba ütközött, amikor Orkény azt tapasztalta, hogy élete főműve legfeljebb a színház műsortervébe kerül be, de nem a repertoárba, és még szakmai körökben sem váltja ki a várt hatást, mert sokan egypercesek láncra fűzött sorozatának, fél évszázadot felölelő, ám a teljességgel mégis adós történelmi tablónak érzik, tovább dolgozott a darabon. Nem mondatokat, jeleneteket korrigált, hanem átalakította, megcsavarta, absztrahálta annak egész struktúráját. Korunk *Az ember tragédiájának* hőséből, tízmillió magyar Pisti képviselőjéből így született meg kivetített tulajdonságainak perszonifikációjára a „négypistis" változat. Az eredetileg egy hősre komponált, mozaikszerű szerkezete ellenére világos és célratörő, áttekinthető drámaépítmény-ben Pisti körül és mellett ott vannak a hozzá hasonló és tőle mégis szélsőségesen különböző kortársak: a kor szerep-osztásának megfelelő társadalmi funkciókat betöltő, élesen kihegyezett jellemek. A Tevékeny, a Félszeg és a Kimért - Pistihez hasonlóan, vele szemben és szövetségben - alakjukat a történelem Gomböntőjének szeszélye szerint változtatva járják végig a maguk útját.

A későbbiekben aztán a főhősnek ezek a névtelen, tulajdonsághordozó kortársai egyetlen Pistivé integrálódtak. Abból a tényből, hogy Orkény ezeket a „társhősöket' is Pistinek kereszteli, többrendbeli dramaturgiai és színpadi módosítás következett. A szövegnek (és az előadásnak is) központi gondolatává vált az identitását nélkülöző, azt kereső Pisti ily módon megjelenített történelmi skizofréniája.

A változtatás mértéke, de főként jellege is igazolja, hogy *nem* parancsra, utasításra történt. Olyan bizarr ötlet, mint Pisti identitáshiányának színpadi ábrázolása, alakjának megnégyszerezése, csak az írónak juthatott eszébe. Ugyanakkor

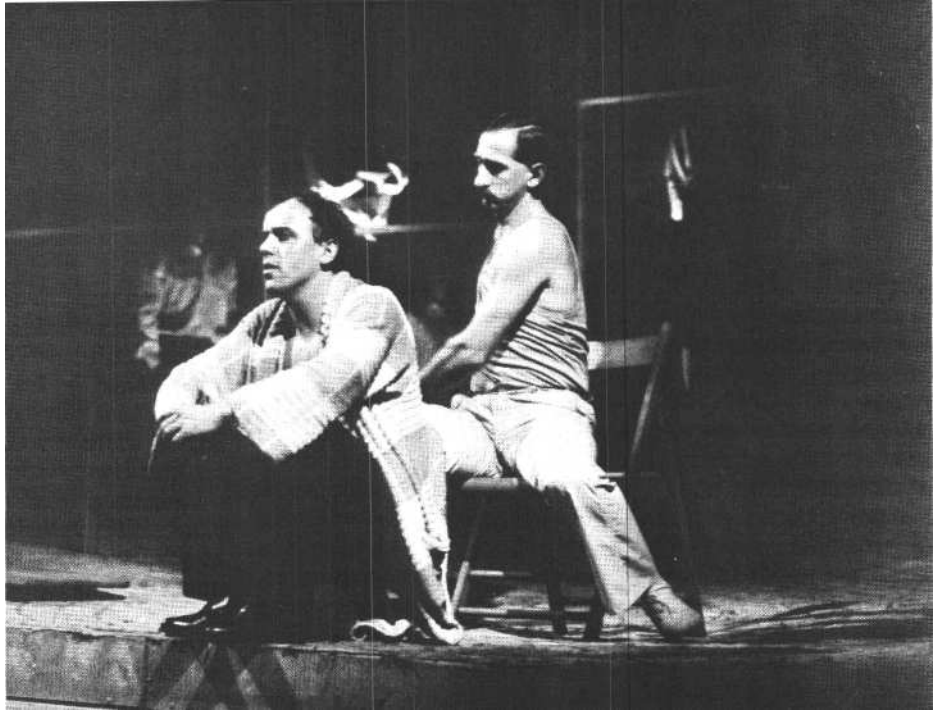
Jelenet a kaposvári Örkény-előadásból



joggal feltételezhető, hogy a változtatás hátterében valóban kultúrpolitikai presszió (is) állt: Orkény a főhős alakjának megsokszorozásával a barikád különböző oldalán álló, még inkább a társa-dalmi szereposztásban eltérő funkciókat betöltő kisemberek lényegi azonosságát, a szembenállás mögött is meglevő sors-közösségét is érzékelteti. Örkény magyarázata szerint Tevékeny, Félszeg és Ki-mért valójában annyiban Pistik, amennyiben az eredeti hős megszemélyesített jellemvonásaiként vesznek részt a cselekményben. Munka közben az író maga is tartott a szövegbéli összeférhetetlenségtől, határozatlanságtól, túlmagyarázástól, de végeredményben kitartott amellett, hogy az átdolgozás révén a dráma világképe egyetemesebbé, cselekménye áttételesebbé vált, és a történelmi tabló veszélyét elkerülve sikerült univerzálisabbá és hangsúlyosabbá tennie a mű alapgondolatát.

Valójában Örkénynek ez a törekvése nem sikerült. Az eredeti alakjában - laza szerkezete ellenére - integer dráma ellenállt az utólagos átstrukturálásnak. A cselekmény a szerző szándéka ellenére feleslegesen komplikálttá, a történelmi szerepek rendszere áttekinthetetlenebbé vált. Pisti jellemének felszabdalása és a bonyolult struktúra a színészeknek (különösen a főszereplőnek) nem adott elég játéklehetőséget, a néző számára pedig megnehezítette az eligazodást és az azonosulást is.

Az ősbemutató próbafolyamatában vissza-visszatért a rendező és a színészek gondja: hogyan lehet a Pistik egységét, összetartozását oly módon félreérthetetlenné tenni, hogy közben a domináns tulajdonságaik szerint leválasztott, elkülönített jellemek érzékletesen differenciálódjanak. Tény, hogy a pistiségnek ez a lélektani feldarabolása és az ezzel egyidejűleg végrehajtott szerkezeti módosítás, ha szándékában nemis, de következményében árnyalta és halványította az eredeti darab történelmi-politikai állásfoglalását is. Például az átdolgozás során Örkény megfosztotta Tevékenyt munkáskáder voltától, Félszeget viszont antifasiszta harcossá emelte, és a darab nem egy részletében tudatosan megnyirbálta saját, korábban szabadon burjánzó képzeletét is. (Így lett például a tányérokat lövellő gejzírek geológus felfedezőjéből szimpla trágyakutató. Igy sikkadt el a tárgyalási jelenet néhány bizarr, extrém hasonlata is.) Vitathatatlan tehát a szöveg szegényedése, és ezért az utókor



**Bezerédy Zoltán (Pisti) és Hunyadkürti György (Kimért)**

nem teljesen alaptalanul tekinti kompromisszumnak a *Pisti a vérzivatarban* későbbi változatát.

Az eredeti műhöz való visszatérés gondolata nem ma született. Még az ősbemutató társrendezője, a megbetegedett Várkonyi Zoltán munkáját sikeresen bevégző Marton László is az eredeti, egypistis változat mellett foglalt állást abban az interjúban, melyet vele készítettem. (Premier előtt, félidőben.) „Vallom, hogy ha egyetlen Pisti áll a reflektorfényben, ha róla szól a dráma, és ő maga kerül szembe élete során - szinte álomszerűen - a másik három, nagyon is jellegzetes karakterrel, akkor a darab pontosabban és erőteljesebben tükrözi a magyar kisember, a magyar értelmiség sorsát a vérzivatarban. Az eredeti változat egyik legizgalmasabb trouvaille-a, hogy ugyanazok az arcok, jellemek bukkannak fel, és lényegében ugyanazokat a potens és impotens funkciókat töltik be történelmünk különböző periódusaiban, nemegyszer kísértetiesen analóg felállásban. A magyar sorsnak ezt a fantasztikus érzékenységgel felmutatott jellegzetességét és Pisti félelemérzetét is tompította a kompromisszumból született módosítás." A rendező - a szerzővel ellentétben - úgy érezte, hogy a dramaturgiai változtatás révén éppen a darab lényege, Pisti csodálatos túlélési képessége károsodott. Még az ősbemutató Pistipistipistije, Tordy Géza is azt panaszolta, hogy a négy Pisti ötlete frappánsabb volt, mint amennyire tisztázott: „Ami a négy Pistit illeti, Örkény elmagyarázta a figurák funkcióját, mi magunk is beleéltük magunkat ebbe a drámastruktúrába, de több ismerősöm is volt, aki a nézőtéren áttekinthetetlennek érezte, nehezen követte a főalak megnégyszereződését. Zavarta az azonos szürke ruha, az egyformára pré selt, rokon jellemű Pistik kapcsolata, és ennek következtében nem ismerte ki magát a cselekményben. Persze valószínűleg ez sem általánosítható. De ha én valaha az életben újra találkoznék a darabbal, gondolom, már nem mint Pisti, hanem esetleg mint Orkény drámájának a rendezője, egész biztos, hogy visszatérnék az eredeti változathoz." (F. A.: Tragikus és humoros között a mérleg nyelve.)

Az idézetekkel természetesen nem Babarczy döntésének értékét, érdemét kívánom megkérdőjelezni. Hiszen a felhozott érvek csak alátámasztják a kaposvári választást. Mégis úgy hiszem, Örkénynek a négypistis változatot *igazoló* koncepcióját sem lehet kézlegyintéssel elintézni. Én magam egyáltalában nem tartom elképzelhetetlennek, hogy egy majdani felújítás annak értékeit fogja - a zavaró momentumok kiküszöbölésével és az írói szándék tiszteletben tartásával - felmutatni. A szövegvariánsok léte, mint a világirodalom és a világszínház számtalan példája igazolja, csak növeli a mindenkori rendezők alkotói szabadságát.

Babarczy László ennek a szabadságnak a birtokában döntött, amikor *lényegében* helyreállította a darab eredeti szövegét. Lényegében, azaz nem mechanikus pontossággal. Több kisebb dramaturgiai módosítás jelzi Babarczy gondos és aprólékos filológiai-dramaturgi munkáját. Példaként érdemes a vízen járó Pisti jelenetét idézni. Ebben Pisti és a révész párbeszédét Örkény csak a későbbi változatban egészíti ki egy, a jelenetnek némi transzcendenciát kölcsönző, kétszavas, színészi játékkal teljessé tett utalással. Babarczy (aki feltételezhetően dramaturgja is volt az általa rendezett előadásnak) helyesen járt el, amikor a révész Krisztusra vonatkoztatott kér-

Félszeg Pisti: Lukáts Andor (Fábián József felvétele)

dését („Úgy mint. . .?") - visszaiktatta a szövegbe. Más jeleneteknél a szöveg módosítása nélkül, pusztán a kiemeléssel, az előadás ritmusával vagy apróbb sorrendi módosításokkal érte el, hogy a darabot jól ismerő néző is új színekre, momentumokra figyeljen fel Kaposvárott. Pisti feleségeinek seregszemléjéhez például eddig is hozzátartozott az azonos nemű társ, a csak a többi feleséghez képest férfinak számító figura bemutatása. A kaposvári előadásban mégis - talán az irónia feldúsításával - szinte újnak tűnik ez a mindkét szövegváltozatban megtalálható momentum.

Először lett a színpadi megjelenítés által valóban félreérthetetlen a dráma egyik legmegrendítőbb jelenete, a sokat vitatott Duna-parti kivégzés. Mégis, ez az a mozzanat, ahol érdemi vitám van Babarczyval. Színpadán ugyanis Pisti (és társai) nem karszalagos nyilasok, hanem besorolt magyar katonaként kísérik áldozataikat a Duna-partra. Ez a módosítás nem egyszerű jelmezkérdés, hanem egyfelől történelmi pontatlanság, másfelől a jelenet drámaiságát is tompító kompromisszum. 1944-ben ugyanis nem besorozott magyar katonákra, hanem a hóhérszerepre vállalkozó hungaristákra hárult a tömeggyilkosságok erkölcsi terhe. A nyilas Pisti tehát eleve potenciális gyilkos, akinek súlyosabb a bűne, felelőssége, és drámaibb az átállása is. Orkény Pistije, amikor a kivégzők közül a kivégzendők közé áll, nemcsak a parancsot tagadja meg, hanem korábbi önmagát is!

A két évtizede született dráma nem egy motívumának változott az akusztikája 1969, illetve 1979 óta. Más, gyérebb történelmi tapasztalatokkal és még kevesebb illúzióval rendelkező közönség ül most a széksorokban, és éppen ezért a rendező helyesen tekintett el bizonyos korhoz kötött mozzanatoktól, például a párizsi diákmegmozdulások idézésétől. Számolva azzal, hogy a korban gyökerező, divatos, anarchista színezetű forradalmiság mára túlhaladottnak és ennek következtében hiteltelennek is tűnhet a dráma új közönsége számára.

A pontosan értelmezett előadásokra általában jellemző, hogy a darabot ismerő néző is magától értetődőnek érzi a motívumok választott rendjét, ritmusát, a szereplők színpadi hierarchiáját és az egyes jeleneteken belül kialakított hang-súlyokat. Babarczy László ezúttal Kaposvárott ilyen, a mű szelleméhez hűséges meggyőző előadást hozott létre. Biztos vagyok benne, hogy Orkény is jóvá-hagyná az előadás új lélektani effektusait. Hogy Babarczy a korábbinál nagyobb hangsúlyt helyezett Pisti kényszerű ki-ábrándulására, félelem ébresztette szorongására, és talán még gratulálna is a rendezőnek, hogy az előadás, mindezek ellenére, *nem nyomasztóbb a kívánatos-nál.* Ez elsősorban a színészi játék groteszk stílusából, a kínálkozó komikumlehetőségek megragadásából ered.

Helyenként azonban mintha megbomlana a drámán belüli kényes egyensúly: a rendező ilyenkor a dráma rovására is szabad utat enged a komikumnak, a nevettetés szándékának. Itt van például Pisti kihallgatásának kafkai jelenete. A szövegben a bíró alkalmazta halandzsanyelv az értelmét vesztett szavak abszurditását, a kommunikáció csődjét sugallja, és ezért félelmetes. Kaposvárott ugyanez a nyelvi zűrzavar megmarad valamiféle kínos mulatságosság szintjén.

Azok, akik az ősbemutató után is pusztán egypercesek sorozatának tekintették *a Pistit,* alighanem beérték a *szöveg* értelmezésével, és elzárkóztak a mű, a megszerkesztett, új dimenziót nyert jelenetek *mögöttes* tartalma elől. Igaz, ez utóbbinak az érzékeltetése sem sikerült mindig tökéletesen. Rizi - ugyancsak egy egypercesen alapuló - lakáscsere-jelenetének áttételes érvényét például mostanáig csak a szolnoki előadás juttatta igazán kifejezésre. Jeney rendezése félreérthetetlenné tette, hogy itt valójában nem egy Joliot-Curie téri bérleményről, hanem a hazáról, egész életre vállalt, elcserélhetetlen sorsunkról van szó. A kaposvári előadásban ugyanez a jelenet roppant mulatságos, de a dialógus megmarad a szöveg szintjén, és mivel az apróhirdetést feladó Rizi csak lakást és nem hazát cserélne, a vállalkozás kudarcának, a régihez való ragaszkodásnak nincs igazán drámai súlya, tétje, hordereje.

Hiányérzetünk azonban ezúttal sajátos módon csak a részletekre szorítkozik. Az előadás egészét illetően jóval következetesebben érvényesült a rendező társadalmi igazságérzete, stilizációs művészi törekvése. Babarczy László vitathatatlan érdeme, hogy, Orkény darabjának szellemét szolgálva, kikerülte a földhöz-ragadt realizmus, illetve a naturalizmus valamennyi csapdáját, és következetesen megemelte a drámai cselekményt. Hűtlensége - hogy tudniillik szövegben, látványban elhagyta a darab keretét alkotó Grand Café Hungária környezetét - valójában összhangban van az író szándékával. Mert a túlságosan konkrét, pesti tér, amelybe Orkény a kitágított időt belehelyezte, napjainkra könnyen anakronisztikussá válhatott volna. A Gothár Péter tervezte elvont és esztétikus, félköríves kulissza ezzel szemben térben is kitágítja *Pisti* világát. Történik Magyarországon, azaz bárhol Közép-Európában. Amit az elmosódott rajzú és a világítástól függően színt váltó félkör háttér karéjában látunk, nem feltétlenül konkrét, megélt valóság, hanem kortársi tapasztalataink summája, a tényekből leszűrt és szabadon alakított metafora. A színpadi láthatárt lezáró félkör lágy ívével élesen megütköznek a színpad bal oldalán felhalmozott geometrikus síkok fehér keretei. Üvegablakok lennének, képkeretek vagy kirakatok? - a néző maga döntheti el, hogy a teret síkokkal tagoló és határoló konstruktív építményt szögletes labirintusnak vagy összecsúszott kirakati táblák halmazának tekinti-e.

Gothár Péter színpadképét meghatározza a színpadnyílás tetejére lógatott Pisti-portrésorozat is. Ezeken a jókorára

nagyított fotókon nem egy és nem négy, hanem vagy tíz Pisti látható. Egyetlen ember azonos vonásai, azonos arckifejezése - eltérő élethelyzetekben. De ezek a helyzetek mintha meghatároznák a modell jelmezét és jellegét, habitusát is. Majdnem annyi Pistit látunk a képeken, ahányat az író megidéz. Egy-egy kép a cselekmény íve szerint azután el is tűnik a képsorból, és nem is jelenik meg, míg a történet szála újra felé nem kanyarodik.

A díszletelemek elvontsága lehetővé teszi, hogy a néző maga bútorozza be a cselekmény különböző helyszíneit. A rendező legfeljebb egy-két bútordarabbal, jellegtelen székkel, asztallal jelzi, hogy a jelenet egy iskolában, igazgatói irodában vagy tárgyalóteremben játszódik. A helyszín konkretizálását megkönnyítő és a játékban szereplő kellékeknek (például a telefonnak) valójában nincs különösebb dramaturgiai szerepe. De vannak tárgyak, amelyek dramaturgiai funkciója megnő. Ilyen például a Pisti-vákuumot befogadó befőttesüveg vagy a szülői házban őrzött emlékek ládája. Nem először hordoznak drámai, metaforikus tartalmat a Dunaparti jelenetben egymás mellett sorakozó, Anna Margit drámai erejű festményének emlékét is idéző, gazdátlanul maradt cipők.

A kellékek premier plánjára komponált jelenetek közül csak kettőt szeretnék kiemelni. Az első az expozíció, ami-kor minden nézőtéri tekintet a színpad közepére hurcolt, betekert múmiára, egy a tegnapi divat szerint becsomagolt modern szoborra szegeződik. Es ahogy tekerni kezdik a végtelennek tetsző fehér textilszalagot - gézt, fáslit, rongyot? -, lassanként kibukkan alóla a gúzsba kötött, védettségében védtelen Pisti. Ez a tudatosan lassított folyamat, amíg a kor öntőformáiban kialakult csomagból újra Pisti lesz, nemcsak képzőművészeti gondolattársítást ébreszt, de érdekes módon visszatér a csomagbontó tekerés látványa akkor, amikor a Mama vajúdik, és méhéből csak egy gondosan betekert és a színpadon kibontott kis vákuum kerül ki. A képek figyelemre méltó rímpárja ölt testet akkor is, amikor a rendőri kihallgatás következményeit nehezen viselő rab cellájának üvegablakán ugyanaz a vérfolt rémít, mint 1944-ben a mészáros kirakatablakán.

A megkomponált látvánnyal Babarczy általában kitűnően sáfárkodik: soha nem helyezi a drámai gondolat elébe. Csak elvétve fordul elő, hogy a hatás kedvéért kissé túl rikítóra kerekedik a kép. Meggyőződésem, hogy az 1944-es röpcédulaerdő aránytévesztése, az időnként a színpadot és a nézőteret is megülő füst vagy a bibliai csipkebokor látványos lángja nélkül az előadás nem lenne kevésbé hatásos. Néha úgy tűnik, hogy a rendező nem szelektált eléggé szigorúan saját, gazdagon áradó ötletei között. Elképzelem, amikor egyszer csak felötlött benne vagy valamelyik munkatársában, hogy a darab végén Budapestre látogató külföldi turisták - ezúttal: taláros professzorok! - közönséges fej helyett akár földgömböt is viselhetnének a nyakukon, az elképzelt látvány annyira magával ragadta Babarczy képzeletét, hogy nem sokat töprengett a frappáns megoldás tartalmán, értelmén. Vagy lehet, hogy csak mi nem értettük a megfejtést? Mindenesetre vitatható minden olyan képkompozíció, amelyhez a nézőnek nincsen kulcsa.

De a dráma befejezésekor nemcsak ez az egyetlen megoldás zavart. Tegyük fel, hogy elfogadom Rizi szabadságszoborjelmezét, pózát, és nevetek azon, hogy a romba dőlt város híreiről a HVG legfrissebb száma tudósít. Ez a kissé kabaréhangulatú, ám vitathatatlanul szellemes aktualizálás nem idegen Örkény humorától. De ezek után megjelenik egy hatalmas komputertranszparens, és rajta a felirat: „Do you want another game, player?", és ez már vitathatatlan tapintatlanság a közönség angolul nem beszélő, a komputerek nyelvében sem járatos nagyobbik részével szemben. De az, aki megérti a felirat üzenetét, hogy tudniillik Babarczy a darab végén új játszmát ígér a játékosoknak, illetve tőlünk, játékosoktól teszi függővé, hogy akarunk-e egy újabb menetbe beszállni - még rosszabbul jár. Hiszen mostanáig a darab és az előadás is arról győzte meg, hogy bár Pistinek száz élete, tucatnyi halála van, mi, többiek egyetlen életünket tesszük folyamatosan kockára ebben a huszadik századi, véresen komoly történelmi tár-sasjátékban! Mi, nézők elhisszük Örkénynek - és a magunk tapasztalatának -, hogy sorsunk a tét, és szó sincs arról, hogy kedvünk szerint új lapokat vagy zsetonokat kérhetnénk. (Vagy lehet, hogy ez is csak játék, az előadás kezdetén a színpadra vetített képernyő drámazáró, polemikus csattanója? Formailag ez talán indok lehet, de tartalmilag semmiképpen sem fogadható el.)

A kaposvári társulat erejét, felkészültségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a Pistihez hasonló, sokszereplős darab terhét is elbírja anélkül, hogy a szereposztás egyetlen pontján is bántó kompromisszumra került volna sor. Ezzel az ősbemutató óta egyetlen *Pisti*-előadás sem büszkélkedhetett!

A darab igazi terhét, éppen mert a rendező az egypistis változatot választotta, a címszereplőt alakító Bezerédy Zoltán hordta a vállán. Már a színpad fölé függesztett, említett portrésorozat is előlegezi a közönségnek a várható színészi produkciót, az átváltozás folyamatos bravúrját. Bezerédy Caliban-mosolyú, furcsa fiú, képlékeny és sokarcú művész, aki hősnek és vagánynak, slemilnek és törtetőnek egyaránt hiteles. De legfőképpen arról győz meg, amit mellékesen Orkény is állít a maga Pistijéről: ez a fickó a magyar James Bond, akinek könnyű a halál és a feltámadás, és még isteni kegyelemre sincs szüksége egyikhez sem. Elegendő a testében-lelkében felhalmozott, nem egy főre méretezett energiatartalék. Bezerédy sokarcú, de soha nem arc nélküli. Meglehet, hogy a generációs különbség is hozzájárul ahhoz, hogy az általa megjelenített kisember aktívabb, robbanóbb, talán valamivel formátumosabb is, mint ahogy megszoktuk. Sajátos módon nem annyira a színész arckifejezésében, inkább gesztusaiban érződik a lefojtott energiákból táplálkozó belső feszültség. Ugyanakkor a vízen járás rendkívüli pillanataiban Bezerédy az író Pisti minden hitét, tehetségét, elszántságát, kételyeit és küldetéstudatát az arcán, a tekintetében hordja. Alakításának másik csúcspontja a kivégzési jelenet. Az eligazítást elmulasztó Pisti értetlenségét és a gyilkosságoktól megcsömörlő katona önmagát is feláldozó gesztusának szélsőségét Bezerédy mértéktartó és meggyőző hitelességgel ábrázolja.

Az eddig látott előadásoknak általában a Félszeg Pistit alakító színész volt a sztárja. Jól tudjuk, hogy Garas Dezső kedvéért az író annak idején több dramaturgiai változtatást is végrehajtott, utólag gazdagítva a rendkívüli művészi teherbírással rendelkező színész szerepét. Alighanem így ajándékozta meg a pesti színházi Félszeg Pistit Orkény az idegenvezetői tisztet betöltő Szőke lány lényeges gondolati tartalmat hordozó, a történet konklúzióját is összegező záró monológjával is. A kaposvári Félszegnek az író, illetve a rendező nem nyújt ilyenfajta lehetőséget. Lukáts Andornak a Félszeg eredeti jeleneteiben kell megmutatnia, hogy mivé formálta, alázta, gyötörte őt a történelem. Lukátsnak már a maszkja is sejteti, hogy ez a Pisti nem egyszerűen

Félszeg, ő a történelem játszmáinak örökös vesztese, tragikus sorsú, de nem tragikus formátumú figura. Lukáts Andor játékát nem utolsósorban ez az ellentmondás teszi drámaivá.

A Tevékeny és a Kimért számára Örkény bővebben adagolta a nevettetés lehetőségeit, és a két kaposvári színész - Spindler Béla és Hunyadkürti György - igyekszik minden ötletet, csattanót megragadni. Spindler különösen a létragyári jelenetben remekel. Diktálással kísért falatozása jellemtanulmánnyal is felér. De azért nem hallgathatjuk el, hogy a nevettetés szándéka egyszer-egyszer túlcsap a darab keretein: a kabaréhumor eszközeivel a színész csak tapsot arathat, de jellemteremtőként megmarad a maga szövegének felületén. Őszintén szólva meglepett, hogy Babarczy László nem érvényesítette a maga biztos és határozott ízléskontrollját akkor, amikor színészei - legalábbis a premieren - a falusi jelenetben erőltetett és hiteltelen tájszólással igyekeztek nevetőizmainkat működtetni.

Ezzel a gikszerrel - megvallom - ugyanolyan értetlenül állok szemben, mint Csákányi Eszternek a dráma legsúlyosabb jelenetét hatástalanító idegenvezetői ripacskodásával. Ez a kaposvári stílustól igazán idegen színészi magakellet és kétszeresen bosszantó. Egyrészt mert Csákányi riszáló mozgása, erőltetett negédessége elvonja a figyelmet a szöveg tartalmáról, másrészt mert lerontja, alássa a színésznek az előadás egészében nyújtott, valóban kiváló teljesítményét. Hiszen ettől az egyetlen jelenettől eltekintve Csákányi Eszter a tőle megszokott komolysággal komédiázik, és különösen Pisti perében megrendítő.

Rizi szerepe talán a többiekénél is bonyolultabb, mert a színésznőnek egyszerre, egy alakban kell megjelenítenie a diós süteményéről híres, jóakaratú, jovális öregasszonyt és a jóstehetséggel megvert-megáldott, démoni erejű Kasszandrát. Az eddig látott Riziknél - talán az egyetlen, mindentudó Gobbi Hildát kivéve - hol erre, hol arra billent a mérleg. A legkasszandrább, varázserejű fiatal Rizi a történelem angyalát szoborszerű méltósággal megjelenítő Egri Kati volt; a legdelejesebb a földi léttől szinte elszakadt Agárdy Ilona. Molnár Piroska - vele alkati és koncepcionális ellentétben - a figura jóasszony-vonásait állította előtérbe. Örkény az ősbemutató eredetileg tervezett szereposztása szerinti Rizinek, Sulyok Máriának írott levelében megjegyzi, hogy Rizi Orbán Béláné, a haza szolgálatában. Molnár Piroska is erre szegődött, amikor Rizije szinte minden fenség, nagyság és méltóság nélkül - történelmet csinál. Rizije - egy miközülünk, azaz az egy, aki véletlenül a jövőbe lát… Így azután szerepe nagyobbik felét tökéletesen, árnyaltan, hitelesen és mindvégig mértéktartóan játssza. Kár, hogy Rizi lelkének démonibb felével - legalábbis a bemutatón - adósunk maradt.

Ha. segédeszközök nélkül, pusztán emlékezetünkre hagyatkozva idézzük a korábbi Pisti-előadásokat, a Mama figuráját alakító színésznő nemigen jelenik meg a képben. Lázár Kati Mamája ezzel szemben szinte kulcsfigurájává lett a darabnak. A színésznőnek sikerült a maga részletekre, jelenetekre tördelt sorsát saját egyéniségének homogenizáló erejével összefogni, jellemmé, sorssá ötvözni. Lázár Kati szerető, védelmező, féltő anyaalakját ésszel is, érzelmekkel is hitelesíti. A dráma történetében ő az első Mama, aki elhiteti velünk, hogy egy kis vákuumot is lehet gyerekként félteni.

Örkény István 1979-ben a „fiatal és érett, valamint hajlott hátú felnőtteknek" ajánlotta darabját. Ha ezt a darab írásakor, 1969-ben olvassuk, akkoriban még ezeknek szinte mindegyike rendelkezett - legalább a magyar ég alatt - a dráma megértéséhez szükséges történelmi tapasztalatokkal. De már az ősbemutató idején elfoglalták jogos helyüket a nézőtéren az 1956 után születettek. Mára pedig - nemcsak Kaposvárott, hanem mindenütt - természetes túlsúlyban vannak azok, akiknek sem élmény-, sem ismeretanyagából nem futja a darabbeli utalások megértésére. Ez a tény nyilvánvalóan meghatározza a dráma előadását és fogadtatását is.

A rendező jó érzékkel fedezte fel a dráma túlélést biztosító egyetemességét és az időben még meg is növekedett aktualitását. Gondoljunk csak az ősbemutató idején többek által vitatott sarló és kalapácsfestésre. 1969-ben - egy évvel 68 után! - még jóval erőteljesebben élt a köztudatban a forradalmi nosztalgia, érthetőbb és mulatságosabb volt az ecsetet ragadó, rajzos kedvű Pisti különös szenvedélye. Az azóta megnyúlt történelmi távlatban ez a jelenet más fénytörést kap. Pisti magatartása anakronisztikusabb és ennek következtében komikusabb is lesz. Babarczy erre való tekintettel az eredetinél is groteszkebbnek tünteti fel a hős magatartását, viszont egészen szorosan köti a jelenetet a rendőrőrszobán tapasztaltakhoz. Van, aki sarlót és kalapácsot fest, van, aki a zsámolyról ugrál lefelé, s közben összetéveszti a mélységet a magassággal. Ki így, ki úgy vesztette el a maga térbeli és időbeli tájékozódóképességét.. .

Akadnak a szövegben napjainkban frappánsan időszerű mondatok és csattanók is,. amelyek aláhúzását a színészek egyszer sem mulasztják el. Aki nem ismeri az eredeti drámát, akár azt is hiheti, hogy most írták bele Rizi szerepébe azt a nagy nyomatékkal hangoztatott igazságot, amely szerint „élni annyi, mint vállalkozni". De valójában nem az ilyen kurta reflexiókban és nemis a kellékként megidézett HVG-ben rejlik az előadás dicséretes időszerűsége. Hanem a dráma nyitottságának vállalásában. Míg Szolnokon az operaházi díszelőadás a *Traviata* taktusaival, Debrecenben a „Nézzünk bizakodva a jövőbe!" című, toldalékul választott egypercessel bizonygatták Orkény optimizmusát, Babarczy László vállalta az író gyötrő és biztató kérdőjeleit. Felmutatta az önidentitás elérhető, kivívható lehetőségét és a minden katasztrófát túlélő emberiség életerejét, de fenyegetően - mementóként! - nyitva hagyja a másik lehetőséget is. Pisti, aki tavalyelőtt még a boldog ember státusában létezett, megint csak válaszúton van.

Örkény István 1973-ban, a Pisti-ügy egy majdnem reménytelen fázisában, a színpadról kitiltott darab pesszimizmusának vádja ellen védekezve, arra hívta fel bírálói figyelmét, „amit a nyomtatott szöveg olvasása nem tud teljesen érzékeltetni, hogy a darab elejétől a végéig majdnem kizárólag a nevetés atmoszférájában zajlik le, márpedig amin nevetünk, az nem a nyomasztó pesszimizmus érzését hagyja meg bennünk, mert amin nevetünk, azon már túljutottunk". (Örkény István drámái II., 597. o.) Úgy hiszem, ez az egyetlen, alapvető kérdés, ahol Babarczy László (helyesen) vitába száll Orkény Istvánnal. A kaposvári előadás meggyőzően bizonyítja, hogy azon is nevethetünk, amin még nem jutottunk túl.

Talán csak valamivel keserűbben.

STUBER ANDREA

# Play Moliére

Mindenesetre - játszunk Moliére-t. Ennek - az utóbbi évek tapasztalata alapján - háromféle oka-célja lehet. Az első, hogy Moliére művei - vígjátékok lévén- alkalmasak lehetnek a néző szórakoztatására. Ezek az elsősorban jellem-, másodsorban helyzetkomikumra épülő darabok megkacagtathatják a közönséget. A Moliére-rel mulattatás megkövetel némi portörlést - akárhogy is, Poquelin úr rengeteg aktualitással, elévülő gaggel dolgozott -, s ez többnyire úgy valósul meg, hogy a színészi játékban mutatkozik modern hangvétel, korhumor, mai poentírozás. Ennek egyik lehetséges (és veszélyes) következménye a ripacséria, amit nem nézhetünk jó szemmel, még ha Moliére-nek talán nem is lenne ellene kifogása. (Maga is mindent bevetett a színpadon.)

A másik bemutatási mód - a klasszikusság jogcímén - ismeretterjesztő jellegű; az illusztratív képeskönyvezés, ami arra jó, hogy a diákok számára biztosítsa a kötelező olvasmány láthatását. Ilyenkor szokott nem történni semmi, a műsorterv egy pontjának kipipálásán kívül. A társulat és a nézők abszolválják Moliére-t, és senkinek nem támad szívdobogása.

A harmadik variáció - a legnehezebb s egyben legszimpatikusabb -, amikor a színre vivők találnak valamit a darabban, ami érvénnyel megszólaltatható a mai néző számára. Ha megélhetővé, átérezhetővé, elgondolkodtatóvá teszik Moliére-t. Ha lelnek olyan pontot, amelyen a darab felmelegíthető.

A három felsorolt megjelenítési lehetőséget példázza egy-egy bemutató az utóbbi időkből. Többé-kevésbé megfelel a vázolt verziók harmadikának A fösvény színre vitele a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban, a másodiknak a zalaegerszegi *Tartuffe,* s az első típusú interpretálást a Thália Színházban látott *Gömböc úr* képviseli. *A Gömböc urat* a Tháliában megelőzi a *Versailles-i rögtönzés* előadása, de ez más téma - mert olyannyira „nem téma". Egyszerű fel- és levezetés csupán, melynek jószerével semmi köze ahhoz, amiről ennek a műnek szólnia kellene, ha már megszólaltatják.

## Gömböc úr

*A Versailles-i rögtönzés* röpirat, személyeskedéstől nem mentes vitacikk. Szakmai sajtóorgánum híján ugyanis előszeretettel támadták egymást színművek útján a kor színházi emberei. *A Nők iskolája* bírálataira Moliére előállt A *nők iskolájának* kritikájával, amit de Visé *Zélinde, avagy a „Nők iskolája" valódi kritikája, avagy a Kritika kritikája* követett; utóbb pedig Boursault színdarabja, A *festő arcképe, avagy a „Nők iskolájá"-nak ellenkritikája* került színre az Hőtel de Bourgogne-ban. Mielőtt menthetetlenül eltévednénk ennyi kritika között, horgonyozzunk le a *Versailles-i* rögtönzésnél. Moliére dühödten gúnyolta ki benne az Hőtel de Bourgogne színészeit (annál is inkább, mert a felesége kikapósságáról szóló pletykákat is tőlük származtatta). Ennyivel azonban nem érte be - szerencsénkre, hiszen személyekre szóló szurkálódásai akkor sem tarthatnának számot mai érdeklődésünkre, ha tudnánk, hogy ki kicsoda és tényleg olyan-e. A támadás módja és formája sokkal izgalmasabb dolgokra derít fényt, mint a kora-beli csatározások. Moliére ugyanis a színtársulatát vitte színre, önnön vezetésével. Ölyat látunk, amit színdarabban addig soha: próbát. S ez a körülmény módot ad arra, hogy megtudjunk egyet s mást nemcsak a Palais-Royal színészeiről, hanem az igazgató elképzeléseiről, színházeszményéről is. S alighanem éppen ez az, amitől e kis játék még ma is képes olykor feltámadni a színpadon. Hiszen lehetőséget nyújt a hitvallásra színházról, küldetésről. Megfogalmazható benne például, hogy meddig terjedhet a hatalom szolgálata, s mennyire lehet éles a bírálata. Válaszolhat az előadás arra, hogy mit tekint a társulat sikernek. Beszélhet

Moliére: Gömböc úr (Thália Színház). Incze József (Eraste) és Gálvölgyi János (Gömböc úr)

Briganti: Kozák András és Oronte: Inke László

arról, hogy a színház milyen mértékben kiszolgáltatott, s mennyiben szerezhet jogokat az érdemeivel. Igazán aktuális kérdések. A Thália bemutatójának azonban vajmi kevéssé van hozzáállása a fentiekhez, s ettől a *Versailles-i rögtönzés* - itt és most - érdektelenné és feleslegessé válik. Nem több, mint hangulatos keretjáték a *Gömböc úr* elé és mögé. Moliére úr és színészei kellemes, kulissza mögötti lezserséggel készülődnek a játékra. S közben elszállnak a levegőbe szavak, melyek akár fontosak is lehetnének. Ha nagyon hegyezzük a fülünket, két hangsúlyos kijelentést fedezhetünk fel Kozák András Moliére-jének mondatai között. Az egyik így szól: „Mindenki sebezhető, ha előbb alaposan tanulmányoztuk." A másik arra hívja fel a figyelmet, hogy ha egy darabot akkor támadunk meg, amikor már sikere volt, akkor azoknak az ízlését támadjuk, akiknek tetszett. Ezt a mondanivalót szűrhetjük ki Kazimir Károly üzeneteként a *Versailles-i rögtönzésből*. Nem sok.

De még ennél is kevésbé van jelen a rendező a *Gömböc* úrban. Koncepcióval nem véteti magát észre, így a színpadon egyedül maradnak a színészek; maximális programjuk nem lehet más, mint hogy felmondják a szöveget. Ilyenkor szokott megesni, hogy a játszók úgy döntenek: legalább érezzük jól magunkat, ők is, mi is. Alapjában véve tiszteletre méltóan úgy vélik, hogy valamiféle élményt mégis-csak nyújtaniuk kell. Az következik, hogy a produkció előadásról előadásra szövegekkel, poénokkal, különutas színészi játékocskákkal bővül. A szereplők este-mentő igyekezete néha egyszerűen meg-bocsátható, máskor viszont egyenesen méltánylandó. A néző pozitív vagy negatív élménye közti határ ugyanaz, mint a jó ízlése. Ha a színészek dúsító törekvései az olcsóbb, alpári humor felé viszik az előadást, akkor ez szomorúbb, mint az eredeti semmilyenség. Ha azonban méltósággal és mértéket tartva javítják fel a produkciót, akkor megilleti őket az elismerés: Akár így, akár úgy, egy biztos: ha a rendező megnézné a huszadik előadást, rá sem ismerne a saját munkájára. Jelen esetben - a *Gömböc* úrnál - konstatálhatná például, hogy míg ő egy vígjátékot jegyez, addig a színpadon - egyre inkább - bohózat folyik. Különbség. S hogy miben áll ez a különbség, azt szemléletesen megfogalmazta Hevesi Sándor: „A bohózatnak a móka öncél, a vígjátéknak csak eszköz. A bohózatíró azért bolondoz, mert jókedvű, a vígjátékíró azért nevet, hogy sírnia ne kelljen... A vígjátékíró kacajában benne van a kiábrándulás keserűsége, élcei és mókái szakadékok fölött röppennek el, a bohózatíró ellenben innen van még a kiábránduláson, s nem látja az örvényt és a szakadékot, melynek szélén nevet és táncol. A bohózatot a vígjátéktól - egy világ választja el."

*A Gömböc úr*- vígjáték. Míg egy bohózat illúziót ad az életről, e vígjáték illúziókat tép széjjel. Nemcsak azért, mert benne Moliére - mint rendesen - gúnykacagtat, abcúgolva buta nemest, sarlatán orvost. Nem is amiatt, hogy, mintegy mellékesen, félpercnyi villanásban pellengérre állít megvesztegethető rendőrt és csúrcsavaró jogászt is. (Nemhiába volt Moliére-nek jogi végzettsége, hasznosította tudását az ügyvédi okoskodás kicsúfolásakor.) Legfőképpen azért gyanús móka ez, mert a mulatságos történet voltaképpen egyáltalán nem derűs. Hogyne mondjam: ijesztő.

Mi is történik itt? Egy limoges-i polgár érkezik Párizsba, bizonyos Gömböc Lóránt, hogy megkérje az általa ismeretlen Öronte úr lányának kezét. Nem sejti, hogy vizitje nemkívánatos, s ő - emberi minőségétől teljesen függetlenül - persona non grata lesz. Hiszen a bájos ifjú hölgynek (a moliére-i nőalakok „A" variánsa) már megvan a maga délceg, ifjú szerelmese, akihez apja - ígérete ellenére - nem akarja feleségül adni. Gömböc úrról egyébként látatlanban elmondják, hogy tyúkeszű, s ez az egyetlen, ami be is bizonyosodik róla. Naivan és hiszékenyen megy lépre, sétál bele a párizsiak úton-útfélen felállított csapdáiba. Ugyan-is egész maffia áll vele szemben, mely-nek célja, hogy őt a lehető legcsúfosabban elüldözze a városból. Az agyafúrt Briganti, a nem kevésbé agyafúrt Nériné (a moliére-i nőalakok „B" variánsa, a femme d'intrigue) és összes barátaik azon mesterkednek, hogy a szerelmesek egymáséi lehessenek. Ezt írták a lobogójukra, de cselszövéseik sokkal jobban hasonlítanak „fart pour fart" komiszkodásra, illetve haszonszerzés céljából el-követett szélhámosságra, mint jótékony házasságközvetítésre. Gömböcöt elmebetegként orvosok kezére adják (s isten mentse azt a pácienst, akit Moliére doktorai kezelésbe vesznek!), bigámiával vádolják meg, rendőrrel köröztetik, akasztófát ácsoltatnak számára. Közben itt-ott megfosztják vagyontárgyaitól, pénzétől, s nem nyugszanak mindaddig, míg Gömböc úr szétziláltan kereket nem old. A küzdelem egyenlőtlen volt, s kétséges, hogy igazságosan dőlt-e el. Hiszen az egyik oldalon egy pöffeszkedő, de ártalmatlan fickó állt, a másikon pedig gátlástalan csalók, impertinens furfanggal. Gömböc úr, ha jobban belegondolunk, meglehetősen ártatlan áldozat. S innen nézve nevetségessége nemcsak szánalmas, de tragikus - legalábbis tragikomikus - is lehet. Ennek a megfontolásnak természetesen nyoma sincs Kazimir Károly rendezésében, hiszen a mélység legalább annyira hiányzik az előadásból, mint a koncepciózus humor.

A játék keretéül Langmár András díszlete szolgál, mely színes, egyszerű, gyermeki és vidám. Hátul fűzöld, gúla alakú fafélék, a széleken képeskönyv-hangulatú házak. Időnként - helyszínt váltva - forognak a falak, de ennek alig van jelentősége: az épületek minden oldala egyformának tűnik. A hangsúlyos terület egyébként is a szimmetria közepében álló porond (egy paddal), ahol a történések összpontosulnak. Itt turbékol az elmaradhatatlan szerelmespár: Julie (Balogh Erika) és Eraste (Incze József). Balogh Erika naivája a moliére-i gyermeklányfigura: bájos, üde, kedvesen csacsogó, és ennél valamivel több is. Olykor szellemesen beleesetlenkedik a szerelmi idillbe: lírai duett közben leesik a padról, vagy megszúrja magát a keblére szorított

rózsával. (A zene egyébként egy pillanatig sem képes azt a hatást kelteni, hogy élőben szólnak a dalok.) Incze József kiállítja a jó kiállású udvarlót, ezenkívül néha ő is részt kér a mulatságból. Amikor Gömböc úrnak azt színleli, hogy régi ismerősök, az a jelenet nyílt színi tapsot kap. Incze talpraesetten reagál, remekül replikázik. Általában jellemző, hogy a színészek óriási lélekjelenléttel fogadják Gömböc úr alighanem újabb és újabb, váratlan poénjait. (Tudniillik hősiesen letüdőzik a nevetést.) Nagyon szimpatikusan szinten tartják a vidámságot, amit mindegyre előhozbelőlük a címszereplő.

Gömböc urat ugyanis Gálvölgyi János játssza. Ahogy megérkezik, nyugdíjas D'Artagnannak is vélhetnénk. Kék, tollas kalapja alól előbodorodnak vörös fürtjei, arcát kackiás bajusz és frizurázott szakáll ékesíti. Aztán önelégült vigyorral ránk bandzsít, s kétség nem férhet hozzá, hogy hiú, ostoba, felfuvalkodott hólyag-hoz van szerencsénk. Gálvölgyi csámpásan botladozik, idétlenül hanghordoz. Ha botjára akar támaszkodni, kis híján eldől, ha a kopogtatóhoz nyúl, persze becsípi az ujját. Amit Mészöly Dezső így fordított: „Uraim! Egy álló órája hallgatom már magukat", azt Gálvölgyi így mondja: „Elnézést, hogy félbeszakítom ezt a magasröptű értelmetlen marhaságot." Amikor a beöntés ellen kell tiltakoznia, ő mindjárt hozzáteszi: „Nem vagyok én ürge!" Es Gálvölgyi a nevettetésben mindent tud. Tetszik vagy sem az, hogy csiklandoz, végül is lehengerel. Ellenállhatatlanul komédiázik. Ráadásul van egy gyönyörű pillanata. Akkor, amikor a cselszövésben részt vevő asszonyszemélyek azzal állnak elő, hogy mindkettejüknek ő a férje. A nők visonganak, gyermekeiket emlegetik, s a teljes zűrzavarban Gömböc úr egy pillanatra csupa mozdulatlan érdeklődéssé válik. *Lány is van?* - kérdezi. (Ez sincs az eredeti szövegben.) S erre a perspektívára egy másodpercig szép lesz az arca. No lám! Emberi melegség csempésződött a színpadra, a törik-szakad nevettetésbe.

Brigantit, az összeesküvők vezérét Kozák András alakítja. Nem elementáris felszabadultsággal, de kedéllyel. Kellően megnyerő gazember, meggyőzően rafinált cselvető. Kozáknak van humora! Rendkívül szeretnivaló például az a poénja, amikor tíz percen át eszeget egy papírzacskóból, hogy az alkalmas pillanatban megkínálhassa Gömböc urat: „Nápolyi… születésű vagyok." Kozák András kedvéből arra lehet gondolni, hogy az utóbbi időben tapasztalt kitűnő formája - melyre vendégszereplése és televíziós alakításai láttán figyelhettünk fel - lassan talán saját színházában is megmutatkozik, megmutatkozhat.

Drahota Andrea Nérinéje kissé kívül marad az eseményeken. Az elején egy beszédtechnikailag szépen kidolgozott monológgal vonja magára a figyelmet, később pedig álfeleségként emlékezetes a felbukkanása. Ténsasszonyosan kacsázik be, rázúdul Gömböcre, ám a jelenetben handabandázó két színésznő közül a másik győzedelmeskedik. Gór Nagy Mária ugyanis cigányasszonyként szólózik (bandája is van hozzá Gesztesi Károly f. h. és S. Tóth József személyében), s oly magával ragadóan hiteles ebbéli minőségében, hogy beállhatna bármelyik Baross téri gagyizó helyére. Tanúja az esetnek Oronte is, Inke László megszemélyesítésében; neki sem esik nehezére egy mulatságos, rászedhető figurát elénk állítani. Kis kosárkával érkezik, mint Piroska a nagymamájához, csak ő - nagyfiú lévén - teli borosüvegeket hord benne. Ki tudja, miért, de miért is ne? Fülbevalót visel, fején bajuszra emlékeztető valamicske hajat, azon parókát, rajta csicsás kalapot. Székely Piroska jelmezei egyébként igazán változatosak, már a Moliére úr társulatának tagjain sem láttunk két egyforma színű ruhát. Néhány különösen szép csizma pedig egyenesen leirigylendő a hősök lábáról.

A szereplők felsorolásában a végére maradtak azok, akik pedig egyes számú céltáblái a vígjátéknak. Moliére a *Gömböc úr* megírása idején különösen fenekedhetett az orvosokra, ha minden észszerű arányt felrúgva beleírt darabjába két, összesen három oldal hosszú, sületlensé-

Moliére: Tartuffe **(zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Kerekes László (Tartuffe) és Szoboszlai Éva (Elmira)**

**Balázsovits Lajos (Orgon) és Fekete Gizi (Dorine) a zalaegerszegi Tartuffe-ben (Keleti Éva felvételei)**

gekkel teli orvosi monológot. A sarlatánokra acsargó vígjátékíró nem fékezte haragját, még annak érdekében sem, hogy művének e része is színpadképes legyen. (Vajon ő maga hogyan tette eljátszhatóvá ezt a jelenetet a Palais-Royal előadásában?) A Tháliában az első orvost Kautzky József alakítja, s nem képes ébren tartani figyelmünket az orvos eszelős eszmefuttatása iránt. Kautzkyval egyébként is elnézően kell bánnunk, hiszen valójában nincs is helye a játékban. Ő ugyanis a próbára érkező tolakodó márkit játszotta el a *Versailles-i rögtönzés*-ben, tehát nem szerepelhetne a társulat tagjaként a *Gömböc úrban*. De azért itt van. Süvegcukorsapkában, hatástalanul. Konrád Antal második orvosa tetszetősebb, már csak azért is, mert szellemi képességei láthatólag alatta maradnak annak, hogy bárki is a testét merhetné bízni rá. Örvosi mivoltát egészen bárgyú derűvel, hülyegyerekmosollyal viseli. Infantilis büszkesége már-már kéjes kannibalizmusra vált, amikor kezelendő alany kerül a karmai közé.

S az „egészségügyiek" legjobbja: Emőd György gyógyszerésze. Figurája olyan, mintha egy rajzfilmből lépett volna elő: ősz hajú, pápaszemes, púpos vén kuruzsló. A színész kora felismerhetetlen, Emőd kitűnően öreg! Meggörnyed, hunyorog, huzdigálja szemöldökét. Karakterformálásában minden kitalált és eltalált: testtartás, mimika, gesztusok, szövegmondás. Alakítása precíz, hiánytalanul kidolgozott. Ha az előadás egészéről távolról sem, Emődről legalább elmondható, hogy nem maradt adósunk semmivel.

### Tartuffe

A zalaegerszegi *Tartuffe* - Vas István fület gyönyörködtető fordításában - leginkább a művet bemutató előadások közé sorolható. Az értelmezés nemigen tartalmaz eredetiséget, különösebben figyelemre méltó elemet. A darab röpke két óra alatt lepereg, alig jut időnk tudomásul venni a figurákat. Végigrohanunk a történeten, melynek minden szerep-lője csupán addig él, amíg színpadon van, s jelenése végén nyomtalanul tűnik el. Amikor például Dorine előkerül az ötödik felvonás végén, a néző szinte elcsodálkozik: jé, tényleg, ilyen szereplő is volt! Nem érződik a folyamatosság, az egység, az események és a hősök összetartozása. Ennek lehetséges oka az, hogy a vendégrendező, Esztergályos Károly - akinek ez az első színházi kirándulása - csak a kis tereken játszódó, szűk jeleneteket képes életben tartani. Ezért az előadás legsikerültebb, legfeszesebb és legpezsgőbb - sőt, talán az egyetlen ilyen - része az, amelyik egy asztal fölött és alatt játszódik. A jól ismert hadművelet, melynek során Elmira kiugrasztja a nyulat a bokorból - illetve férjét az asztal alól. Egyébként valóban nem könnyű feladat benépesíteni itta színpadot, összesűríteni a levegőt. A zalaegerszegi színház színpada rendkívül széles, s még szélesebbnek mutatja Menczel Róbert díszlete, a bal szél magasából induló lépcső, mely a jobb szél alján ér véget. Ez az elnyúló lépcső ad ugyan néhány jó ötletet (ritmusos, lüktető szaladgálásokat, vagy a lefelé jövet elhangzó Cléante-monológot), egy-két gyengébbet is (mint az a felesleges, didaktikus stílusosság, hogy Tartuffe szobája a fekete függöny mögött van, a többieké előtt viszont fehér textília libeg), de mindenekelőtt széthúzó hatást kelt. Az is a rendezettség ellen hat, hogy nincsenek megszabott útirányok, ebbe a házba a színpad összes járásáról érkeznek látogatók. S elég mozgalmas életet élnek. Ami már az első pillanatban feltűnik: Dorine, a komorna nem csupán alkalmazotti minőségben praktizál az Orgon-házban. Moliére-nél gyakran előfordul, hogy a szolgálók túllépik hatáskörüket, nagyon demokratikus jogokat élvezvén gazdáik házában. Tekintve, hogy ők az éles eszűek, a realisták és a dolgokat medrükbe terelők, általában rájuk vár a feladat, hogy az összegubancolódott szálakat kibogozzák, s egymás karjaiba omlasszák az epekedő szerelmeseket. Esztergályos továbbfejleszti ezt a motívumot; olyannyira ledönti a falat úr és szolga között, hogy Dorine-t Orgon alig titkolt szeretőjévé teszi. Amikor a darab indításakor Orgon hazaérkezik, kedélyesen, nevetgélősen ölelgeti Dorine-t, aki meghitten visszasimogatja. Orgon hangvétele a későbbiekben is olyan a szobalánnyal szemben, hogy nemigen hagy kétséget afelől: az úr bejáratos a személyzeti traktusba. Ezt a liezont tudomásul vesszük, más dolgunk nincs is vele, hiszen a továbbiakban nem befolyásoló tényező sem az események, sem Orgon szempontjából. Orgont Balázsovits Lajos játssza nagyon üdén, friss kedvvel és finom karikírozással. Olykor hülyére kell vennie a figurát (például amikor nem szabad észrevennie, hogy Damis elűzése után Tartuffe nevetésből vált át sírásba), de egyébként okos, illetve legalábbis megítélhetetlen a felfogó-képessége, s ez az átlagosnál izgalmasabbá teszi Örgon alakját. Egyben élvezetessé Balázsovits alakítását. Egyáltalán nem biztos, hogy ez az Orgont hisz Tartuffe-nek! Felmerül a lehetőség, hogy az első pillanattól kezdve átlát az álszenten, s ajnározásával csupán közvetlen hozzátartozóit, háza népét akarja bosszantani. Meglehet, nem is Tartuffe-öt szereti, ha-nem a családját nem szereti. Igaz, ez eset-ben nincs arra magyarázat, hogy Orgon veszélyes iratokat, számára bajt hozható corpus delictit ad Tartuffe kezébe. Hacsak nem tudja előre, hogy az uralkodó nem fogja őt megbüntetni. Hiszen így lesz!

Ekkorra azonban túl vagyunk Orgont fordulatán, azon, hogy olyasmi történt a házában, amit nem feltételezett volna: Tartuffe hozzányúlt az ő asszonyához. Nincs kizárva, hogy Balázsovits-Orgon lelki nyugalmát csupán a birtokháborítás ténye borítja fel. Lehet, az eset számára nem azt jelenti, hogy Tartuffe rossz, pedig ő jónak hitte, hanem azt, hogy - *más*. *Az* összeomlás pillanatától kezdve mindenesetre szűkülnek Balázsovits lehetőségei. Az asztaljelenet végén mindenképpen váltani kényszerül. (Az ominózus

asztal egyébként lakodalmi, a fölött szándékoztak ünnepelni Mariane és Tartuffe nászát.) Míg folyik a testgyakorlás Tartuffe és Elmira között, Orgon befogott füllel, a földre borulva kuporog az asztal alatt. Se hall, se lát legszívesebben. Ha kérhetné, meghalna. Összetört ott az asztal alatt. Aztán az utolsó jelenetekben nem marad más Balázsovitsnak, mint hogy - az Orgon-hagyományoknak megfelelően - fejét fogva futkározzék fel-alá. Az addigi kétértelműséget fel kell cserélnie a bugyutaság szánombánomjával. Zokogó bűnbánat, hamuszórás, ruhaszaggatás. (Egyébként Mialkovszky Erzsébet „rajtahagyta a port" a jelmezeken. Megnyugtatóan stílusos, fakó színű, halovány kosztümöket tervezett.)

Dorine figurája Fekete Gizi megformálásában a konvenciókra épül. Cserfes, pergő nyelvű és fürge észjárású. Sok benne a hepcia, a csípőre tett kéz. Ezek az egyezményes Dorine jegyek olykor az életidegenségig fokozódnak. Meglehetősen természetellenes dolog például csípőre tett kézzel ülni, vagy az a gesztus, amely színpadon számtalanszor előfordul (az életben ritkán), hogy valaki egyszerre mindkét kezét nyújtsa a másiknak. (Fekete Gizin kívül természetesen Valér és Mariane alkalmazza ezt a nem igaz kézfogást.) Mester Edit (Mariane) és Nádházy Péter (Valér) sem igen kezdhet mást a „szerelmes" nevű moliére-i panoptikumfigurával, mint hogy elővezeti az ideillő sablonokat. Mester Edit puha és pipiske, Nádházy is halálosan komolyan veszi Valért; heveskedő, szaladgálós, epeelöntős. Pernelle asszonyról nem tudok beszámolni, mert Barta Mária szerepe, de az általam látott előadásban Mészáros Ildikó játszotta. Fellépése bizonyára vis maior következménye, mert a nagyon fiatalos hangja alkalmatlanná teszi Mészáros Ildikót Pernelle asszony megformálására.

Szoboszlai Éva Elmirájában is sok a konvenció (a vörös, bodros fürtöktől kezdve a migréneskedésig, fújtatásig, kendővel legyezgetésig), de két jelenetben nagyon meggyőző, sajátos és mély. Először akkor fog meg, amikor Tartuffe heves udvarlással tör rá. E vallomás alatt Szoboszlai egy naiváskodó Elmirát láttat. Megértjük, hogy ilyen szépeket ő Orgontól sosem hallott. Alighanem mástól sem. Vagy ha mégis, mindenesetre nem szokott hozzá, s most már későn kapja a lázas bókokat. Korábban lett volna itt az ideje a hízelgő szavaknak, de az asszony hajadonéveiből kimaradhattak az ehhez hasonló gáláns vallomások. Tehát Elmira most pótol: *kislánykodik.* Ez a nő nem kacér. Akkor sem az, amikor Tartuffe-öt provokálja, és bizonyítási eljárást vezet le a férje jelenlétében. Ahogy az asztaljelenet véget ér, Elmira az abroszba kapaszkodik, megfáradtan tápászkodik fel. Megviselte s keserűséget szült benne a kényszerű komédia. Szép pillanata Szoboszlai Évának.

„És Tartuffe?" - kérdezi Orgon Dorinetól refrénszerűen. Nos, Tartuffe-öt Kerekes László játssza. Úgy, hogy van ereje, formája, lendülete. Puritán, fekete ruhát hord, hátrasimított hajat, még a kéztartásában is inkább férfias, mint ájtatos. Bubik Tartuffe-jére emlékeztet, nemcsak megjelenésében, de mentalitásában is. Ahogy Kerekes ül, ahogy előredől, ahogy protokollmosollyal érdeklődik Elmira egészsége iránt - ez mind a Nemzeti előadásából ismerős. „Bubikos" a sátánisága, a fölénye és a dinamikus mozgása is. Félreértés ne essék, ez a déja vu nem azt jelenti, hogy Kerekes László - akire már abban az elenyésző kis szerepében is fel lehetett figyelni, amit *A zöld kakaduban* játszott - hasonlítani akar. Alighanem arról van szó, hogy Bubik Tartuffefigurájának hatása van. Meglehet, az ő alakítása kitörölhetetlen lesz a további Tartuffe-ökből. S ez nem baj.

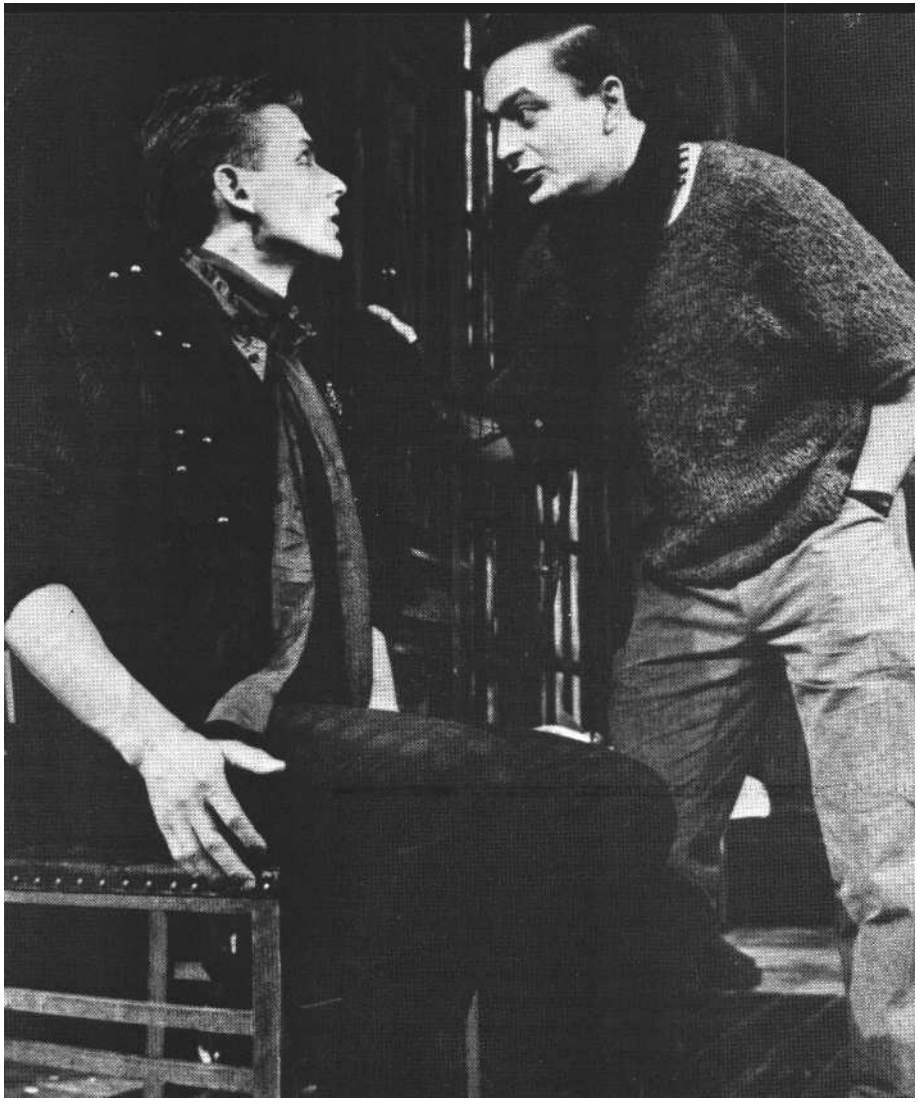
Természetesen Kerekes is ugyanakkor a legelementárisabb, amikor Szoboszlai s az egész előadás. Úgy érkezik a randevúra, Elmira hívására, hogy egy csirkecombon nyámmog. Nyeglén, gúnyosan prezentálja magát az asszonynak: „Ez volt az óhaja. . ." Elmira véleménye már nem érdekli, előtte már nem játssza meg magát. Felcsapja a lábát az asztalra, és csámcsog. Elmira zavartan közelít (nem könnyű most neki!), megérinti a férfit, az meglepődik, és azonnal elutasító lesz. Nem is gyanakvó, hanem teljes bizonyossággal bizalmatlan. Elmira „lejátszott" nála. Az asszony araszolgat, a férfi nem hisz neki. Szórakozni kezd. Csókra nyújtja az ajkát, aztán inkább a pohárra tapasztja. Kíváncsian, nem kis élvezettel szemléli Elmira igyekezetét. Aztán egyszer csak vállat von magában. *Legyen* - gondolja -, *de akkor térjünk a tárgyra!* Gúnnyal szaval szerelmet, közben nagy elánnal rámolja le az asztalról a terítéket. Amikor lelepleződik, azonnal észbe kap, s rögtön rákezdené: „Hogyan, hát elhiszi?" - kérdezi Orgontól, de most nem lesz ideje kimagyarázkodni. „Hagyja ezt abba, kérem" - szól a ház ura, ezúttal először egy férfi hangján.

A happy endnél a poroszló az asztalra löki a vesztes Tartuffe-öt. Leereszkedik az előfüggöny (rajta a Napkirály képmása), s hangszóróból hallik az uralkodói ítélet. Az Orgon család a függöny előtt áll, Tartuffe sehol. Talán mára sülylyesztőben. S aztán újra felmegy a függöny, a lépcső közepén ismét ott áll Tartuffe, az elpusztíthatatlan. Alulról kap megvilágítást, kihúzza magát glóriás pózban, arcán magabiztos mosoly. Orgon hátranéz, ránk, széttárja a karját. Ez van.

### A fösvény

A zalaegerszegi előadásban mindjárt a kezdet kezdetén beleláthatunk főszereplőék nemi viszonyaiba (ami Orgont és Dorine-t illeti), Nyíregyházán szintén „erotikus" felütéssel indul *A fösvény* előadása. Az első jelenetben postcoitális helyzetben találkozunk Harpagon leány-

**Moliére: A fösvény (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház).**
**Gaál** Erzsébet **(Fruzsina)** és **Mensáros** László (Harpagon)



Cléante: Rékasi Károly és Fecske: Mátrai Tamás a nyíregyházi előadásban (Csutkay Csaba felvételei)

gyermekével és annak párjával, Harpagon titkárával. (Éppen felöltöztetik egymást.) Ez egy pillanatig talán meghökkentő, de hamar hozzászokunk, hogy Léner Péter rendezése nem kötődik olyan szorosan Moliére korához, hogy ez - a kezdés előtt nyilvánvalóan lejátszódó aktus - ne férhetne bele a játékba. Az előadásban sok minden fakultatív, időben és térben többfelé is elhelyezhető. Székely László nagyon impozáns díszlete egy angol lord kastélyának is elmenne, ugyanakkor felül két szépen keresztülvilágított átjáró vagy folyosóféleség függ. Homályos üvegein egymásra halmozott székek látványa dereng át, leginkább egy kávéház használatban nem lévő traktusára emlékeztet. A gyönyörű, sötét faburkolatú falak között számtalan holmi zsúfolódik össze. Kevésnek van közülük funkciója, de nagyon szép, látványos az egész.

Vágó Nelly pazar jelmezei szintén több irányba mutatnak. Simon Mari kemény hangú Mariannája rózsaszínben úszik, por- és naftalinszagú ruhája festményhűségű. Orosz Helga (Eliz) farmerféle szoknyája és csipkés blúza a mai nosztalgiadivatot idézi. Rékasi Károly (Cléante) kosztümje olyan, hogy a *West* Side Storyt is játszhatná benne, vagy ülhetne az Anna presszó teraszán, elismerő-irigy-lő pillantások tüzében. Flitterdíszítéses dzsekije a szolidan csillogó nadrággal akár kűrruhaként is helytállna. Rékasi irritálóan újgazdag külseje adja az első lökést ahhoz, hogy felülvizsgáljuk a darab ismert elrendeződését, az erőviszonyokat, a szemben álló felek igazságait. Nézzünk körül: a ház bútorzatán érződik némi kopottság és elhanyagoltság, de a Harpagongyerekeken nem látszik meg az apjuk szűkmarkúsága. Igaz, Cléante elmondja, hogy Harpagon nem ad pénzt nekik, s ő nyert pénzből meg hitelre öltözködik. Annál kevésbé megnyerő a fiú! Pénzt nem keres, csak kölcsönöz és költ, s szerencsejátszik is! Mielőtt Harpagon megjelenne, máris tétova szimpátiát érzünk iránta. Meg van áldva a gyerekeivel. Ahogy Cléante és Eliz kinéz, azt kell gondolnunk: haszontalan, követelőző fiatalok. Szabadosak és semmirekellők, jó dolgukban azt sem tudják, mihez kezdjenek azon túl, hogy gyűlölködnek az apjukkal szemben. Lám, Cléante „haverja" is micsoda figura! Fecskét Mátrai Tamás kakastaréjos punknak alakítja. Le-vágott ujjú kesztyűt hord, kekiszerelésben, zsebre dugott kézzel vonaglik, aluljárói koreográfiával. (Nagyon jól csinálja.)

Hamarosan hazaér Harpagon, s kiderül, hogy mellé sem állhatunk oda teljes vállszélességgel. Régi vágású úr, lestrapált ruhában, zsabóval, sétabottal. Utóbbiból kettő is van neki, ez az egyetlen luxusa. Láthatólag nem költ magára (se). Kétségtelenül zsugori, pénzéhes, egy fiók-Shylock. Önző és gyanakvó, nem tagadhatjuk, noha Mensáros László szemében leplezhetetlen emberi melegség (is) csillog. De hát kisstílű és elvakult: kulcsra zárt szekrényből vesz elő szekrénykulcsot, s mikor Fecskét lopással gyanúsítja, nemcsak megmotozza, de még a levettetett ruháit is végigbökdösi botjával, ahogyan a parkőr szurkálja a szemetet. A zsebéből borravaló helyett zsebkendőt húz elő, s kárörvendve lelkendezik a jóslatra, hogy eltemeti majd a gyermekei gyermekeit is. Minden heve a pénzé, minden gondolata a vagyon körül forog. De a többieké is! Harpagon öreges, bogaras, betegesen mániákus. Mindenki más fiatal, egészséges, ép testű - és szintén görcsöl a gazdagságért. Ki hát az elítélendőbb? Cléante ezt kérdezi: „Ki hát a nagyobb bűnös? Aki pénzt vesz kamatra, vagy aki adja?" Hát ez az! Cléantenak nagyon maias az anyagi érdekeltsége és gazdasági kutyaszorítója, s még Fruzsina, a kerítőnő is olyan, mintha napjaink valamelyik társkereső gmk-jának főnöke lenne. Cléante szerepében Rékasi dacos, indulatos, nem hebrencsebb a kelleténél. Van némi férfias súlya. Egyszer butának, másszor okosnak kell lennie, s Cléante ellentmondásos megnyilvánulásait Rékasi szeszélyes hevülésekkel magyarázza és teszi elfogadhatóvá. A diszkókirálypóz mögül érezteti, hogy evickél csak a felszínen, de bármelyik pillanatban elsüllyedhet. Ellentétben Fecskével, aki kevésbé látványos, de biztosabb a fennmaradása. Kis ember ő, talán éppen ezért fog mindig mindenhonnan kivezető utat találni. Fruzsina is ügyes vállalkozó, szakmája mestere. Ot Gaál Erzsébet karakteres magánszámából ismerjük meg. Ebben a gazdaság- és gazdagságcentrikus, nyereségorientált világban a titkár lehetne még érdekes a maga karrierjével, de Juhász György aluljátssza a figurát. Ő és Orosz Helga alkotja a kettes számú szerelmespárt, ám a duó oly halovány, hogy teljesen feledésbe merül.

De maradjunk még a családfőnél. Harpagon szemet vetett a bájos Mariannára, akinek Cléante jó eséllyel udvarol. Az előadás kitűnő jelenetei közé tartozik az, amikor Marianna látogatást tesz a házasulandó öregúrnál. Mensáros meglehetős

közönnyel, elegáns fölénnyel foglalkozik a nősüléssel. Korábban, amikor Fruzsina bőbeszédűen előadta a hordott-vitt információkat, s hol Mariannát, hol Harpagont dicsérte, Mensáros egy pillanatra józanságot parancsolt hősének. Míg Fruzsina a megbízója férfiasságát magasztalta, annak egyszeriben zavarossá vált a szeme. Hirtelen elbizonytalanodott, kétség fogta el a nő szavahihetőségét illetően. Aztán gyorsan megadta magát a bókoknak. Mégiscsak kellemesebb elhinni a dicshimnuszt, mint szembenézni a tényekkel. Amikor Marianna belép a házba, Harpagon tétovázás nélkül rásiklik a lányra, akár egy hüllő. Aztán leülne a székre, ami nincs alatta. S Mensáros még ettől sem válik bohóc-Harpagonná. Igaz, nem is ér földet, mert a titkára remek ritmusban elkapja. S ez a szellemileg egyáltalán nem beszűkült öregúr pillanatok alatt gyanút fog, amikor a fiatalok kétfedelű szerelmi vallomást intéznek egymáshoz. Mert ha az érdekeiről van szó, úgy vág az esze, mint a borotva. A fiát is könnyedén csalja tőrbe, hogy aztán könyörtelenül átgázoljon rajta. Itt mindenki érdemtelen mindenre.

A második részben aztán előkerül egy mellékszereplő, aki több vonatkozásban is nagyon jelentősnek mutatkozik. Egyrészt azért, mert Schlanger András játssza, aki a legkisebb szerepben sem tud elsikkadni, másrészt mert az előadás aktuális elevensége szembetűnővé teszi a figuráját. Jakab ő, Harpagon szakácsa és kocsisa. Megjelenésére a szolgahadsereg összehívása, a cselédgyűlés ad alkalmat. Schlanger ócska Napóleon-kalapban és lerongyolódott uniformisban van, úgy néz ki, mint egy handlé. Ölykor büszkén kihúzza magát, tamburmajori pózban járkál, de egyébként feltűnően flegmatikus. Lekezelően hallgatja Harpagont, aki a takarékosság jegyében utasításokat ad az ünnepi lakomával kapcsolatban. Schlanger csak akkor éled fel, amikor szakácsi önérzetében megsértik, különben látványosan köp az egészre. Az a helyzet, hogy fölötte áll mindenkinek. Végtére is ő itt az egyetlen hasznos és tevékeny ember. Ért a szakácsathoz és a kocsisághoz - ma így mondjuk: konvertálható tudása van. A lovakat szereti, a hízelgőket nem. Olyan nyíltan, őszintén és gondterhelten közelít gazdájához, mintha Tiborc panaszára készülne. Nem titkol előtte semmit, mert a lovak után legjobban a nagyságos urat szereti. S ezt el is lehet hinni neki. Olyan. Mensáros-Harpagon rezzenéstelen arccal figyel, míg Jakab ismerteti a köz véleményét. Végighallgatja, miket beszélnek róla, s nem reagál fennhangon. Bölcs és rezignált. Nem tudni, mi jár a fejében: eltalálták a szavak vagy sem, bántják a hírek vagy hidegen hagyják. Aztán némán odalép a szakácshoz, s mint akinek ez a titkára jelenlétében elkerülhetetlen kötelessége, jó nagyokat húz botjával a fiúra. Schlanger-Jakab csalódottan felkiált: a fenébe az őszinteséggel. Elhatározza hát, hogy felhagy a jósággal. Fogadalmat tesz a hűtlenségre, a gonoszságra, mint Gloster (na jó, mondjuk valamivel lejjebb: mint Lanzelo Gobbo).

Lehet, hogy nincs más lehetőség? Még Jakab számára sem, aki pedig használható, jó eszű és jóérzésű fiatalember?

De nem erről szól az előadás, mert Léner ezt a vonalat sem viszi végig. Ez a pergő, élvezetes produkció több utat is felfedez, de egyiket sem járja be. Nincs nyomatékos vezéreszméje a színre vitelnek, viszont szempontokat vet fel, s továbbgondolásra késztet.

Visszatérünk Harpagonhoz, akit kifosztottak. Mensáros fejvesztetten kapkod, kétségbeesése nem ismer határokat. Kihúzták a lába alól a talajt, s ha valami életben tarthatja őt a rablás után, az csak a kincs visszaszerzése, az elégtétel és a bosszú vágya lehet. Magánkívül van, tombol, a tükörben is a tolvajt véli látni. S bármennyire is mondja: „csak néznek és kinevetnek" - nehezen megy a kacagás. Végtére is mindegy, hogy egy objektív mércén mennyit nyom az a fixa idea, amibe valaki bel eőrül. Aztán szinte bohózati fergetegességgel zárul a darab. Mensáros sietteti a dialógusokat, hiszen a félreértések, a szócséplések között őt nem érdekli más, mint hogy a pénze visszakerüljön hozzá. Láza egyre fokozódik. De hát hol a ládika? Biztos helyen - Mátrai hóna alatt. S Harpagon fiát, lányát, hű szakácsát is eladja, csak újra kezébe vehesse kincsét. A színpad fényei lassan kihunynak. Az utolsó, elsötétülő kép: Harpagon ráfonódik a ládikára, szinte egybeolvad vele. Elválaszthatatlanok. Moliere nem ismert ennél a kötődésnél nagyobb, szebb, szentebb összetartozást.

SZÁNTÓ JUDIT

## A recepció korlátai

### Sam Shepard-dráma Dunaújvárosban

Voltaképpen az lenne csoda, ha Magyarországon (vagy, nagy valószínűséggel, Amerikán kívül bárhol másutt) Sam Shepard drámáiból jó előadásokat lehetne produkálni. Az amerikai szerző ugyanis olyan nehezen exportálható, mint, mondjuk, honi drámaírásunk jelesei közül Móricz Zsigmond vagy Tamási Áron. Shepard ritka jelenség a jelentős színpadi szerzők sorában: ereje nem egyetemes érvényű, hanem ízig-vérig amerikai ízű témák, pontosabban életérzések megragadásában áll, s külföldön, kivált egy, Amerikától a legtöbb lényeges szempontból oly távol eső országban, mint Magyarország, legföljebb színművei filmváltozatán vagy saját önálló filmjein át érthető és kedvelhető meg.

Shepard drámái kifognak a dramaturgiai elemzésen, amely logikai és lélektani bukfencek sorozatát leplezhetné le bennük. E képtelenségeket csak az oldhatja fel, az szervezheti művészileg végső soron mégis kielégítő egésszé, ami nálunk szükségképp nem teremthető újra: az amerikai, elsősorban a nagyvárosokon kívüli amerikai élet atmoszférája, amely a szöveg mögöttes régióját képezi. Végtelenek a távolságok; gondoljuk csak meg, Eddie kétezer-négyszáz mérföldet, durván számítva háromezer-nyolcszáz kilométert hajtott, hogy eljusson a színpadon látható motelszobáig (egyébként érdemes lenne feltárni, miképp csapódnak le e hatalmas távolságok az amerikai, illetve az orosz ember lélektanában, reakcióiban, magatartásformáiban, pontosabban - hiszen számunkra csak ez a hozzáférhető - ezek művészeti-irodalmi ábrázolásában). S látszólag végtelenek a lehetőségek is, ám ez utóbbiak minduntalan beleütköznek az ugyancsak speciálisan amerikai korlátokba; a végtelennel áll szemben egy szűk cella, melybe az ember beleszorul, s ezt lassan kénytelen fel- és beismerni. Az emberekbe gyermekkoruktól szuggerált s már automatizmusként működő ideálok és a mindennapi valóság közötti diszkrepancia; e diszkrepancia gyötrelmes megélése és torz, felemás feldolgozása; a totális individualizmus kultusza és az individuum megvalósulása elé tornyosuló akadályok;

a versenyszellem és a sűrű alulmaradás; a civilizációs felszín mögül újra meg újra előbukkanó kulturális hézagok; a hagyományhiányból eredő gyökértelenségi érzés s az ezt ellensúlyozni hivatott lázas identitáskeresés, melynek egyik bugyra a szülőkhöz fűződő ambivalens, kapaszkodó-elutasító viszony - hogy csak olyan tényezőket említsünk, melyekre innen a távolból, közvetlen élmények híján is biztonsággal merhetünk hivatkozni. Ezen ellentmondások kereszteződési pontjain robbannak ki a shepardi hősök megoldhatatlan élethalál-konfliktusai (így Eddie és May „se veled, se nélküled" testvérszerelme is), innen erednek a nézők s önmaguk számára egyaránt kiszámíthatatlan reakcióik, melyek végösszegéből adódik a drámák alapvető vonása: a már jellegzetesen shepardinak mondható furcsa, egzaltált, a formális logika szerint nyomon nem követhető vadság. Mivel e villódzó, körvonal nélküli belső mag holdudvara nálunk aligha teremthető meg, a Shepard-drámák importja nehéz, mármár reménytelen vállalkozás - miközben másfelől nagyon is érthető, hogy épp ez az egzotikus vadság, a szenvedélyek e tobzódása, ez a nagyon amerikai íz egyszersmind nagy csábítást jelent a külföldi színházaknak.

Közben persze azzal is áltathatják magukat a színre vivők, hogy a feladat voltaképp nem is megoldhatatlan, elvégre Shepard elődei sorában kimutathatóan ott szerepel a számunkra nagyon is hozzáférhetőnek tekintett O'Neill, Saroyan, Steinbeck vagy Tennessee Williams, s művei felfoghatók úgyis, mint a társadalombíráló realista-naturalista irányzat egy speciálisabb, modernebb, a happeninget, a kollázst, a pop-kultúrát, a horrort is magukba olvasztó változata. Ennek megfelelően sorra lehánthatjuk a drámák egyes rétegeit, kimutathatjuk például a fogyasztói kultúra elembertelenítő, értékőrlő hatását, a kisembert elnyelő csalárd csapdáit - még azt se mondhatjuk, hogy Shepard ezekről nem szívünk szerint gondolkodik. Másfelől megtévesztőek a roppant precíz szerzői utasítások is, melyek szigorúan rögzítik a helyszínt, a szereplők korát és külsejét, a legapróbb részletekig. (Eddie sarkantyúját például így képzeli az író: „Fontos, hogy a sarkantyú feltűnően régi és használt legyen, s tarja kicsi - s nem a rajzfilmek »cowboy«-sarkantyúja.") Ám mintha e precizitás csak arra szolgálna, hogy a markáns vonalak elbillenése s a meghatározatlanba való lassú átúszása csak annál feltűnőbb és sokkolóbb hatású legyen; ha pedig a „mondanivaló" konkrét rétegeit sorra lehántjuk, végül mindig ugyanahhoz a titokzatos maghoz jutunk, ahol minden szereplő, konkrét s ezért esetleges meghatározottságain túl, elsősorban amerikai - nagyon s számunkra már eleve alig megfoghatóan amerikai -, másodsorban pedig ember: maga is titokzatos és kiszámíthatatlan, alapvetően ellentmondó vágyak - szabadság és kötöttség, kaland és biztonság, magányvágy és valahová tartozni akarás - által sodortatott, s csak a sorsa kiszámítható: a végső és végérvényes boldogtalanság. Shepard egy interjúban meg is fogalmazta ezt: „Túlságosan könnyű az embereket csak a maguk társadalmi kontextusában ábrázolni. Nem ez a dolgok lényege. . . Az író valamilyen titok felé közelít, s magával ragadja a közönséget is. De mihelyt a titoknak nevet adunk - megöljük. A titkot nem lehet egyszerre megnevezni és megőrizni."

**Sam Shepard: Szerelem bolondja (Dunaújvárosi Bemutató Színpad). Takács Katalin (May) és Nagy Sándor Tamás (Eddie)**

Takács Katalin és Bozóky István **(Öreg) a dunaújvárosi Shepard-előadásban** (Soltész **Éva felvételei)**

Mindezek ellenére azért nálunk is lehet Shepardot elfogadhatóan és kevésbé elfogadhatóan játszani (persze rosszul játszani a legkönnyebb). Az író eddigi életművén belül a legkevesebb titok a *Valódi* vadnyugatban feszül, nem véletlen, hogy a titkokkal szemben kevéssé toleráns színházművészetünk épp e művével avatta fel Magyarországon az írót, s hogy ugyanaz a rendező, aki most Dunaújvárosban félrefogott, Verebes István, a Radnóti Miklós Színpadon nemcsak elfogadható, hanem helyenként már-már kongeniális előadást produkált belőle. A sikerben több szerencsés tényező is közrejátszott, mindenekelőtt az, hogy a művészetben csodák is előfordulnak, s ekképp Eperjes Károly személyében rendelkezünk egy színésszel, aki legalább annyira amerikai, mint magyar (vagy bármely más nemzetiségű), miáltal az előadás szert tett egy hibátlan Leere; fivére és ellenjátékosa, Austin, az író pedig olyan urbánus, nemzetközi értelmiségi figura, akit Bálint András a maga érzékeny intellektualitásával akkor is hitelesen tolmácsolhatott, ha létbizonytalansága inkább magyar, mint amerikai színezetű volt; s még inkább elfogadhatta színész és közönség egyaránt a hollywoodi producer már-már klisészerű alakját is. Persze azért ez a dráma sem titkok nélkül való; a fiai esetleg bekövetkező halálában bűntárs Mama rejtelmes, kifürkészhetetlen, a menedék stabilitását s az eredendő bűnt egyaránt hordozó alakja már kifogott rendezőn is, színésznőn is.

*A Szerelem bolondja* ezzel szemben kifejezetten rossz, a „kelleténél" is rosszabb Shepard-előadás, melyben úgyszólván egyetlen tényező sincs a helyén, eltekintve az egy Takács Katalintól, aki egy ihletettebb produkcióban kitűnő May lehetett volna; még akkor is, ha a figura elemi ereje s primitívsége idegen alkatától, s a nyers ösztönlétet - csak úgy, mint ezúttal - más esetben is idegi létezéssel, idegi reakcióinak finom vibrálásával helyettesítette volna.

Verebes István át akarta ugrani Shepard csapdáit, hogy a művet saját alkatához hajlítsa, márpedig e nagyon biztos kezű és jó stílusérzékű rendező éppen a titkok és mítoszok iránt kevéssé fogékony, s nemigen kedveli a konkrét és az elvonható közötti hézagokat; amellett talán kompromisszumot is keresett a nem könnyen emészthető, szórakoztatónak aligha mondható szöveg és a közönség befogadóképessége között (pedig Dunaújvárosban Csiszár Imre már keményebb falatokat is lenyomott a nézők torkán). Mindenesetre a rendezés egy pikáns vérfertőzés „izgalmas" történetévé egyszerűsítette a játékot, ami dupla veszteséggel járt: nemcsak hogy nem kerekedett valamennyire is autentikus Shepard-előadás, de ami létrejött, az nem volt igazából szórakoztató sem, sőt a maga önismétlő mivoltában kifejezetten unalmas is: az összeveszések és kibékülések monoton váltakozása így, realista társalgási dráma formájában előadva, valósággal kiáltott a csúcspontok után, melyekről azonban az író, aki egyetlen, kitartott csúcspontnak szánta művét, nem szándékozott gondoskodni.

Hibája vagy erénye-e ez a műnek? Illenék végre állást foglalni: jó dráma-e hát a *Szerelem bolondja?* Nos, ez is a shepardi titkok közé tartozik. Egyes angol kritikusok (főleg Angliában rugaszkodnak neki ugyanis újra meg újra az amerikai szerző műveinek, eleddig kevés sikerrel) kifejezetten hangsúlyozták, hogy Eddie és May sorsa hidegen hagyta őket, s belekötöttek a szerkezeti bizonytalanságokba is, az apa alakjának ködösségébe, a múltról előadott verziók végig felderítetlen ellentmondásaiba, a befejezés lezáratlanságába. Egyáltalán: jelentős és eredeti tehetség-e Sam Shepard, vagy keresetten modoros és másodlagos író? Bevallom: nem tudom és nem is kívánom eldönteni. Shepard írói világa evidenciaként létezik, szuverén látomásrendszerként, mely épp úgy megejthet varázslatával, mint ahogy irritálhat is. Mindenesetre joggal elvárható, hogy akik színre vitelére vállalkoznak, azok a rabul ejtettek közé tartozzanak. S épp ezt hiányolom a jelen előadásból: az alkotó kíváncsiságot, mellyel a színre vivők, elsősorban a rendező egy ismeretlen s nehezen meghódítható világ kusza és veszélyes ösvényeire merészkednének, ahelyett, hogy megszokott eszközeikhez és reflexeikhez próbálnák idomítani.

Kompromisszum már Donáth Péter díszlete is, ami amellett, hogy szemre igen csúnya és érdektelen, tőle igazán szokatlanul alkalmatlan is a darab eljátszására. Shepard természetesen hangsúlyozza a motelszoba lerobbant sivárságát, de ennek is megvannak a maga mitikus dimenziói, aminek a legapróbb kellékben is ki kell fejeződnie: hasonló szobák (és hasonló sorsok) millióit kell magába sűrítenie, érzékeltetve a hatalmas, végtelen térbe beékelődő cellányi magányt, a falakon túl lélegző forró és kopár sivatagot, amely bármikor felszippanthatja a cellából kimerészkedőt. Erősen, már-már az érthetetlenségig szelídítettek az Eddie-t makacsul üldöző „gróf-nő" dúlásaira utaló külső akusztikai és vizuális hatások is.

Mindezeknél súlyosabb azonban az előadás egész koncepciójából adódó s a színpadképben is visszatükröződő probléma. Az osztott színpad két egyforma motelszobát sejtet, melyeket a néző sokáig akár szomszédosnak is hihet. Ez pedig egyenesen következik abból az alig érthető rendezői felfogásból, amely az Öregnek nevezett apát reális, létező figurának láttatja. A néző ugyan előbb-utóbb rájön, hogy az Öreg még sincs a szomszéd szobában, azt azonban változatlanul hiheti, hogy a távolból aggódva figyeli gyermekei életét. Valóságos létezésére utal a térfelében kétszer is megszólaló telefon, amelyről az eredeti szöveg-ben nem esik említés, s amely másodjára még „poént" is formáz, ugyanis épp akkor kezd csengeni, hasztalan, mintegy illusztrációként, mikor Eddie az Öreg hozzáférhetetlenségét említi vádlón. Shepard-nál azonban az Öreg, egy angol kritikus találó meghatározásával, „egy távollét inkarnációja", mitikus alak, aki a szerzői utasítás szerint egy külön, más jellegű, fekete függönnyel elhatárolt térben: egy kis dobogón kuporog, egy régi juharfa hintaszékben, amely terének egyetlen bútora. Ez az alak függetlenül létezik az igazi apától, aki talán még él valahol, talán már rég meghalt; ő az az apa, aki gyermekei tudatában, két alakban él, aki-

vel vitáznak, akit bálványoznak és hibáztatnak; aki, mint Shepardnál a mindenkori szülők, felelős is gyermekei szerencsétlenségéért, de egyszersmind áldozat maga is, csak egy láncszem az öröklődés sorozatában, ugyanolyan álmok és illúziók csalták tőrbe, ugyanolyan kiszolgáltatottan keresett a végtelen tájban egy pontot, ahol megvethetné lábát.

Verebes viszont Bozóky Istvánnal - aki irodalmi tanácsadóként maga is ludas lehet az elképzelésben - reális apát játszat. Mikor a végén még át is lép a fiatalok játékterébe, s közvetlenül társalog velük, a néző teljesen megzavarodik, hiszen egy több alakban megjelenő mitikus jelenlét helyett egy realista jelenléten belül törik meg a konvenció. Ez az elgondolás mellesleg rendkívül megnehezíti Bozóky színészi feladatát, hiszen reális lényként kénytelen állandóan elfoglaltságokat, „fizikai cselekvéseket" keresni magának, ahelyett, hogy önmaga mitikus párlataként egyszerűen csak megfoghatatlan létezésével lenne jelen. A tér markáns elhatárolása egyébként a legparányibb színpadon is megoldható lenne. Itt ezt egyvalami hivatott pótolni: az Öreg játékterének másmilyen, kékes-ezüstös megvilágítása, de egyéb feltételek híján ez egymagában nem meggyőző: lehet, hogy az apa csak spórol a villannyal.

Lötyög a szereposztás harmadik kereke is. Befogadó színházról lévén szó, a szereposztási kényszer nem mentség. Eddie-t, a cowboy-kaszkadőrt, ezt a vad, erős, szenvedélyes fiatal férfit, aki megrögzötten hisz rég kiveszett, de mesterségesen még mindig táplált vadnyugati álmokban csakúgy, mint saját marcona keménységében, céltudatosságában és legyőzhetetlen férfiasságában, s akinek mély belső kiegyensúlyozatlansága, tanácstalansága csak e külső burkok lefoszlása után válhat meggyőzővé és felkavaróvá - kiválóan el tudta volna játszani (ha már a Radnóti Színpadban gondolkodunk) Eperjes Károly vagy Gáspár Sándor; ehelyett az egész alkatában egységesen lágy Nagy Sándor Tamás vergődik a szerepben, aki csak tanácstalan, csak megzavarodott, s nem tudhatja megélni és közvetíteni a konfliktust az amerikai álmok és saját sorsa között. A mély értelmű shepardi metafora, hogy Eddie, a cowboy végül már csak egy motelszoba rozoga ágyát fonja körül, nagy mutatványként, lasszójával, Nagy Sándor Tamás játékában léha, esetleges időtöltéssé, jobb esetben puszta krakélerséggé fajul, s nagyrészt az ő hibája, hogy a féltestvérszere lem kétségbeesett, végzetszerű izzása, amely egyes bírálóknak Oresztészt és Elektrát, másoknak Phaedra tragédiáját juttatta eszébe, egy pillanatra sem születik meg. Igaz, tartózkodó maradt e téren a rendezés is, mely a fizikai vadságot is csak igen tétován, óvatosan markírozza, sőt az erőszak egyes jellegzetes kitöréseit az író szándékával ellentétben a színpadon kívülre helyezi. Nagy Sándor Tamás játékából csak egy-egy ironikus mozzanat marad emlékezetes, bár a színész alkatából következően ez is fanyarabb és intellektuálisabb Eddie keserű, görcsös, önmagát is marcangoló szarkazmusánál.

A legdurvább félrefogás Martin szerepét sújtja, bár epizódszerepről lévén szó, nem: ez a legmeghatározóbb az előadás összhatása szempontjából. Martin (akinek nevét a szereplők szép, lapos magyar „a" hanggal ejtik) az a szolid kisember, akinek révén May megpróbálja megvalósítani azokat a kispolgári ábrándokat, melyek ugyan tőle is alapvetően idegenek, de Eddie-től való menekülése érdekében kínkeservesen és ideiglenesen mégis felvállalja őket. A derék kertész legföljebb hétköznapi, átlagos, egyszerű ember, de nem az a nevetséges idióta, akinek Kelemen Csaba (talán a bús történet feloldó humorforrásaként, a nézők felüdítésére?) ábrázolja. Martin jelenlétének dramaturgiája van: a kéretlenül rázáporozó ijesztő és ellenőrizhetetlen vallomások, valamint Eddie gúnyos erőszakossága egy-re inkább kibillentik kezdeti hiszékeny, jóindulatú nyugalmából, homályosan érzi, hogy számára felfoghatatlan erőkkel és jelenségekkel került szembe, melyek vonzzák és taszítják egyszerre - menekülne is, maradna is (tehát kissé akár a néző metaforájának is felfogható) - mindezt bárgyú vihogásokkal, komikus gesztusokkal nem lehet kifejezni. Arról már az előadás általános snasszsága tehet, hogy egy udvarló, aki ráadásul éppen kertész, randa művirágcsokorral kedveskedik szíve hölgyének (mint ahogy a kellékek általában is magyar tucat-termékekből álltak elő).

Szenvedélyt és titkot a dunaújvárosi bemutatóba csak Takács Katalin játéka lop; ez utal arra, hogy valamiféle magyar-amerikai Shepardot talán mégiscsak lehet, sőt esetleg érdemes is megteremteni.

*Sam Shepard: Szerelem bolondja (Dunaújvárosi Bemutató Színpad)*

*Fordította:* Göncz Árpád. *Irodalmi munkatárs:* Bozóky István. *Díszlet:* Donáth Péter. *Jelmez: É.* Kiss Piroska. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Rendezte:* Verebes István.

*Szereplők:* Takács Katalin, Nagy Sándor Tamás, Bozóky István, Kelemen Csaba.

**BÓTA GÁBOR**

## A lecsupaszított sziget

**Shakespeare A viharja az Allami Bábszínházban**

Nem könnyedén bájos, elbűvölően varázslatos meseszigetet látunk a Bábszínházban. Nem szemkápráztató a látvány, nincsenek különböző színekben pompázó, libbenő tündérek, a bábok nem változtatják alakjukat. A táj sem gyönyörködtető, kiismerhetetlen ősbuja vadon. Inkább végletesen lecsupaszított, sivár és kietlen. Két nagy megkövült csiga a szín egy-egy oldalán, hatalmas, szinte a színpad egészét betöltő lépcsőszerkezet, melyet nem zöld növényzet, hanem korallszerűen dermesztő őskövület szegélyez. Az egykori élet nyomai csupán. Valami utáni létállapot. Valamit illusztrál, valamit megmutat, hangsúlyozottan díszlet jellegű. Nem csinálnak titkot abból sem, hogy a bábukat színészek mozgatják. Az előadás elején megjelennek az ismert fekete bársony egyenruhájukban. Megnézhetjük őket. Garas-Prospero pálcájának intésére veszik fel fejükre a csuklyájukat, változnak át animátorokká. Meg-fognak egy kék vásznat, megmozdítják, fodroztatják, hullámokat formálnak belő-le, már előttünk a vihar. Prospero szervezi a játékot, ő irányítja mindezt, megmutatja nekünk a világot. Először egy szép vihart mutat. Túl szépet. Kedves bábuhajó kerül a kék vászonviharba. Gusztusos villámok cikáznak, Ariel ezüstfeje kavarja a vizet. Gyönyörű mindez. A szakmai bemutató közönsége még meg is tapsolja. Jobb lenne, ha félelmetesebb lenne, jobb lenne, ha dühöngőbb lenne, jobb lenne, ha elementárisabb lenne. Még az is esztétikus látvány, ahogy a kis hajót magába csavarja a vászontenger. Szép, de nem kavar fel. Nem döbbent meg úgy, mint amikor a Bábszínház színpadán a semmiből hirtelen megjelenik a Csodálatos Mandarin, ez a mindent elsöprő őserő. Nem döbbent meg úgy, mint amikor a fából faragott királyfi szétzilált, agyonhajszolt, elgépiesedett testrészei különválnak egymástól, és egyenként vad, szilaj táncot ropnak. Pedig a shakespeare-i viharnak hasonló erejűnek kellene lennie. Szét kellene dúlnia a társadalmi viszonyokat, meg kellene mutatnia, hogy a viharban ezek fabatkát sem érnek, hogy mindegy, ki van a hajón, király is lehet akár, ebben a helyzetben rang nem számít, az számít csak, ki ért jobban a felkor-

bácsolt elemekhez. Az, aki jobban ért hozzájuk, az parancsol. Megvilágosító erejű kellene hogy legyen ez a vihar, meg kellene hogy mutassa, ki mennyit ér. A hajón lévők hangjait is csak messziről, rádiójátékszerűen halljuk, nem is érteni igazán, mit kiabálnak. Ettől azonban még nem rémisztő a káosz. Kimaradnak viszont a darab igen híres mondatai:

Kormányos: - Nem hallja az úr? Utunkban vannak itt. Maradjanak a kabinjaikban; nem kell publikum a zivatarnak.

Gonzalo: - No, no. Jól van már, türelem, türelem.

Kormányos: - Mondja ezt a tengernek! - El az útból! - Mit törődik ilyen égszakadás a királlyal! - Vissza a kuckóba! Csitt. Ne zavarjanak! (Mészöly Dezső ford.)

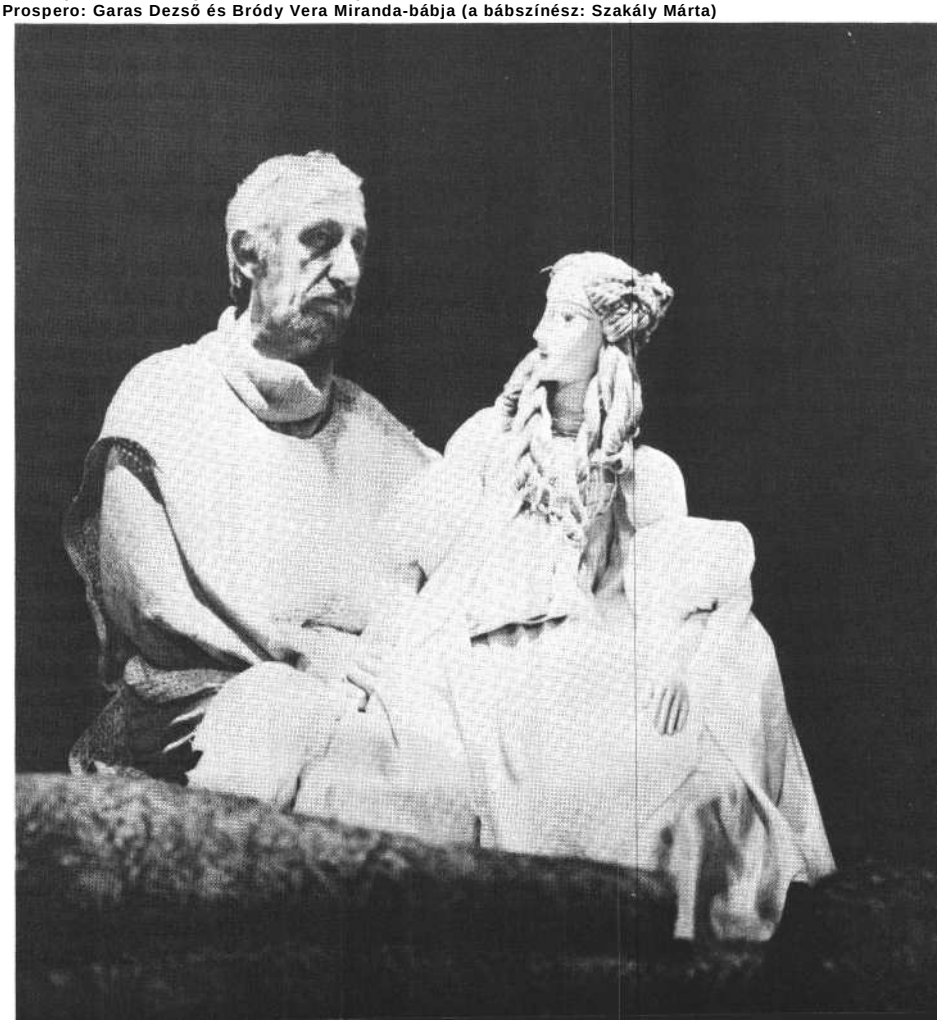
Természetesen nem az a baj, hogy kimaradnak szövegrészek a darabból. Hiszen a Bábszínház jócskán húzott a *Szentiványéji* álomból, *a Csongor és* Tündéből, nem is beszélve az Odüsszeiáról vagy a *Kalevaláról.* Ezekben az előadásokban azonban a látvány általában pótolta a kiesett mondatokat. A darab költészete, filozófiája képzőművészeti látvánnyá változott, nemcsak kifejezte az elmaradt szövegek lényegét, hanem gyakran új jelentéstöbblettel is gazdagította. A mostani előadásban a vihar látványa nem fejezi ki igazán a szöveg lényegét. Szép díszlettervezői megoldás csupán. Egyáltalán a képzőművészet, a bábos megoldások háttérbe szorulnak.

Garas Dezső, a rendező valószínűleg nem akart elmerülni a trükkök, a csodák, az egymás után hömpölygő képek birodalmában. Szikár, lényegre törő előadást akart, a fontos szövegre koncentrálót. Meg akarta rendezni *A* vihart. Áll Miranda, beszélget Prosperóval, gyakran csak az egyik keze mozdul; áll Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo, gyakran csak a kezük mozdul. Lényeges, hosszú darabrészeket mondanak el így. Mintha „élő" színházban lennénk. Csak ott az arcjáték szinte mindent kifejezhet, és ez lehetővé teszi a mozdulatlanságot. A bábuknak akciókra van szükségük ahhoz, hogy a holt arcuk megelevenedjen. Gyakran több mozdulatra képesek, mint egy hús-vér színész. Ezért gyakran kifejezőbbek, mint az eleven ember. Mindez igaz akkor is, ha a darabhoz illik ez a puritánság. Rossz hagyomány ugyanis *A vihar*ból mesevilágot fabrikálni, Prosperóból pedig varázsköpenyes, hókuszpókuszos bűvészt. Hiszen ez a sziget, ahol a történet játszódik, nagyon is valóságos hely. Kemény hatalmi harc folyik ezen a parányi területen. Többszörösen megtörténik mindaz a szörnyűség, amely tizenkét évvel ezelőtt történt Prosperóval Milánóban. Öccse letaszította a trónról, és száműzte a városból. A szigeten Sebastian, a nápolyi király öccse készül hasonló tettre, ő már a gyilkosságtól sem irtózik. A merénylethez Antoniónak is érdeke fűződik, hiszen függ a nápolyi királytól. Láthatjuk mindennek a tragikomikus, groteszk változatát is. Trinculo és Stephano Prosperót tervezik megölni, a sziget birtoklásáért. Felbujtójuk Caliban. Akitől viszont Prospero rabolta el egykoron a sziget uralmát, és most rabszolgasorban tartja. Mindenki függ mindenkitől, mindenkit az érdekei mozgatnak. Még Arielnek, a légi szellemszolgának is érdeke fűződik ahhoz, hogy Prospero parancsait végrehajtsa, a gyilkosságok megakadályozásában segédkezzen, hiszen csak így érheti el elvont célját, a szabadságot.

Elfajzott, kemény világ ez, a hatalom, az erő, az érdek világa. Kevés hely jut benne a szeretetnek, a szépségnek. Prospero még a lányát is csalétekként használja, ezért hozza őt össze Ferdinánddal.

A bábuk alkalmasak a hatalmi viszály kifejezésére. Sok évig ment Kolozsvárott a Bábszínházban Jarry *Übü királya* Kovács Ildikó kiváló színre vitelében. Ott is különös jelentéstöbbletet hordozott az, hogy Übüt „élő színész" alakította, a bábuk pedig az alattvalók voltak. Így eleve nagyobb, hatalmasabb volt náluk, könnyedén taposhatta, ütlegelhette, gyilkolhatta őket halomra. Ezúttal is indokolt, hogy Garas Dezső „élőben" játssza Prosperót, hiszen ő tervezi, irányítja és mindvégig figyelemmel is kíséri a játékot. Ő a legnagyobb formátumú szereplő az előadásban. A száműzetés évei alatt eljutott arra a bölcsességre, hogy mindenkin keresztüllásson, előre lássa azt, hogy az általa létrehozott szituációkban ki miként fog cselekedni. Ezt Milánóban még nem tudta volna. Tudása könyvből szerzett tudás volt. Nem értette, nem is figyelt a környezetére. Ezért taszíthatták

**Shakespeare: A vihar (Állami Bábszínház).**
**Prospero: Garas Dezső és Bródy Vera Miranda-bábja (a bábszínész: Szakály Márta)**



Garas Dezső (Prospero) és Pataky Imre (Caliban)

le a trónjáról. Mostanra kiismerte a cselszövő praktikákat, megismerte az embereket. Garas keserű, bölcs gúnnyal tekint rájuk, leginkább a díszletlépcső tetejéről figyelve az eseményeket. Erre a szintre Arielen, Mirandán és Ferdinándon kívül nem is jut fel más. Prospero egyszerű, natúr színű vászonruhája hangsúlyozottan elkülönül a bábuk díszes jelmezétől. Ariel csak egy ezüst színű női fej, ő az egyetlen, aki a semmiből tűnik fel és el.

Előttünk már a Prospero által szervezett játék, ő pedig szinte istenként mozgatja teremtményeit. Suhint a pálcájával, és Ferdinánd fejre áll a levegőben. Csettint a kezével, és megjelenik egy animátor, zseblámpákkal az összeesküvők arcába világít, hangsúlyossá teszi, kiemeli a bűnt. Van, amikor csak rezonőrként van jelen, fejcsóválással, gesztusokkal, mosollyal fejezi ki a véleményét. Hasonló gesztusokból épül fel az előadás jelentős része. A bábuk egy-egy fontos mozdulatot tesznek csupán. Megsimogatják egymást, összeérintik a fejüket, fenyegetésre emelik karjukat, a testüket megdöntve hallgatóznak, imbolyogva, sejtelmesen titkolózva veszélyt kifejezők, fel-dúlt, hirtelen gyors mozgással idegesek, dühösek.

A rendező a bábuk mögötti színészi teljesítményre, a hangok megfelelő kifejezőerejére jobban koncentrál. Ez nem kis küzdelmet jelenthetett.

A bábszínházakban mindig probléma az, hogy miként lehet az emberi hangot hozzáilleszteni egy stilizált képzőművészeti elemekből álló világhoz. A vásári bábjátékosok hangja például egyértelműen torzított, sipító, leszorított gégehang. A bábszínházban megtörténhet, hogy idősödő színésznő játszik kisfiút, hogy idős színész alakít kisgyereket vagy akár csecsemőt, a leggyakrabban természetellenes testhelyzetben, karjukat fölfelé emelve, nyújtózva, térden állva, guggolva, testüket kicsavarva, összeszorulva, összeütközve egymással. A beszéd mozgatja az egész testet, ennek megfelelő az arcmimikánk, a gesztusaink, a légzésünk, a remegésünk. A színpadon lévő színésznél ez látszik, szinkronban kell hogy legyen az alakításával. Ha a bábszínész a szerepnek megfelelően beszél, még közel sem biztos, hogy az általa megelevenített figura is ezt teszi. A testétől független, holt anyagba kell hogy életet leheljen. Tovább nehezíti a bábosok helyzetét, hogy többségük élete nagy részében gyerekeknek játszik. Mókás kis állatszerepeket, groteszk mesefigurákat. A gyerekközönség állandóan cserélődik, ezért az előadások hosszú ideig vannak repertoáron, tehát sokszor évtizedekig játsszák ugyanazt a szerepet. Csak gyerekeknek előadni eleve nem egészséges a színész számára. Hiába mondják el sokan, hogy gyerekeknek úgy kell játszani, mint felnőtteknek, csak jobban, ez mégiscsak bizonyos fokú beszűkülést jelent. Nem igényli a színészi tudás teljes skáláját. Kialakulnak és rögződnek bizonyos manírok. Gügyögő, „gyerekes" hangsúlyozás, „tütükézés", kedveskedés. Ettől nehéz szabadulni. A Bábszínház kiváló világjáró felnőttprodukciói sem kedveztek annak, hogy a színészek minden irányú képességüket. fejleszthessék, kibonthassák. Ezek általában zenei produkciók voltak, csak mozgatási feladatot igényeltek. A feladatok nem voltak igazán személyre szólók, testre szabottak. A színészek kicserélhetők voltak egymással. Ez több esetben meg is történt. Ugyanis, aki elsajátított egy magas fokú bábozási készséget, az be tudott állni ezekbe az előadásokba, vagy produkción belül átvehetett egy másik szerepet. Az előadások olyan tökéletesek voltak összhatásukban - ez természetesen a fő erényük is volt -, hogy nem jelentettek a színészek számára személyes sikert. A színpadra alkalmazó, a rendező, a tervező dicsősége volt ez inkább. A közönség általában zavarba is jött, amikor meghajoltak, nem tudott kit jobban vagy kevésbé megtapsolni. *A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin, a Petruska, a* Beckett: *Jelenet szöveg nélkül,* a Ligeti *Avanture* a magyar színházművészet csúcsát képviselték. Ugyanakkora színészek képességeit csak bizonyos irányban fejlesztették. Ezt a bizonyos irányt sem tanulta meg minden bábszínész. Vannak, akik alig játszanak mást, mint napi három tájelőadásban kisgyerekeknek szóló meséket. Arról csak ábrándoznak, hogy a Népköztársaság úti épületben is szerepelhessenek. A Bábszínházban csoportbeosztás van ugyanis. Ot-hat színész alkot egy csoportot. A rendező, ha megkap egy darabot, nem a színház hatvanon felüli létszámú színészgárdájából választ, hanem megkap egy csoportot. Nagyobb szabású produkciók esetében két csoportot összevonnak. Ugyanaz a néhány színész van akár évtizedekig „összezárva". A fiatalok alig tudnak tanulni idősebb kollégáiktól. A csoportbeosztásra azért van szükség, mert a Bábszínház „mamutintézmény". Egyszerre lát el két pesti színházat, az ország nagy részén tájol, sokat turnézik külföldön. Ha „kevernék" a színészeket, akkor például egy hosszabb külföldi vendégjáték esetén itthon nem tudnának játszani. A csoportbeosztás megbontásán ennek ellenére gondolkodni kellene, mert ez hosszú távon elfáradást, kiüresedést okoz. Amikor például a színháznál volt még Kemény Henrik, ő egymagában lehetett volna egy „csoport", játszhatott volna Vitéz Lászlót. Boldog lett volna ő is, és rögtön felszabadult volna négy-öt ember. Havas Gertrúdnak és B. Kiss Istvánnak is ragyogó gyerekműsoruk volt. Felléphettek volna ők is a Bábszínház képviseletében, megint beoszthatók lettek volna máshová a felszabaduló színészek. A környező szocialista országokban több helyütt húszon felül van a bábszínházak száma. Földerítendő, hogy nálunk miért alakult úgy, hogy csak egyetlen bábszínházunk volt sokáig. A „felduzzasztott" nagyszínház könnyen üzem jellegűvé válhat, nem tud figyelni minden művészére. Sorozatban

„gyártja" az előadásokat, nem lehetünk például arról meggyőződve, hogy az egy napon játszott három tájelőadásból az utolsó is teljes értékű. A statisztikákban ez nem jelentkezik. Igen magas néző- és előadásszám érhető el így. Természetesen szükség van ennyire, és még sokkal többre is szükség lenne. A megoldás azonban feltétlenül az, hogy egyre több báb-színház jöjjön létre az országban. Meg kellene oldani végre a bábszínészek főiskolai képzését. A jelenlegi stúdió nem elégséges megoldás. Nem ad a főiskoláéval egyenértékű diplomát. Így ritkán jelentkeznek igazán kvalitásos tehetségek. Az amatőr bábmozgalom egykor jó utánpótlást jelentett. Fokozatos apadása, lassú sorvadása idején ezzel is egyre kevésbé tehet számolni. Szükség lenne arra, hogy a legjobbak, azok, akik most *A* vihart létrehozták, haladéktalanul átadhassák tudásukat.

Ugyanis Garas Dezső sem a teljes színészgárdából választhatott, ő is megkapott egy csoportot, megerősítve még egy-két színésszel. Akiket kapott, a színház sokat próbált „nagy öregjei". A híres felnőttdarabok többsége velük készült. Tényleg ők a legjobbak, vagy csak róluk hisszük ezt, hiszen sokak-nak nem volt lehetőségük a megmérettetésre.

Temérdek élményt köszönhetek nekik, sok mindent láttam velük, szeretem őket, mégis zavar, hogy csupa ötven év feletti ember jön ki a színpadra meghajolni. (Az Arielt játszó Sallay Virág és két fiatalabb művész, akik csak kisegítő feladatokat látnak el, Meixler Ildikó és Székely Andrea kivételek.) Nemcsak azért zavar, mert ez nem egészséges, hanem azért is, mert bizonyos szerepekhez fiatalabb hangokra lenne szükség.

Shakespeare-nél nem lehet elváltoztatott hangon beszélni, mindenki saját hangjával van jelen. Így egyszerűen hallatszik, ha valaki már nincs fiatal szerelmes korban. Erről nem a színészek tehetnek. Hiszen az ő lelkesedésük nyilvánvaló. Örülnek a rájuk bízott sokoldalú, nehéz feladatnak. Látszik, hogy nagy munka van az előadásban, hogy nem hat hétig próbálták. A Bábszínház egy-egy reprezentatív produkcióját mindig is kiszakította az üzemmenetből, és több hónapig, akár fél évig is próbálta. Így tudtak kiugró eredményeket elérni. A mesterségbeli tudás, a kidolgozottság, a színészi átéltség most is jellemzi őket.

Garas képes a nagyság, a jóság, a kegyetlen számítás, a lehiggadt, fölényes gúny keverékének az érzékeltetésére. Nagy pillanatai is vannak. Az előadás végén Ariel felöltözteti őt egykori ékes hercegi ruhájába. Lejön a lépcsőn a bábuk közé a földre. Letérdel. Szaggatott lesz a mozgása, az ujjai megmerevednek. Báb most ő is a bábok között. Keserű megmutatása ez annak, hogy ha visszatér Milánóba, nem feltétlenül lesz különb ezeknél. A történet megismétlődhet, a történelem kajánul megismételheti az eseményeket. Ezt jelzi Caliban is. Végighallgatva Prospero intelmeit, felemelkedik négykézláb helyzetéből. Most ő a legnagyobb mindegyikük között. Félelmetes és támadó. Prospero kilép bábhelyzetéből, mint egy állatidomár kényszeríti négykézlábra a földre. Majd újra visszatérdel a bábok közé. Ebben az előadásban is eltöri pálcáját. A színészek arcát ismét látjuk, ők leteszik a bábuikat. Távoznak. Prospero ott marad az élettelen bábuk között, az élettelen szigeten, és mint valami brechti tanulságot, felénk fordulva, ránk mutatva, mondja el zárómondatait. Ezek nagyszerű pillanatok. Pataky Imre teljes mivoltában maszkos színészként alakítja Calibant. Ő az, aki még igazán veszélyes lehet Prosperóra, ő az, aki a szerep súlyosságát tekintve is versenyezhet vele. Pataky meg tudja jeleníteni az ösztönös, vad agressziót, az uralmát visszaszerezni akaró, félelmetes, egyszerre állati és emberi szörnyszülöttet. Másodpercekre még gyengédségre is képes. Amikor Stephano és Trinculo, e két részeges, gyilkosjelölt hóhányó megérzi Ariel jelenlétét, megsejti hangját, remegni kezdenek. Caliban a karjaiba veszi, babusgatja őket. Szüksége van rájuk, csak a segítségükkel ölheti meg Prosperót. Trinculót és Stephanót Gruber Hugó és Erdős István játssza. Ők elrajzolt, karikaturisztikus figurák. Trinculo hasát kidugó, magamutogató, orrát behúzó gömböc. Stephano nyúlánk, hosszú, keskeny orrú, az orrát állandóan piszkáló, örökmozgó. Sokat nevetünk rajtuk. Nem alakítóik tehetnek arról, hogy az előadásban elfoglalt helyük hangsúlyosabb a

**Prospero a bábok között (Matz Károly felvételei)**

kelleténél. Egyszerűen valódi bábok jelentek meg a színen, ezért van az, hogy hancúrozásaikra, verekedéseikre, részegeskedésükre, az orrukra jobban emlékszünk, mint a darab fontosabb részleteire. Szakály Márta nem a szűzies, tiszta Mirandát alakítja, hisztériás, minden-áron megházasodni akaró, nyafogó lányt állít elénk. Bábuját hisztériás rohamai közben a földhöz csapkodja, vagy ideges nevetések közepette a levegőbe emeli. Ferdinánd (Gyurkó Henrik) Mirandán kívül nem sokat lát környezetéből, epekedő hősszerelmesként keresi a kegyeit. Alonsónak, Sebastiannak, Antoniónak, Gonzalónak (Gruber Hugó, Csajághy Béla, Varanyi Lajos, Elekes Pál) jut a legkevesebb feladat. Kimunkált kulturáltsággal mozgatva bábuikat, végzik nem könnyű feladatukat. Az ő megjelenésüknél van a legtöbb hiányérzetem, hiába mondják szövegüket, annyira kevés az akciójuk, hogy szereplésük helyenként unalommal fenyeget. Ariel Sallay Virág. Csak a színésznő fejét látjuk ezüstre mázolva. Nincsenek szárnyai, nincs eltündériesítve. Hidegség árad ebből az ezüstfejből, szépen artikulált mondataiból pedig csipetnyi gonoszság. Kár-örvendő élvezettel bonyolítja a cselekményt. Kássa Melinda egy Ariel vezérelte tüneményes szörny nevében mond pár mondatot. Eddigi teljesítményei alapján feltétlenül többet érdemelt volna. Koós Iván tervezte a díszleteket, Bródy Vera a bábokat. Korábban elkényeztettek bennünket egészen kiváló terveikkel. Tudjuk róluk, hogy nagy művészek. Nem érzem azonban, hogy mostani munkájuk többet adna az eddigiekhez képest. Szilágyi Dezső a tőle megszokott alapossággal dolgozta át a művet a különleges kívánalmaknak megfelelően.

*Shakespeare: A vihar (Állami Bábszínház)*

*Fordította és átdolgozta:* Mészöly Dezső. *Bábszínpadra alkalmazta:* Szilágyi Dezső. *Díszlet:* Koós Iván. *Bábtervező:* Bródy Vera. *Zene:* Decsényi János. *Rendezőasszisztens:* Dallos Ibolya. *Színpadmester:* Kovács József. *Koreográfus:* Csetneki Gábor m. *v. Fővilágosító:* Nagy Sándor. *Ének:* Zádori Mária. *Rendezte:* Garas Dezső m. *v.*

*Szereplők:* Garas Dezső m. *v.*, Gruber Hugó, Csajághy Béla, Varanyi Lajos, Gyurkó Henrik, Elekes Pál, Pataky Imre, Erdős István, Szakály Márta, Sallay Virág, Kássa Melinda, Meixler Ildikó, Dallos Ibolya, Székely Andrea.

**ERDEI JÁNOS**

# Szemben a forradalommal

**A Danton halála Miskolcon**

> *„Ki-ki érvényesüljön a maga módján. Hogy okos-e az illető vagy buta, művelt vagy műveletlen, jó vagy rossz, ahhoz az államnak semmi köze."*
>
> (Büchner: Danton halála)

Ha a Szőke István által ezt megelőzően Pécsett rendezett A *velencei kalmár*- esztétikai értékén túl - morális, úgy a most Miskolcon bemutatott *Danton halála* felelőspolitikai tett. Felelős, mert a legrosszabbal néz szembe. A hatalmi struktúra összeroppanását követő vérgőzős reorganizációval szembesít - kíméletlen erővel. Ahhoz azonban, hogy az előadás végén a színpadra özönlő s a Marseillaise recsegő hangjaira a közönségre szegezett tekintettel a nézőtér felé menetelő ját-szók ilyen döbbenetes hatást váltsanak ki, ahhoz hibátlan darabértelmezés és természetszerűen gyakorlatilag hibátlan megvalósítás szükségeltetik.

Maga a darab egyébként annak a változásnak a megörökítése, amikor az emberi tettek - még a forradalom egyébként kiélezett pillanataiban is - csak a már kiépült politikai intézményrendszer közvetítésével válnak valósággá, s ezáltal nemcsak a cselekedetek indítékai keverednek össze kibogozhatatlanul (a drámában erről Robespierre mond monológot), de maga a hagyományos értelemben vett „cselekmény" is eltűnik; nemcsak az önmagukban vett interakcióik döntik el a szereplők sorsát, hanem a közvetítéseknek az a módja is, ahogyan ezek a szavak és cselekedetek az intézményrendszer döntéshozóinak a tudomására jutnak. (A személytelen intézményrendszer minden addiginál személyesebb indítékok érvényesítését teszi lehetővé.) Tett és egyre kiszámíthatatlanabb következmény Büchner színpadán már eltávolodik, de nem annyira, hogy összefüggéseik ne lennének szemlélhetőek. Szőke István ezeket az eseményeket „szertartásként" rendezi meg, nagyon helyesen, s így a történések fölvázolják azt a rendet, amely a dráma szereplői számára már áttekinthetetlen. Ráadásul, ha nem lenne szinte a végsőkig lejáratott és így szinte minden jelentéstartalmától megfosztott szó a „kultikus", úgy Szőkének erre a rendezésére is ezt kellene mondani. Így be kell érni annak regiszt rálásával, hogy ez az előadása sem a dráma utolsó szavával ér véget. A rendezőnek mondandója van az előadás (pontosabban az így fölidézett történés), valamint a közönség viszonyáról is; így igen korlátozott, de egyedül lehetséges módon előadásai valóban „események", nem kiszakítják a nézőt a napi események sodrából, hanem kijelölik a helyét.

Ennek a létrejöttében - túl a gyakorlatilag hibátlan munkát végző rendezőn, túl az önmagukat szinte kivétel nélkül fölülmúló színészeken - Fekete Mária jelmezei is döntő részt vállaltak. Ruhái a korabeli francia társadalom teljes és pontos keresztmetszetét teszik jelenvalóvá. A sans-culotte-ok nyomorának kortalan „egyenruháját" viselők bármikor feltűnés nélkül elvegyülhetnének akár a Bosnyák téren, akár a Nagyvásárcsarnok rakodói között (hogy a guberálókról most ne is essék szó). A szakirodalomban ugyan közhely, hogy a dráma (s a forradalom) szinte valamennyi eseményének a kimenetelét végső soron ezeknek a „tömegeknek" a mozgása, olykor-olykor tettleges „állásfoglalása" határozta meg, de ez a közhely színpadilag csak igen-igen nehezen megvalósítható igazság.

Hogy ez Miskolcon szinte maradéktalanul sikerült, az Szőke István dramaturgiai leleményének s az ezt a leleményt megvalósító Szegedi Dezső és Hidvégi Elek játékának köszönhető. Szőke az Első és Második kordés, illetve az Első és Második polgár szerepeit nemcsak összevonta, hanem az ezeket alakító Szegedi Dezsőt és Hidvégi Eleket valamennyi, a statisztériát is mozgósító jelenetben - önálló, sőt kitüntetett! - feladattal színpadra is küldte. Hidvégit a törvényhozók, majd az esküdtek, míg Szegedit a (színpadi) közönség soraiba is beültette. Szegedi - aki amatőrökkel Szophoklész Antigonéjának cigány nyelvű előadásán dolgozik - izgatott, szüntelenül rohangál. Tekintetét hol az éppen szónokolók arcába fúrja, hol pedig széles gesztusokkal és őrületes vehemenciával ismétli és rikoltozza azokat a jelszavakat és mondattöredékeket, amelyek a fejében megmaradtak vagy épp megszülettek.

Ő az, aki a retorikus szavakat azonnal követhető indulatokra „fordítja" le. Méltó párja Hidvégi Elek, aki árnyalatnyival tisztábbnak ható ruházatában egy tudálékos és ezért öntudatosabb változatát hozza ennek a típusnak. Ő a retorikát már nem közvetlenül effektusokra, hanem primitív vélt igazságokra fordítja le. Ő az, aki a Dantonért lelkesedőket „poli-

tikailag érett" véleményével, azaz primitív pletykagyűjteményének hangoztatásával lecsendesíti. Ugyanez a - lényegtelent szent bizonyossággá hivő - mentalitás sugárzik Hajducsek Györgyi asszonyából. A nép „tiszta tekintetű" leánya a kivégzés után arról csacsog, hogy ő - természetesen - mindent előre érzett. Hogy a remeklő epizodisták (így az eddig még nem említett Harmadik polgárt őrjöngő pszichotikusnak játszó Gyarmathy Ferenc) közül mégis ki kell emelni Szegedi Dezső játékát, annak oka az, hogy a dráma előrehaladtával váltani tud. Lévén kordés - aki tíz sout kap minden kivégzettért -, kivégzést akar mindenáron, s nagyon-nagyon finom átmenetekkel a dühödt butaságot lassanként hőzöngéssé változtatja át. Igy alakításában pontosan tetten érhető az a pillanat, amikor a forradalom iránytűje „összezavarodott", s ezáltal maga a forradalom „megfagyott".

Ruházatukon kívül a sans-culotte-okat inkább csak a szókészletük terjedelme, semmint az azzal kifejezett gondolatok tartalma különbözteti meg a túlnyomórészt az alsó középosztály szolid eleganciájába öltöztetett jakobinusoktól és dantonistáktól. Szőke vaskézzel dirigált, mégis eleven színpadán szinte puskaropogásként hangzik a szünet nélkül csattanó „Danton!" és „Robespierre!". Az általuk diktált és koreografált politika fáradt és fahangú munkásai vészhelyzetben őket, a „központokat" keresik tekintetükkel és szavaikkal. Az egyenletesen jó színészi teljesítmények közül itt legalább négyet kell kiemelni: Zubornyák Zoltánét, Teszáry Lászlóét, ifj. Mucsi Sándorét és mindenek-előtt Somló Istvánét. Ruházatuk és a játé-kukkal megtestesített mentalitás az alsó középosztály finomszerkezetét jelzi.

Somló Legendre-ja szembeötlően nehézfejű, valósággal az arcára ül az erőfeszítés, amellyel végre megérti, hogy a klubban elmondott beszédével Dantont s így közvetve önmagát sodorta végveszélybe. Megérti, s a hibát igyekszik is korrigálni, de nem a magatartását! Mindent önmagának köszönhetvén, egyetlenegyről sohasem mondhat le: a magabiztosságáról. Ez emelte és tartja fenn őt. Szüntelenül tanul, és Somló szórakoztató nagy-vonalúsággal hozza azt a figurát, akinek szinte minden percében egyszerre kell belátnia valamilyen hibáját, s arra ráadásul még büszkének is kell lennie; csinált vala-mit, még ha ostobaságot is, tehát ő végre valaki! Mindebből következően szüntelenül mozgásban van ez a figura, aki egyetlen pillanatig sem nevetséges, mert súlya van.

Büchner: Danton halála (miskolci Nemzeti Színház). Bregyán Péter (Danton) és Máhr Ági (Marion)

Sikeresebb asszimilációt testesít meg ifj. Mucsi Sándor Lacroix-ja. Az asszimilációért önállóságával fizetett, de lendületét épp ezáltal töretlenül megőrizhette. Harsány. Az a típus, akiről, ha befogadták, tudni lehet, hogy „még viszi valamire". Öltözéke ehhez illően egy árnyalatnyival tarkább a kelleténél.

Igazi és kellemes meglepetés Teszáry László Mercier-je. Panaszkodik, de panasza egy keménységből mit sem veszítő férfi szava; s mert szavai igazak, vádolnak is. A politikus derékhadat alakítók közül Somló mellett neki is sikerül az alak belső történéseit jeleznie: ennek a Mercier-nek múltja van. S ez a múlt keményíthette meg annyira ezt a hajdan lírai alkatot, hogy most fegyelmezett szavakba képes önteni mindazt, amitől régebben tán könnyezett volna.

Zubornyák Zoltán Herault-Schelles szerepében a Danton ellen felhozott vádak könnyeden világfias illusztrációja. Féktelen örömét leli a csillogásban, de ez meg is gátolja abban, hogy bárki másra figyeljen. Ám éppen ez, a figura második, immáron levethetetlen természetévé lett elegancia őrzi meg tartását a guillitone árnyékában. Ismét csak Fekete Máriát dicséri, hogy a börtönjelenetekben a színészekkel úgy viselteti a vállukra terített kopott pokrócokat, hogy finoman a római tógákat idézi.

A politikai középhad szemrevételezése után nézzük azokat, akiknek szavait ez a középhad visszhangozza. Elsőül Mihályi Győző Robespierre-jét. Rezzenetlen arccal egy még lendületes, ám alig észrevehetően lejárófélben levő gépezet. A derékhadhoz hasonlatosan fakó, érzelemtelen hanggal, melynek erejét - a retorikai tankönyvek utasításait pontosan végrehajtva - szüntelenül változtatja. Ot azonban nem fantáziaszegénysége teszi ilyenné! Mihályi nagyon finom eszközökkel nemcsak az alak belső történéseit jelzi, de azt is, hogy az általa megformált Robespierre hiszi, hogy a „tudás-szociológiai szakadék" „átbeszélhető". Miként ezt maga a dráma szövege is kényszerűvé teszi, eleinte sohasem beszél, hanem beszédet tart. A mindig emelvényen szónokoló Robespierre időről időre lejön a dobogóról, s a hallgatók között sétálva, azokat mágnesként magával is húzva, mintegy az arcukból olvasva mondja szövegét. Csak így, állandóan korrigálva, s ezáltal (ki is) javítva „tömegkapcsolatait", válik képessé arra, hogy lendületesen folytassa a beszédet. Az ilyetén módon megosztott figyelem azonban hol a szöveg immanens logikáját, hol pedig azok hatását töri meg. Mihályi Robespierre-jének a dráma előrehaladtával olykor-olykor gerjesztenie kell magát. Amikor az arcokból sem nyer elég ihletet, a lehunyt szemmel s jelzésszerűen szétvetett karral ismételgetett „erény" szóval segít magán. Danton jellemzése ugyan-úgy illik rá, mint hibátlan szabású frakk-ja. S ahogyan alig-alig észrevehető átmeneteken keresztül fokozatosan elbizonytalanodik, úgy válik „nagy agitátor"-ból egyszerű demagóggá: hallgatói hangulatához talál szavakat, s ezek a szavak szerencsés esetekben egy-egy (egymással korántsem mindig összefüggő) gondolatmenetet indukálnak, melyek a tettek felé terelik a hangulatokat. Ugyanakkor Mihályi olyan alakot jelenít meg, aki egy nem reflektált szerep foglya. A dráma előrehaladtával már csak az hihető el róla, hogy szavának valamikor hitele *volt, s* épp ezekben a pillanatokban válik olyanná és azzá - minő keserű fintor ez! -, amilyennek a dantonista Camille Desmoulins (Gáspár Tamás) az államot szeretné látni.

Danton mondatára, miszerint legalább „nem fog több ártatlan vér folyni", hangját alig megemelve úgy csattan fel, mint akit az egyre növekvő veszély önmaga számára is észrevétlenül a hisztéria szélére

Jelenet a Danton halála című előadásból. Középen: Mihályi Győző (Robespierre)

kergetett: „Ki meri mondani, hogy ártatlan vér is folyt?" Danton megütközése és elrobogása sem ingatja meg ezt a csak intellektusában egzisztáló lelket, ámde szómatizál. Egészen bravúrosan megoldott monológ! A szavak nem értelmezik, hanem éppen csak jelzik a lélek verbalizálatlan rezdüléseit. S ráadásul ez az intellektusából kizárt, az azt éppen csak fodrozó kétely úgy rántja össze a testét Saint-Just közelítő lépteinek a zajára, hogy a „világot, gyorsan világot!" követelő Robespierre-hez Saint-Just olyan megvető, ám alig észrevehető gúnnyal szólhat, mely még a másik elméjének az épségében is kételkedik: „Ismered a hangom?"

Eddig a pillanatig - mikor már Robespierre-t lenézéssel elegy megvetéssel kérdezheti - a Saint-Justöt játszó Dóczy Péternek hatalmas úton kell végigvezetnie a figurát: *szavak nélkül(!)* kell megteremtenie a színpadon azt az alakot, aki ezzel a Robespierre-rel nemcsak azonos súlyú, de itt fölébe is nőhet. Színész és rendező egészen kivételes remeklése ez, s így meg-érdemli, hogy részleteiben is felidézzük! Ahol Robespierre, ott van a színpadon Saint-Just is. Lassan kiválik a tömegből, s akár egy terelőpuli cserkészi körbe és körbe a Robespierre ajkán csüggőket. Léptei puhák, arcán rezzenetlen figyelem. Már első feltűnésekor is fenyegetőbb, mint megmeglóduló beszédével, a megfelelő szavakat kereső Robespierre. A járásmód egészen finom: alig észrevehető megkeményítésével szinte azonnal eltünteti az éppen csak felvillantott „kutyajelleget". Egy lecsapni kész ragadozó ólálkodik mosta nyáj körül: a tömegtől szintén le-lemaradó dantonista Lacroix-t figyeli. Ahogyan Dóczy a mozgás koreográfiáját átértelmezi, úgy arcváltozásaival is újabb rétegekkel gazdagítja a szinte csak puszta jelenlétével megteremtett, metszően fenyegető alakot. Ez a nagyvad ugyanis egy idő után már nem a lehetséges áldozatokat figyeli, hanem Robespierre-t! A test mozgásától függetlenedett, egyetlen pontra szegezett tekintet a zseniális mesterét figyelő tanítvány figyelméé. Csak-hogy Dóczy arcán rajongásnak nyoma sincs! A rezzenetlen figyelem, mely mások tekintete elől az arcát átláthatatlanná zárja, inkább egy olyan lényé, aki ugyan-úgy lehet a halál, mint a kegyelem angyala. Látva és átlátva mindent, a pillanatra vár, hogy megmutassa igazi arcát.

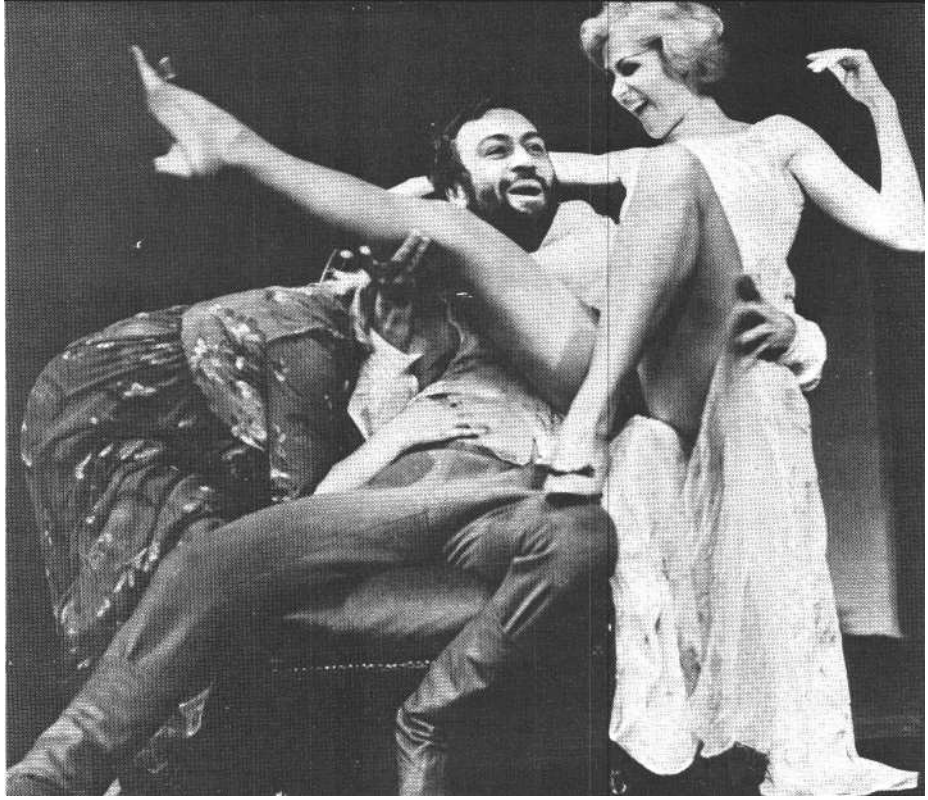
„Ismered a hangom?" - kérdezi az előadáshoz illően keményebb, Petra Szabó Gizella készítette kitűnő fordításban, de úgy, hogy a felengedő fegyelem nyomán váratlanul bársonyossá váló hang csipetnyi gúnnyal álcázza az idegei feletti uralmát már-már elveszítő Robespierre iránt érzett megvetését. Ez a Saint-Just már úgy játszik a Megvesztegethetetlennel, ahogyan az játszott néhány jelenettel korábban hallgatóságával. Robespierre nem tudja, nem is tudhatja követni ezt a feje fölé növő démont: „Beszélj világosabban!" - kell rászólnia, de Saint-Just nem világosabban beszél, hanem folytatja a megkezdett metaforát. A Meg-vesztegethetetlen már szinte csak báb Saint-Just virtuóz kezében, akinek arcán csipetnyi gúnyos mosoly is megjelenik Robespierre egyetlen ellenvetését hallva: „vártam ezt a kérdést". S alig néhány jelenettel később emberi fölényét politikaira „váltja be". „Robespierre nem számít" - üvölt fel hisztériáig fölfokozott szenvedéllyel Dóczy-Saint-Just a Jóléti Bizottság ülésén.

A Danton letartóztatása miatt zúgolódó képviselőket Robespierre beszéde lecsillapítja. Egyetlen elégedetlen van: Saint-Just. Még csak nem is tapsol. Közönyösen, hideg-zárkózott arccal ül, s mert közönyös tudhatott maradni, elégedetlen, de hajdani mesterével, annak produkciójával az! S ekkor ez a Dóczy játszotta ragadozó már nem is ugrik, hanem berobban a színpad közepére, és beszédet mond úgy, ahogyan szerinte Robespierre sohasem tudhatott. Hogy a beszéd tagolása hibátlan, s Dóczy tökéletesen artikulál, az csak előfeltétele annak a hatásnak, amit rendező és színész együttműködése létrehozott. Saint-Just ugyanis eleinte csak a Konvent közönségéhez, a képviselőknek hátat fordítva beszél. Oly hosszan, hogy az ember már habozni kezd: vagy félelmetes demagóg, vagy gyerek, aki tapintatlanságával a végén még magára haragítja a képviselőket. S ezt a csak gyerekeknek kijáró szeretettel fölélesztett rokonszenvet s az ugyanezzel a beállítással felszított félelmet zúdítja azután oly erővel a képviselők arcába, hogy néhány pillanat múlva mindkét csoportnak hátat is fordíthat. A nép és képviselői egyet tehetnek: a szó átvitt értelmében is szárnyaló Saint Just mögé állnak, aki ekkor már a nézőteret „dolgozza meg". A Dóczy életre keltette figura ezekben a Marseillaise elüvöltésével záruló pillanatokban a nézőtérre is kiterjeszti Saint-Justnek az eszelősséggel kacérkodó hatalmát. [A büfében mondta nagyon pontosan az egyik néző: „ettől az alaktól félni kell, vagy rajongani érte". S pontosan ez az, amiért Saint-Just „angyalinak" volt nevezhető. Nem ilyen vagy olyan, jó avagy rossz, hanem olyannyira önmaga, hogy csak a hallgatótól függ, szereti-e őt, vagy rettegnie kell. Túl jón és rosszon, késként metszi ketté az őt hallgatók amorf tömegét. Hogy azután az egyik oldalra kerülteket bűnösöknek tekintjük-e, vagy épp (ártatlan) áldozatok-nak, ez mit sem változtat a kés metsző élességén. Ez az alakítás egymaga is elégséges (lenne) ahhoz, hogy szétfoszlassa a forradalomról olykor még a napi-sajtó hasábjain is dúló vitát. Nem jó vagy rossz, áldásos vagy éppen fölösleges - *ilyen. Az* emberi jelenlét olykor már metafizikainak ható teljes megvalósulása.]

Egyébként az, hogy 1794-ben Robespierre és Saint-Just viszonya már jóval

a fagypont alá süllyedt, történetileg ugyan igaz (lásd Robespierre-nek a belga frontra Saint-Justhöz írott és enyhén szólva rideg levelét), s ez az igazság valóban „benne van" Büchner drámájában. Ám egy ennyire pontos értelmezésnek két, éppen az értelmezés tisztaságából adódó dramaturgiai nehézséggel kell megküzdenie. Bármennyire volt is (vagy esetleg mégsem volt) kedvük és hajlamuk, hogy egymással végezzenek, Robespierre-rel is, Saint-Justtel is Thermidor, nem pedig a másik akarata végzett; ennek érzékeltetése az egyik gond. Mert ebben az egyre gyorsuló tempóban elmozduló tablóképekből felépített előadásban az egy pillanatig sem lehet vitás, hogy ők ketten elsöprik Dantont. Viszont a dráma címés főszereplője mégiscsak Danton, és nem Robespierre vagy Saint-Just. Miért? Ez a második gond, melyet Szőke előadásának meg kell oldania. Amelyekre fölényes biztonsággal válaszol is.

Az enyhén (még jóval a korhűség és talán valamivel - ha nem is a jó ízlés, de - az ízlés határain belül) „papagájos", színes-mintás frakkokba öltöztetett - s az utca emberével szemben már-már arcpirítóan nyegle - felső középosztályt és a nagypolgárságot reprezentáló szereplőkhöz képest a Közjóléti Bizottság szürkébe és feketébe öltöztetett tagjai akárha varjak lennének. Már semmiképpen sem „sasok". A koldust pimasz arroganciával a munka fontosságára kioktató Első úr szerepét Szőke ráadásul összevonja Billaud Varennes-vel (Dézsi Szabó Gábor), a Második urat pedig Collot D'Herboisként látjuk viszont, s Ábrahám István olyan - éppen csak jelzett - enyhe gúnynyal ül a pulpitus mögött, mint aki egy rövidesen befejeződő cirkuszhoz kénytelen még (nagyon-nagyon rövid ideig) asszisztálni. Utcajelenete bravúros! A híres mondatot, miszerint „a földnek vékony a kérge, ha lyukat látok, mindig attól félek, hogy keresztülesem", nos, ezt a mondatot olyan kioktató magabiztosságnak álcázott zavarban mondja el, mint ki neurózisához kerekít valamiféle önmaga számára is csak nehezen hihető magyarázatot. A terror árnyékában élő szervezetének bölcsessége tehát felfedezte, hogy a Bizottságok szorongató hatalmánál „célszerűbb", mert kevésbé árulkodó a földgolyó egészétől szorongania! Thermidor tehát már az utcán és a bizottságokban van, éppen csak le kell pöckölni néhány (Robespierre és Saint-Just nyakán ülő) fejet, akiknek gazdái ráadásul Dantonnal vannak elfoglalva.

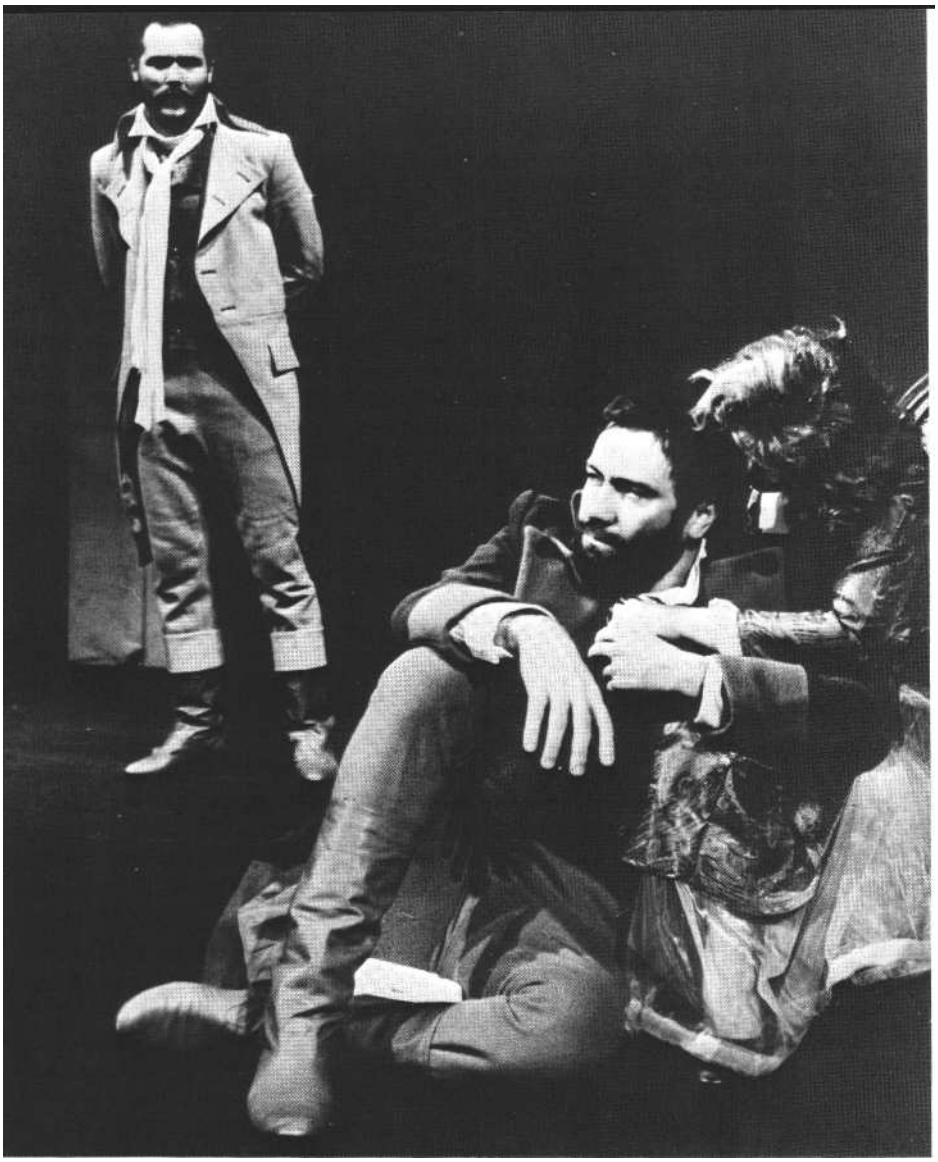


Bregyán Péter és Farkas Szilvia (Rosalie)

De ki is ez a Szőke színpadán fellépő, Büchner álmodta Danton, akit egyébként szintúgy megkísért a politikai diszkussziónak filozófiává oldása? (Olykor már nem is a klasszikus német filozófia, de egyenesen Heidegger lapjaira kívánkozó mondatokat szól, de ez nála nem a menekülés, hanem a tanácstalanság meg-nyilvánulása. Ismeri a világot, ezért tud igazat szólni, de már nincs ésszerű programja, igazságai ezért csak filozófiai igazságok.) Újra a Fekete Mária tervezte öltözék segít eligazodnunk! Tejeskávé-színű nadrág és puha csizma, melynek árnyalatát a valamivel sötétebb kabát gallérja ismétli meg. Lágy, bordó mellény, kigombolt nyakú, vakítóan fehér ing, hanyag eleganciával viselt, alig észrevehető hófehér selyem nyakravaló. S mindez ráadásul nem olyan merev keményre vasalva, mint a nagypolgári tar-kaság vagy mint Robespierre és Saint-Just az előzőeknél valamivel lágyabb, de még mindig merev öltözete. Nem; Danton nem arisztokratikus, de nem is nagy-polgár - dandy. De úgy, ahogyan a dandységről Baudelaire is inkább csak álmodott. Maga a természetes jó ízlés. Sem nem hivalkodó, sem nem „szolidan elegáns" - miként például Robespierre. Ezt a Dantont az utcát már ellepő parvenükkel s azokat pedig az arisztokráciával azonosítani, eredendő szociális vakság s ebből is következően végzetes politikai hiba. Szőke - Bregyán Péter Danton-alakításának jóvoltából - egy vaskos történeti monográfiánál is finomabb felbontású képet jelenít meg a forradalom koráról.

A főnemességnek és a nagypolgárságnak még az ancien régime-ben kialakult és egész Európa civilizatorikus arculatát meghatározó reprezentációs közösségében tulajdonképpen már manifesztálódtak mindazok a változások, amelyeket a középkorból az újkorba vezető évszázadok mind az értékrendben, mind pedig a mentalitásban kikényszerítettek. Ezek a változások azonban mint az elsöprendő rend szervesnek látszó részei kompromittálódtak - s így mint elsöprendők jelentek meg. A politikai forradalom tehát a civilizatorikus ellenforradalom „római köntösét" választotta. Korántsem véletlenül, de igen szerencsétlen módon. Az ebből a rövidesen ronggyá foszló „köntösből" származó - s ráadásul a romantika által föl is erősített, átpatetizált - „népkultusznak" a lehető legszervesebb következménye az életnek egészen napjainkig tartó és olyan mérvű „elprózaiasodása", a neoprimitivitás uralma, hogy immáron köznapi tapasztalattá lett az, amit Büchner zsenije Dantonnal fogalmaztat meg: „jó, hogy rövidül kissé az életidő(...) Jobb az élet epigrammának, mint ötven-hatvan fejezetből álló eposznak(...) Legfőbb ideje, hogy azt a kis esszenciát ne sajtárból igyuk eztán, hanem likőrös pohárból". (A színpadi történések fényében természetesen ez az újmódi, arculatát veszítő élet.)

Szőke tehát ettől (vagy ehhez nagyon hasonló) felismeréstől vezettetve nemcsak a társadalmi tagozódás vertikumát ábrázolja, hanem annak lélektani vetületét, a pszichológiai horizontot is. (A szociális helyzet társadalmi szerepet konstituál, a szerep pedig - a centrumát veszített s azt ráadásul gőzös népkultusszal helyettesíteni akaró társadalomban nem



Camille Desmoulins: Gáspár Tibor - Bregyán Péterrel és Péva Ibolyával (Julie) (Jármay György felvételei)

civilizálódik, hanem - pózzá merevedik.) E kettő metszéspontján, ennek centrumában, ha úgy tetszik erre a keresztre fölfeszítve múlik ki Danton. S halála éppen ezért tragédia. Az utolsók egyike. Halálával ugyanis éppen az pusztul el, amiért, azaz ahogyan - élni egyedül érdemes (lenne). Halála, de már elfogatása után is önmagukkal szembenézni nem tudó s ezért a jövőről szónokoló eszelősök s ostoba önelégültségükben tombolni akaró barmok uralják a színpadot, életünknek a színészi játék stilizáló erejével színpaddá sűrített terét.

A politikai hatalomból tehát változatlanul kisemmizetteknek - mintegy igen szerencsétlen ellentételezésként - a közönségessége és az ostobasága válik uralkodóvá. Hogy mindez nem túlinterpretáció, azt egy tény valószínűsíti. A Ropespierre beszédében felbukkanó „népkultusz", a civilizatorikus ellenforradalom e napjainkig tartó ideológiájának („Az elő-kelő társaság még nem halt meg, az egészséges népnek pedig a helyébe kell ülni") torz mivolta manifesztálódik az előadás utolsó előtti képében. A guillotine-hoz vezető vakító fehér lépcsőtől uralt tér még üres. Csak a két hóhér áll fenyegetően a lépcsőn. Két, carmagnole-t játszó tangóharmonikás vezetésével „műtisztába" öltözött asszonyok özönlik el a színpadot. A harmonikások a lépcsőre állnak, az asszonyok pedig egyszerű koreográfiájú körtáncot lejtenek. A jelenet akkor válik a szó jó értelmében egyszerre visszataszítóvá és már-már a félmúltunkat idézően szürreálissá, amikor erre a steril népünnepélytől hevülő térre gördül be az elítéltek kordéja.

Bregyán Péter hibátlanul, s helyenként fölényes biztonsággal hozta azt a figurát, aki egymaga ellensúlyozza a nélküle fokozatosan értelmét veszítő, egyre eszelősebbé váló színpadi történések észrevétlenül kiüresedő világát. Az ő hallatlanul intenzív színészi jelenléte biztosítja, hogy Robespierre és Saint-Just - csak az említett jelenetben, és épp csak egy villanás erejéig láthatóvá tett - végeredményét tekintve groteszkbe hajló párviadala helyett tragédiának lehessenek tanúi a nézők. Bregyán mozdulatai és arcjátéka enyhén lelassított, mint aki élvezi minden mozdulatát s arcának minden változását. Ideje van harmonikussá formálni mindkettőt, hiszen eleinte ösztönösen érzi, később pedig tudja is, hogy a kapkodással, az elsietett mozdulatokkal éppen azt veszítené el, ami egyedül az övé: a létezésnek a létezést egyedül széppé varázsoló nyugodt örömét. Bregyán Dantonja nagyon finom átmeneteken keresztül ezt az ösztönös okosságot valódi bölcsességgé változtatja át. Így válik a figura nemcsak egyre súlyosabbá, de ezáltal arra is képessé, hogy az egyre irracionálisabb, mert egyre rejtettebb motivációjú események ellenpontját testesítse meg. Ennek a színészileg nagyon pontosan felépített figurának a „ragyogásához" a rendező is alaposan hozzájárult. Enyhén, ám mégis jól észrevehetően „izolálja" a Dantont játszó színészt. Az őt és az éppen nem vele beszélő többi játszót elválasztó térbeli távolság mindig nagyobb, mint az, amelyik a többiek között feszül. Ráadásul Danton szinte végig ül vagy éppen hever, így ritka felállásaival feltétlen urává válik annak a színpadi térnek, melynek addig a beállításokkal is kitüntetett eleme.

A figura szituálásában egészen remek a Marionnal (Máhr Ági érett alakítása) való jelenete. A lefektetni akart lány hisztérikus „Nem!" kiáltással rohan a színpad közepe felé. Danton pedig, még mindig vágytól égő arccal, most a Marion lelkének monológba törő feltárulkozását figyeli, ugyanolyan élvezettel, ahogyan az elébb még a testét kívánta. Olyan élet és olyan élvezet ez a mások rezdüléseire is figyelő és abból tanuló felszabadultság, amelyet a fahangú és eszelős politikushaddal való törődés ugyanúgy megsemmisítene, ahogyan a halál semmisíti meg majdan. Ez a Danton tehát nem a tisztánlátását veszíti el, amikor legyekként hessegeti el az őt reaktiválni akaró politikus barátait, hanem éppen a tőlük is fenyegetett tisztánlátását, meglelt emberségét őrzi legalább addig, míg a guillotine mindkettőt el nem metszi. Visszafogott, rendkívül pontosan adagolt eszközeivel Bregyán „az utolsó ember a földön" alakot teremti meg. S éppen mert „utolsó", alakítását állandó szomorúság, a szertartás szépségével meglebegtetett gyász lengi át. Valóban a keresztre feszítés előtt álló Mester ő, de éppen hogy az örömöt, a ritka pillanatokban még fel-felvillanó emberség figyelem által elsajátítható élvezetét tanítja. A letartóztatási parancs hírétől Bregyán Dantonjáról két sűrű, tébolyult monológban lefoszlik mindaz, ami eddig ő volt csak a pozícióit veszített lélektől

uralt test marad a színpadon. A kérdésre, hogy hová megy, nem fölényeskedésből és pózból feleli azt, hogy sétálni, hanem azért, mert csakugyan nincs, nem lehet jobb ötlete, de ez maga a téboly. Julienek (Péva Ibolya egyenletes, szép alakítása) csakugyan attól kell tartania, hogy Georges-a megtébolyult. Ez a Danton ugyanis az általa megteremtett élet és a halál között csak ezekben a pillanatokban kényszerül tekintetét újra az evilági pokolra vetni. Letartóztatása utána színpadi történések az emberi létezés valóban ekkor (1793-94 körül) elváló két síkján történnek. A személytelenné lett politikum bábjai, s a bábok mozgása okozta tragédiák tehetetlen elszenvedőinek immáron csak intézményrendszerek közvetítésével érintkező két síkján. Bregyán alakítását dicséri, hogy a letartóztattatásával a bábok nemcsak emberi súlyukat veszítik el, nemcsak az intézményrendszer embertelen s ezáltal a nevetségességig groteszk mivolta válik érzékletessé, de ez a két sík épp Danton alakjában egy pillanatra, talán utoljára, de szikrázó elevenséggel össze is ér. Az, hogy a végóráit élő Danton még a guillotine árnyékában is nemcsak teljesebb, de vonzóbb(!) életet élőnek látszik mind a színfalak mögött lapuló gyilkosainál, mind pedig a színpadra tolakodó esztelenéknél, vigasznak ugyan meglehetősen sovány, de ez a „kevés" azt jelenti, hogy Szőke István színpadán újjászületni látszik az a distinkció, melyet a tragédiaköltő görögök ismertek: dzóé és biosz. A puszta biológiai létezés és az élet különbsége.

A fekete függönnyel határolt fekete színpad, melyre csak egy-két maximálisan stilizált, klasszicizáló hófehér díszlet vagy egy szintúgy hófehér monumentális utcafal került, nemcsak kiváló tere volt ennek az előadásnak, de jelezte végig azt a két szélsőséget is, melyek között az embervilág tarkaságának léteznie és vergődnie adatott.

A kritikus itt és ezen a ponton akár elégedetten hátra is dőlhetne, legföljebb még idézhetné azokat a sorokat, amelyeket erről az előadásról egy másik kritikus írt: „Évadok sorában is emlékezetes játék, e színház legjobb hagyományait gyarapítva." Azonban a kritikus nem vak, és ezért nem is dőlhet hátra, ugyanis tudja, hogy ez az előadás afféle rekviem volt. Egy inkább külső, semmint belső viharoktól immáron szétrázott társulat búcsúelőadása.

**KAÁN ZSUZSA**

## Megtáncolt történelem

A jó entrée-ra a táncszínháznak is szüksége van. A Győri Balett *Bulgakov és a többiek* című új darabja főhősének entrée-ja egyenesen frappáns és sokat ígérő. Miközben Csajkovszkij *Miséjének* részletét mormolja-zúgja a láthatatlan kórus, a nézőtéri oldalajtóban megjelenik a Mester: alias Mihail Bulgakov, alias Markó Iván, és lassan felmegy a színpadra, majd - csengetésére - a szétnyíló vasfüggönyön át olcsó hónapos szobájába nyit. A lompos, de otthonában teljhatalmú gazdaasszony előbb oroszul káromkodik, majd magyarul perlekedik tovább: „Már megint maga az, Mihail polgártárs? Gondolhattam volna! Mindig ezek a művészek...! Mit szorongat a hóna alatt? Már megint valami felforgatáson jár az esze?! Nem hiszek a szememnek! O-rosz-or-ság i-gaz tör-té-nete . . . Es ezt maga akarja megírni?. . . Mit képzel magáról? Hogy maga egy új megváltó? Kit akar megváltani? Csak nem minket?. . ." - mutat magára és macskájára (Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényének Behemót nevű szereplőjére, „aki" - macska létére - a regényben is két lábon jár.)

Á . ez az író tudja, mit csinál. Nem tartóztatják fel a gáncsoskodó szavak. A szoba falai szinte szétrobbannak, s a füstben - a *Tavaszi áldozat* tétova hangjaira - Bulgakov-Markó egyenesen az orosz történelembe lép. Entrée-ja tehát jelképes is.

A koreográfus Markó Iván politizál. Nyíltan és őszintén; ahogy a táncművészetben nem szokás. A tánc és a valóság viszonyának legtöbbször áttételes ábrázolási módja és lehetőségei ellenére a legjelenebb jelenre is aktualizálva mondja el véleményét az orosz-szovjet történetírás viszontagságairól, mégpedig olyan naprakész politikai érzékenységgel, hogy az már a nemzetközi s hazai vonatkozásban is tánctörténeti ritkaságnak számít.

Továbbá oly módon foglalkozik a választott témával, mellette pedig a mindenkori államgépezet s a nép, a hatalom birtokosai és kisemmizettjei viszonyával, hogy közben maga is történelmet ír. Kétségtelenül sajátos szemlélettel, szubjektíven szelektálva az orosz-szovjet történelem és irodalom korszakos eseményei között; kétségtelenül nem tudományos s nem lexikális pontossággal, mivel nem tankönyvet vagy lexikont, de még csak nem is politikai évfordulóra szerkesztett dokumentumjátékot akart. Inkább csak kétórányi színházat, közéletit és közérdekűt: a színpad s a nézőtér jóleső együtt gondolkodását, amelyhez a tánc s a látvány kitűnő tolmácsnak bizonyul.

Miként csakhamar kiderül, hogy a *Bulgakov. . .* nem *A Mester és Margarita* táncos adaptációja, a darabon valamennyi jelentős történelmi eseményt sem lehet számon kérni. Például hogy Markó miért hagyta ki belőle - mondjuk - az Arany Horda uralmát, Borisz Godunov hatalomra jutását, a Sztyepan Razin-féle parasztfelkelést vagy a borogyinói csatát. Továbbá hogy miért nem idézett meg minden jelentős írót és költőt, s miért nem használt fel minden értékes orosz zeneművet.

A koreográfusi szuverenitást tiszteletben tartva csak azt érdemes vizsgálnunk, hogy mindabból, amit végső soron kiragadott Oroszország s a Szovjetunió történelmi és irodalomtörténeti folyamatából, miként is született darab s miként a nagy formátumú, különös erejű előadás.

Markó dramaturgiája szerint három szálon mozog a cselekmény: egy történelmin, egy politikain s egy irodalmin. A koreográfus az első kettőt egymással szorosan összefonva képről képre más-más stílusú történelmi pillanatképeket teremt, az irodalmi szál pedig arra szolgál, hogy ne csak egyszerűen keretbe foglalja, de egyszersmind egységesítse is őket. Ezt a szerkesztésmódot: a tisztán koreografikus fejezeteket és pantomimikus-gesztikus közjátékokat váltogató, a pikareszk regényszerkezetre rímelő, egy központi hős útja köré építkező cselekményvezetést Markó egyik-másik korábbi darabjából már ismerjük. *A Stációk* ifjúja, *Az igazság pillanata* Lorcája is ilyen: az eseményeket maga körül megsűrűsíteni, felgyorsítani képes személyiség. Formai szempontból hasonló szerkesztést találunk az *Izzó* planétákban; míg *a Tabuk és fétisek* vagy a *Totem* ugyancsak a szerző asszociatív láttatásmódját hordozza.

*A Bulgakov...* azonban az említett művek mindegyikéhez képest is újat ad. Elsősorban azzal, hogy most maga a főhős is számos metamorfózison megy keresztül, mielőtt a darab végén Bulgakovként térne vissza. Másrészt, hogy mellette szinte főszerepet kapott a kandúr,

aki nem pusztán a gonoszság, hamisság s a kétely ördögi szimbóluma, hanem az örök „realista" is; a főhőssel, azaz az álmodó, lángoló orosz értelmiség típusával szemben az ördögien ügyes túlélő típusa, aki átlát a mindenkori hatalmi gépezeten, és tudja, hogy a társadalmi haladás vagy a művészet igazságát úgysem lehet tönkretenni.

Formanyelvét tekintve Markó ezúttal sem használja a Nyugat-Európában s az USA-ban általánosan elterjedt s a klasszikus balettal egyenrangú koreográfusi alapanyaggá érett Graham-rendszert és -technikát, sem annak valamelyik, mások által egyénileg kimunkált változatát. Helyettük a saját, modern balettba oltott, kifejező mozdulatokban gazdag nyelvezetét alkalmazza. Azt viszont oldottan és ökonomikusan, muzikálisan és a szituációkhoz illően, hangulatteremtő és karakterizálni is képes módon. És mindez az érték együttvéve most azért számít újdonságnak, valamint igazi, a koreográfust magát is megmérő bravúrnak, mert Markó olyan személyiségeket kelt életre, akik részint az orosz-szovjet történelem és irodalom valóságos alakjai voltak, részint híres regények vagy drámák szereplőiként váltak már-már személyes ismerőseinkké. S ráadásul - a tánc- és látványszínház eszközeivel - Markónak úgy kellett ábrázolnia valamennyiüket, hogy mialatt önmaguk identitását: történelmi szerepét, írói világát vagy éppen történelemszemléletét képviselik, egyszersmind a koreográfus sajátját is közvetíteni tudják.

Ezek után itt az ideje, hogy *a Bulgakov és a többiek* részleteibe is bepillantsunk.

Az említett hatásos nyitóképet követő első tánckép a rongyokba, bocskorokba bújtatott, nyomorúságos orosz parasztoké. Sztravinszkij itt felhasznált zenéje *(a Le Sacre du Printemps I.* tétele) - a szűk szakma szemében - bármennyire is összeforrott Maurice Béjart zseniális feldolgozásával *(Tavasz)*, most az új, Markó álmodta látvánnyal is autentikus kapcsolatba lép. „Az orosz nép ébredése" - lehetne a táncblokk önálló címe, még csak ellent sem mondva a zeneszerző adta eredeti alcímnek.

A koreográfus logikusan, mozgalmasan és a zenei dinamikának megfelelő képi fokozással építkezik. Következetesen használja a földet és a levegőt: a kúszó, csúszó, egymást vonszoló mozdulatok után egyre felszabadultabbak az emelések; egyre „elszántabbak", „reménykedőbbek" az emberek. Végül egy tömbbe rendeződő csoportjuk a gabona növekedését játssza, kézfejük az életet, de az eget, az istent is dicséri. Vagy talán a cárt?

IV. (Rettegett) Iván alakja mindenesetre megrendítő pompával, szertartásosan emelkedik föléjük.

Alattvalói s egyúttal ellenségei: a gazdag bojárok hívságban tobzódó, robusztus, „zsíros" táncát Borogyin *Igor herceg* című operájából a „nagy mars" kíséri. Rettegett Iván alighogy megzabolázza őket (miként a valóságban is fontos rendelkezéseket hozott gazdasági és politikai hatalmuk megtöréséért), máris átváltozik, ezúttal I. (Nagy) Péterré.

*Az Igor* hercegből vett másik részletre (férfi-, női és vegyes karra) indul a harmadik tánckép, és a reformjairól, valamint Oroszország feudális elromlottságának felszámolásáról, aktív külpolitikájáról híres Nagy Péter vezetésével egy hajóépítés fázisait jeleníti meg. A jelképes munkálatokat maga a cár kezdi, hatalmas rúddal a kezében. A köréje sereglő férfiak, majd a rudakba kapaszkodó, azokon szökellő-szálló nők, az egész „botos táncnak" a dallammal együtt lélegző áramlása szabadságot és hitet áraszt. Bizakodást a jövőben. Ezt érzékelteti az a pillanat is, amikor az elkészített hajó a friss szélben lobogó vitorlával diadalmasan elindul felénk. . .

Pópa állítja meg hirtelen, kereszttel a kezében, a pravoszláv egyházat képviselve (és Péter cár s az egyház ellentétére utalva). Parodizált figuráját - újabb kereszttel - a katolicizmus megszállott híve, Raszputyin űzi el, akinek közvetítésével egy harmadik s egyben az utolsó cári udvarban vagyunk.

Sztravinszkij *Apollo Musagetes* című balettjének részleteire II. Miklóst, a Romanov-dinasztia utolsó orosz cárját és családját enerváltnak, gyengének, élet-

**Bulgakov és a többiek (Győri Balett). Jelenet az előadásból**

Középen: Bombicz Barbara és Markó Iván (Benkő Imre felvételei)

képtelennek mutatja a darab. Raszputyin - akár egy „új" Tartuffe - ájtatoskodva gyámolítja a betegeskedő kis trónörököst. Nővérei: négy kis „balettpatkány", hiába vidítják fel játékos táncukkal, a fiúcska csak a kereszthez és tanítójához, Raszputyinhoz menekül, aki azonban, mihelyt az udvar kivonul, féktelenül és gátlástalanul adja oda magát a kéjsóvár nevelőnők szenvedélyének.

Míg Raszputyin vallási fanatizmusában és erkölcsi romlottságában a dosztojevszkiji ember kétarcúsága is felrémlik (Prokofjev *L'Adoration de Velles* című művének kemény-kegyetlen hangjaira), addig az I. rész befejező jelenete egyértelműen Csehov világát idézi (Prokofjev két másik zeneműve, *a Noces de Kije* és *az Enterrement de Kije* segítségével).

Felmerül a kérdés: vajon e két színpadi kép, azaz az általuk érzékeltetett két történelmi korszak miért mond ellent a tényleges kronológiának. Hogy Markó vajon miért cserélte föl a színre vitel sorrendjében Csehov és II. Miklós korát? Gondolom, a történelmet legalább annyira ismeri, mint legtöbbünk, ezért a legcélravezetőbb, ha az okot magában a darabban keressük. Például mindjárt az előző két jelenet átkötésében (tudniillik, hogy kereszt „kergethesse el" a keresztet). Másrészt viszont, s úgy hisszük, ez a fontosabb: Markó számára a Romanovékat körülfonó, többszörösen is „beteges" miliő mintha tömören előlegezné az orosz társadalom széles rétegeit jellemző „valóságos" életet, amelyet azután a Csehov-kép részletező realizmusa a maga élesen tiszta karaktereivel és jellegzetes szituációival aprólékosan fel is tár.

Mert mi is történik a Csehov-képben? Raszputyint és szeretőit alig nyelte el a sötétség, a színpad bal oldalán, hintaszékében pihenve, könnyű, világos öltönyében Csehovot látjuk. Átellenben kerti hinta, benne a Fehér ruhás lány vagy inkább az alig tizenhét esztendős Anya *a* Cseresznyéskertből. Mert kétségtelen, amint azt a meseszép, impresszionisztikus háttér függöny is sugallja: a színpad most a *cseresznyéskert* maga. Valóban Anya álmodozik, s a Diák sem más, mint a haladó szellemű Petya Trofimov, aki a kegyeit keresi? Vagy mégis Irina ő, aki ámuló kíváncsisággal fogadja az érett férfi közeledését? Akkor azonban a férfi mégsem Csehov, hanem Ványa bácsi?

Markó ránk bízza, meddig játszunk el figurái azonosításával. Es azt is, milyen eredményre jutunk. Hiszen oly mindegy! A lényeg ugyanis nem ez, hanem hogy hitelesen érzékeltessen, hogy atmoszférájában és egy-egy gesztussal meg-ragadott típusaival teremtsen meg egy annyira jellegzetes és annyira orosz írói attitűdöt! Es hogy Csehov nyomán ő is bemutassa az orosz dzsentrik egyhangú, de tervekkel, álmokkal s reményekkel átszőtt hétköznapjait. Ráadásul Markó teremtményei nemcsak csehovi, de természetesen markói életet is élnek. Oly-annyira, hogy személyiségük, sőt tetteik is egyre jelképesebbé válnak. A „háziak" s a „vendégek" lélektani elemekben is gazdag *pas de quatre-ja* után (amely az amerikai pszichológiai realizmus egyik klasszikus táncdrámáját, Antony Tudornak az amerikai kisvárosi lét konvenciókkal és hazugságokkal teli életformáját leleplező Orgonáskertjét is eszünkbe juttatta) részeg kupecek alázzák meg a szép földbirtokosnét, s a Fehér ruhás lányt is inzultálják (lásd: parasztmozgalmak a jobbágyrendszer eltörlését követően).

Udvarlója, a piros inges Diák a védelmére siet, majd - tehetetlenségében (lásd: anarchisták erősödése) - felgyújtja a kertet. A hirtelen támadt tűz viszont már kétszeresen is jelkép. Benne hamvad el a pusztulásra.érett világ, de tőle lobban lángra a társadalmi megújulás parazsa.

Ez a jelképes tűz lesz az, ami azután a táncmű I. és II. részét is összefűzi, s amely mellé szinte felkínálkozik az újabb kísérőzene: *a Tűzmadár* (Sztravinszkij). Ezúttal *a* - Sacre-ral ellentétben - nem eredeti, népmesei balettfeldolgozásának szellemében, hanem egyik legautentikusabb modern változatát: a Béjart-féle értelmezést konkretizálva.

Maurice Béjart *Tűzmadár* című balettjében ugyanis a tűzmadár a forradalom madara; kompozíciójának gondolatisága pedig a mindenkori igaz és legyőzhetetlen forradalmi harcot igenli. Markó viszont - a zenekari szvit II. tételének felhasználásával - a szibériai börtönökben is tanuló, dolgozó, politizáló orosz forradalmárok áldozatvállalását, öntudatosodását és közösséggé szerveződését fogalmazza meg. (Megjegyzendő, hogy a Béjart-féle s a Markó-féle színpadra állítást még egy személyes motívum is összekapcsolja. Az tudniillik, hogy Markó Iván e Béjart-balett címszerepében debütált a Béjart-együttesnél. Ezért is értünk vele egyet abban, hogy táncában mintegy a régi szerepére is „emlékezik".

Sztravinszkij muzsikája egyre diadalmasabb; a rabok ledöntik a hatalmas börtönrácsokat, s máris óriási, színpadnyílásnyi plakátot látunk. Rajta a messziről érkező, arctalan, ezerfejű tömeg, amely, akár egy május elsejei felvonuláson, a Vörös Hadsereg indulójára menetelve ünnepli a győztes forradalmat. A forradalmár író is diadalittas: egy létrán állva még vörösebbre festi a plakátot, majd örömmámoros arccal, a forradalmi pátosztól fellelkesülten előrerohan.

Ám újra ott áll a kandúr, és egyetlen gesztussal lehűti. Mintha csak azt kérdezné: „Barátom! Ezeknek, ezekkel akarsz te új világot építeni?!" Az újabb tánckép előkészítéseként pedig végigvezeti „gazdája" tekintetét „a népen : a vasúti resti kopottas padjain terpeszkedő, elfáradt, mosatlan szájú és mosdatlan testű, ágrólszakadt, szedett-vedett gúnyás embereken. . . Alig ébredeznek, máris szedelőzködnek, s egy ízes-tréfás csasztuskára frenetikus táncba kezdenek. A színpadkép is filmszerű gyorsasággal változik. A háttérben tipikusan orosz utcakép születik: a pirog, a vodka, a víz- és a halárus bódéi előtt jó kedélyű, életvidám emberek mulatoznak. „Produkciójuk", melynek hangulatába egy kis vodka is „besegít", nemcsak az előadás legmerészebben, legtöbb politikai éllel előkészített részlete, de Markó karakterizálóképességének és humorának eddigi legbravúro-

sabb bizonyítéka, a Győri Balett társulatának pedig egyik legfeledhetetlenebb színészi-technikai csúcsteljesítménye.

Az utca emberének gondtalan, felszínes vidámsága s veleszületett optimizmusa azonban még nem feledtetheti az író saját felelősségét és történelmi-politikai elhivatottságát. Csupán társadalmának korlátaira, éretlenségére figyelmezteti. Csalódásából a darab legimpozánsabb táncképe: a bál zökkenti ki. A Sátán bálja - amelyet Markó varázsosan szépre és hatásosra alkot. A Sátán bálja, amelyen - *az Anyegin* (Csajkovszkij) nagy keringője teremt sodró lendületet, fékezhetetlen áradást a vamp- és vámpírarcú, pokolbeli lények örvénylő, vörös forgatagához. Bulgakov „Mestere" és „Margaritája" - a regénytől eltérően, ám dramaturgiailag a táncmű érzelmi tetőpontjaként - itt találkozik egymással. Bulgakov-Mester tehát a kandúr, azaz ekkor már a Sátán segítségével megízlelheti a „boszorkánytündér" Margarita csókját, s vele a földöntúli boldogságot, de álomnyi pillanatra csupán, hogy azután a valóság még kétségbeejtőbb legyen számára.

A következő kép - utalva Bulgakov személyes hányattatásaira is, de főként a sztálini bürokrácia módszereire - gogoli léptékű szatírával kelti életre a személyi kultusz időszakának hivatali-hivatalnoki módszereit. A főhőst mint a bürokratáknak kiszolgáltatott kisembert dolgavégezetlenül küldözgetik irodáról irodára, egyik íróasztaltól a másikig, megfélemlítve és megalázva emberi méltóságában. Az aktahegyek, leiratok, feljegyzések, másolatok, mellékletek tengerébe szinte belefullad a gyanútlan áldozat. S az igazság? Hová lesz ezenközben „a nagy mű": Oroszország vérrel és szenvedéssel, magasröptű uralkodói koncepcióval és művészi tehetséggel íródó igaz történelme? A kandúr vigyázza, s hogy a nyomozók meg ne kaparinthassák, lapjait galambbá varázsolva menti meg az utókornak. Az író pedig, sejtjeiben-zsigereiben átélve mindazt, ami a koreográfia „soraiban" és „sorai között" évszázadok alatt történt, arcán, testtartásán, járásán e századok viharait hordozva, a színpad belsejéből felénk indul. Hunyorgó tekintete a kezében tartott mécses lángjánál is világít, egyszerre kérdőn és a minden eddiginél értelmesebb, tartalmasabb folytatásra szólítón. Az író a történelemből visszajön közénk, és mindnyájan értjük, amit némasága üzen: továbblépni nekünk kell, de csak „tiszta lappal" szabad!

Markó Iván táncszínháza természetesen a kitűnő munkatársak és előadók segítségével teljesedhetett *táncközpontú totális színházzá*. Nem feledkezünk meg hát Gombár Judit jelmezeiről és lenyűgözően szép díszleteiről, Páros Zsolt és Hani János szcenikusi munkájáról, valamint a Győri Balett táncosainak szolisztikus és együttesi munkájáról, élén az írót, Rettegett Ivánt, Nagy Pétert, a cári fényképészt, Csehov-Ványa bácsit, a forradalmárt s a Mestert megformáló Markó Ivánnal és a győri Kisfaludy Színház művészével, Sipka Lászlóval a kandúr szerepében.

---

## Drámapályázat

A József Attila Kör és a KISZ KB Kulturális Osztálya által kiírt - s lapunk 1987. augusztusi számában is közzétett - drámapályázatra beérkezett műveket a bíráló bizottság értékelte, és a következő döntést hozta:

Bodor Béla: *Saint Francis Experience* című művét a tizenkétezer forintos;

Sooky László: *A feltámadás (úgy tűnik) elmarad* című darabját tízezer forintos;

Szilágyi Andor: *A tamanduák éjszakája* című komédiáját nyolcezer forintos jutalomban részesíti.

A hetvenhat beérkezett pályázat közül figyelemre érdemes művek érkeztek még Kopecsni Pétertől, Balogh Józseftől, Kiss Zoltántól és Balla D. Károlytól.

A fentiekkel egyidejűleg a bíráló bizottság az érdekelt intézmények részvételével (úgy mint Magyar Írók Szövetsége József Attila Köre, KISZ KB Szabadidős Osztálya, Rádiószínház, Magyar Televízió Fiatal Művészek Stúdiója, Magyar Színházművészeti Szövetség dramaturgtagozata) drámapályázati alapot hozott létre. A drámapályázati alapból harmincöt év alatti drámaírók részesülhetnek.

A bíráló bizottság minden év februárjában értékeli az előző év folyamán beérkezett kéziratokat. Pályázni az adott évben bemutatott darabokkal is lehet. Elsősorban egész estét betöltő darabokat várnak.

A pályázat nem jeligés, és nincs beküldési határidő.

A kéziratokat a Magyar Írók Szövetsége József Attila Köre címére küldjék, Budapest VI. ker., Bajza u. 18. A borítékra rá kell írni: Drámapályázat.

SZIGETHY GÁBOR

## Egy másodperc Ruttkai Éva életéből

Kulcslyukon belesni illetlenség, de szemfülesnek mondják az újságírót, ha hirtelen sarkig tárja az ajtót, s jó pillanatban kattintja el a fotómasinát. A közismert színházi fényképész, Kálmán Béla 1947 októberében *Kopogtatás nélkül* portyára indult: „A fotóriporter nem tartozik a legtapintatosabb lények közé. Rendszerint a legalkalmatlanabb pillanatokat választja ki, hogy érdekes és izgalmas felvételekkel lepje meg lapjának olvasóit. A Színház fotóriportere ezúttal is ilyen rajta-ütésszerű feladatot választott magának: egyik este végiglátogatta a pesti színházakat, és a felvonásközökben kopogtatás nélkül nyitott be a főszereplők öltözői-be, hogy meglesse, mivel foglalkoznak a pihenés perceiben." E néhány soros bevezető után, amely a Színház című lap 1947. október 28-i számában olvasható, másfél tucat fénykép következik: ismert, népszerű színészek, bájos színésznők, fiatalok, idősek, szépek, szebbek tesznek-vesznek öltözőikben a szünetben. Gábor Miklós elmélyülten fésülködik, Bulla Elma a szemét festi, Görög Ilona, Loránd Hanna, Békés Rita és Ferrari Violetta egy fekete kutyust, darabbeli „játszótársukat" abajgatják, Mezei Mária fejére fátylas kalapot illeszt az öltöztetőnő, Lukács Margit Éva szerepében viselt, kicsit divatjamúlt kosztümjének fügefaleveleit rendezgeti, Bánki Zsuzsa éppen iszik („Szerencsére látszik a képen a vízvezeték csapja."), Feleki Kamill a nadrágját húzza fel, s heves kézmozdulattal tiltakozik a váratlan látogatás ellen, Somló István nagyon meglepődik, de úgy, mint aki tudja: ilyen váratlan pillanatokban illik nagyon meglepődni. . .

Ruttkai Éva öltözőasztala előtt ül, hátrafordul, jobb könyökét a székre támasztja, s mutatóujjával megböki orrhegyét: „Csak nem akarják megint azt írni, hogy »tündérien pisze« vagyok?"

*Mademoiselle Cyrano*, ahogy egyik lapunk bájos-gonoszul becézte akkoriban a fiatal színésznőt, mintha nem lenne elragadtatva a kopogtatás nélkül belépő riportertől.

De színésznő, minden porcikájával vigyáz arra: előnyös legyen a róla készült fénykép. Mutatóujjával épp csak hozzáér

orrához, ajkát lazán összezárja, bal kezével finoman fogja a széktámlát, ujjai puhán egymás mellé simulnak, tekintete csodálkozó s érdeklődő. A váratlannak látszó mozdulat, ahogy a belépőt fogad-ni hátrafordul a széken, megtervezetten könnyed, bájosan kacér.

A képet nézve elmereng az ember: valóban kopogtatás nélkül lépett be Kálmán Béla a színésznő öltözőjébe?

Másik kép, soha nem jelent meg újságban, skatulyák mélyén lapult negyven évig. Fénykép, amely Ruttkai Éváról készült 1947 októberében, amikor a riporter kopogtatás nélkül lépett be a parányi vígszínházi öltözőbe. Ijedt-kíváncsi szem, a száj-szegletében kunkorodó zavart mosoly, Ruttkai Eva picit hátrahőköl, kezével zavartan fogja össze mellén a fürdőköpenyt. A kép életlen, a mozdulat suta: bármily gyorsan kattintotta el masináját a fotóriporter, a színésznő összerezzent, megijedt a váratlanul rányitó férfitól, mozgott felvétel közben, holott mozdulatlanul és bájosan kellett volna mosolyognia.

Ruttkai Éva fiatal, tehetséges színésznő, Kálmán Béla tapasztalt, jó szemű színházi fotós. Mindketten tudják: színházban a mutatósan váratlan pillanatokat meg kell tervezni.

Feltehetően megbeszélték: ha kopogtatás nélkül *ismét* belép a riporter, a művésznő kellemdús és jellemző „színésznős" pózban várja, egy picit ijedt, egy picit pikáns lesz a mozdulat, de felvétel közben nem mozog, szempillája sem rezdül - így lesz tökéletesen megörökíthető a lencsevégre kapott váratlan pillanat.

Ruttkai Éva megigazította arcán a sminket, bal lábát kacéran a székre tette, mintha épp most húzta volna fel lábára a tompán fénylő selyemharisnyát; combját csak félig takarja a fürdőköpeny, alakja megfeszül, gesztenyebarna haja lazán vállára hull, kifordított tenyerével félig eltakarja arcát, nagy szeme világít, mosolyog és csodálkozik, kíváncsi tekintettel fordul az ajtó felé - hisz épp most lép be valaki váratlanul!

A kép elkészült, nem jelent meg. Talán a színésznő érezte úgy: a kor ízlésével mérve picit pikáns a póz. Talán a riporter vagy főszerkesztője gondolta úgy: művésznőkről nem illik ilyen fényképet közreadni, úgyis pletykálnak eleget a színészek erkölcseiről, nem kell a tűzre olajat önteni.

Vagy a harmadik, a gondosan beállított portré s a szellemesen szemtelen aláírás látszott leginkább fokozni a fiatal

**Megtervezett váratlan pillanat: Ruttkai Éva 1947. (Kálmán Béla felvétele)**

színésznő népszerűségét, akiről épp most írták meg a lapok, hogy a budapesti színházak egyetlen „prominens" tagja, aki nem szavazhatott, tekintettel arra, hogy még csak tizenkilenc éves, s így szavazásra nem jogosult.

Nyomtatásban, a Színház című lap 1947. október 28-i számában a három kép közül a „tündérien pisze" portré jelent meg. A másik két felvételt a riporter a színésznőnek ajándékozta.

A megjelent fényképen eltűnt minden felesleges részlet. A talonban maradt másik két képen: ajtó, kilincs, kulcs, kideríthetetlen fehér folt, talán egy törülköző a színésznő feje mellett, asztal alatt cipő, papucs. . . És Ruttkai Éva könyöke és combja között a kolléganő feje!

Hányszor lépett be aznap este *kopogtatás nélkül* Kálmán Béla Ruttkai Éva öltözőjébe?

Megtervezett váratlan pillanat: a színésznő öltözőjében lábát kacéran a székre teszi, harisnyáját húzza, a kopogtatás nélkül belépő felé fordul, arcát ijedten eltakarja, de tenyere fölött bűbájos pillantással figyeli a rátörő idegent.

Megtervezett pillanat; a színésznő egyik lábán cipő, párja az ajtó mögé rejtve, épp csak a hegye látszik ki, de a távolság akkora, hogy ha valóban harisnyát húzni lépett volna ki belőle, nem lehetne ilyen messze. Ha viszont nem lökte volna hátra, most az árva cipő ott ormótlankodna az öltöző s a kép közepén! Megtervezett pillanat; Ruttkai Éva lábujjhegyen áll, harisnyás lábával kecsesen spiccel, két keze finoman párhuzamos, szinte bűvölően vezeti tekintetünk, tenyerével úgy takarja el arcát, hogy szeme legyen a vonzó középpontban. Megtervezett pillanat; az öltöző falán a színésznő éles körvonalú, takart árnyéka mutatja: felvétel előtt gondosan bevilágították a parányi öltözőszobát.

Beállított színházi fotó, a színésznő *viselkedik:* néhány másodpercig ki lehet bírni lábujjhegyen!

És mégis: *váratlan* pillanat.

Mert bár Ruttkai Éva lábát kacéran kivillantja a fürdőköpeny alól, de bal keze begörbült ujjain, izmai feszülésén látszik: fogja, tartja fürdőköpenye szélét, ne libbenjen tovább. A színésznő kacér, az ember szemérmes.

Arca elé kapott nyitott tenyere fölött valóban csodálkozó szeme tündököl hangsúlyosan, de tenyere, alig-alig összezárt ujjai ösztönösen tiltakoznak: eddig, ne tovább! Egyszerre csábító és távol tartó e felénk forduló tenyér. Ruttkai Éva szemében a pillanat vonzó izgalma tükröződik, s kamaszlány-riadtság: túl sokat fedtem fel testem-lelkem titkaiból.

Tizenkilenc éves 1947-ben Ruttkai Éva. Személyisége egyedi különösségét a világ elé tárni, vonzónak, érdekesnek, lebilincselőnek lenni minden pillanatban élete, munkája, hivatása: színésznő, *a jelen idő* királynője.

Tizenkilenc éves e régi képen Ruttkai Éva. Kiskorú magyar állampolgár. Lábujjhegyen áll öltözőjében, riadt és boldog, most tanulja, hogy kell pengeélen, szakadék fölött kifeszített kötélen egyensúlyozni, a hosszú zuhanás közben röpülni, életben maradni. Művész: óvja és szétszórja önmagát. Színész: élete minden percében őrzi és kifecsegi titkait. Varázsló: tudja, kit, mikor, milyen közel engedjen magához, s titkaiból kinek, mikor, mennyit tárjon föl.

Most ennyit.

**NÁNAY ISTVÁN**

## Színház - Komáromban és Kassán

1952-ben alakult meg Komáromban a Magyar Területi Színház, a csehszlovákiai magyarok egyetlen hivatásos színháza, s harmincöt évvel megalakulása után költözhetett új, korszerű, saját otthonba. Ez utóbbi állítás azonban csak félig igaz: korszerű és új épületbe költözött ugyan 1987-ben a MATESZ, de ez az épület mégsem a sajátja. Úgy alakult, hogy az épület gazdája a Komárom Városi Művelődési Otthon lett, s a színház csupán albérlő itt. Tehát a játszási körülmények javulása ellenére sem változott meg igazán a MATESZ helyzete, hiszen változatlanul nincs megoldva a színházműködtetés számos gondja a próbáktól a raktározásig. Ez a helyzet egyik félnek sem kielégítő, hiszen a színház zavarja a művelődési ház munkáját, s viszont, a művelődési ház programjai akadályozzák a színház tervszerű működését.

Ehhez azt is hozzá kell tenni, hogy 1969-től, a MATESZ kassai részlegének, a Thália Színpadnak a megalakulása óta színházhoz méltatlan körülmények között dolgozik ez a társulat, s hogy a Magyar Területi Színház mindkét együttese előadásainak túlnyomó többségét nem is a székhelyén, hanem még ezeknél is kedvezőtlenebb technikai és egyéb feltételek között, tájhelyeken tartja.

Mindez csupán az egyik lényeges oka annak, hogy a MATESZ tevékenységében elsődleges a nyelvművelő, közművelődési szándék, s csak másodlagos a művészi színvonal követelménye. A további okok: a rendező- és színészhiány, illetve a szűk körből történő és hosszú időn keresztül főleg a szórakoztatás igényét szem előtt tartó darabválasztás. Ez utóbbit az is magyarázza, hogy évente Komáromban is, Kassán is négy-négy bemutatót tartottak csak, s a kínálatban bizonyos műfaji, illetve tematikai arányokat be kell tartaniuk. A komáromi új épületben az első két évadban nyolcnyolc premierre került sor, de a társulat erejét az adott körülmények között ez a feszített terv maximálisan kimeríti.

A társulatoknak igen gyér a színészi utánpótlása, a főiskolát Magyarországon elvégzők általában nem térnek vissza volt színházukhoz, ezért most a pozsonyi szlovák nyelvű főiskolán képeznek néhány színésznövendéket - a magyar színpadi beszédet a MATESZ színésze, Dráfi Mátyás oktatja nekik.

A rendezőképzés perspektívája még a színészképzésnél is mostohább. Két főiskolát végzett rendezője van a MATESZnak, az igazgató, Takáts Emőd és Horváth Lajos. (Mindketten Prágában tanultak.) Mellettük többnyire színészek, illetve vendégművészek rendeznek. De sem Magyarországról, sem Szlovákiából általában nem a legjobb rendezőket hívják meg, vagy nem azok vállalkoznak rendezésre, így ritkán éri a társulatokat művészi megújulásra inspiráló hatás. Ilyen körülmények között óhatatlanul a bezártság, a befelé fordulás, a művészi stagnálás veszélye fenyegeti a színházat:

Az 1987-88-as jubileumi évad azonban azt mutatja, hogy a MATESZ igyekszik minden nehézsége ellenére igényesebb, művészileg magasabb színvonalú előadásokat produkálni. Erre utal a műsorterv, amelyen a következő darabok szerepelnek: Katona József: *Bánk bán*, Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*, Percs Zejtuncjan: *Egy szabad ember*, Lovicsek Béla: *Végállomás*, Natasa Tanská: *Ella meg a Bella*, Feydeau: *Osztrigás Mici*, Slade: *Jövőre, veled, ugyanitt*, Mark Twain: *Koldus és királyfi* (Komárom), illetve Szigligeti Ede: *Liliomfi*, Gorin: *Fenomének*, Pristley: *Váratlan vendég*, Gyüre Lajos: *Rózsa és Ibolya* (Kassa). Változatos, különféle szempontokat figyelembe vevő, magyar klasszikusokat és csehszlovákiai meg hazai magyar kortárs szerzők darabjait, szovjet és szlovák drámákat, zenés szórakoztató műveket és gyerekprodukciókat egyaránt tartalmazó program ez. Láthatóan Komáromban minden szempontból jobban lehet differenciálni, Kassán viszont egyértelműen s hagyományosan vígjáték-orientált még a műsor.

1988. január 31-én a MATESZ első premierjének (Urbán Ernő *Tűzkeresztségének*) harmincötödik évfordulóján ünnepi bemutatósorozat kezdődött Komáromban, amelyen a két társulat műsoron lévő darabjai közül három-három volt látható. Ez a sorozat átfogó képet adott a Magyar Területi Színház művészi helyzetéről, gondjairól és eredményeiről. Arról, hogy az igényesebb darabválasztás még távolról sem párosul mindig az igényes művészi kivitelezéssel; hogy számos ígéretes fiatal pályakezdő színész lépett színpadra, többségük őszintén játszott, míg nem egy idősebb pályatársuk

manírosan, rutinból dolgozott; hogy feltűnően szegényes az előadások látványvilága stb.

A kassai társulat Gyüre Lajos mesejátékát, *a Rózsa és Ibolyát,* Gorin *Fenomének* című vígjátékát és Szigligeti *Liliom*faját mutatta be.

A *Rózsa és Ibolya* az azonos című népmese tiszta szerkezetű, nem túlbonyolított, nem túlzottan nagyigényű színpadi adaptációja, amelyet vendégként Csendes László, az egri Gárdonyi Géza Szín-ház színésze rendezett. Igen egyszerű, néhány paravánból álló díszlet előtt játszódott az előadás, amelynek erőssége a fiatalok szerepeltetése volt. A két szem-ben álló királyi család felnőtt tagjait alakítók hagyományos, illusztratív stílusban, de általában a jó ízlés határain belül maradva játszottak, míg a szerelmeseket, a királyfit és a királylányt, valamint az őket segítő manókat tiszta eszközökkel, őszinte érzelmekkel alakították a fiatalok, akik közül jó néhányan hangszereik-kel is jól bántak, így, a meglehetősen ügyetlen versek ellenére is, az élő zenei kíséret és a dalok jól szolgálták a produkció érzelmi megalapozását.

Szigligeti Ede Liliomfijának Mészöly Dezső által átdolgozott és Sárközi István zenéjével feldúsított változatát mutatták be. Azon ezúttal is el lehet gondolkodni, hogy kell-e átdolgozni és zenés vígjátékká alakítani *a Liliomfit,* s ezt a változatot kell-e játszani, ha a társulat nem éppen erős oldala a színpadi ének, de az tény, hogy a bemutatószéria alighanem legnagyobb közönségsikerét aratta a kassaiak előadása. A produkciót a vendégrendező, a pozsonyi Nova Scena énekes művésze, Miskovics László keretbe helyezte: vándorszínészek érkeznek, s azok prezentálják a darabot a nagyérdemű-nek. Az osztott tér kialakítására alkalmas díszletet (Ján Hanák munkája) láthatóan a tájolási kényszer szülte, ugyanis ugyanabban az alig változtatható díszletben játszódtak a különböző helyszíneken bonyolódó felvonások. A rendező többnyire ízléses eszközökkel, az énekes és prózai részeket feszes ritmusban tartva, jó színészi átlagszínvonalon mozgó, korrekt előadást hozott létre. Ezúttal is a fiatalok tűntek ki lendületes és sallangmentes játékukkal, még akkor is, ha szakmailag kevésbé volt megoldott az alakításuk.

A társulat harmadik bemutatója, Gorin *Fenoménekje* (amely *Kivételes képességű emberek* címen ismert nálunk) egyértelmű csalódás volt. Maga a darab is meglehetősen gyengécske, a konfliktusa kimódolt - kivételes képességű embereket tanulmányoz egy kutatónő, de kiderül, hogy egyik fenomén sem rendelkezik különös tulajdonságokkal, s ez a felismerés egyszeriben őszinteségre, humánumra, becsületességre készteti a szereplőket -, a figurák „megjavulása" motiválatlan, a mondandó didaktikus és szólamszerű. Az előadást Jozef Felbaba érdemes művész rendezte. Extravagáns-nak szánt, de valójában szegényes hely-színt alakíttatott ki tervezőjével (Stefan Bunta), amelynek centrumában egy zakó formájú ajtó áll. A teret nem tagolták, így a játék zömmel kifelé, a nézővel szembe-fordulva folyt, a partnerek között csak laza kontaktus volt, a színészek legfőbb igyekezete a poénok kihegyezésére irányult.

Ebből az előadásból derült ki leginkább az, hogy a kassai színészek jó néhánya képtelen bonyolultabb, jelzettebb, stilizált stílusban játszani. Ahány színész, annyiféle játékmódot képvisel, s különösen bántó volt a darab két abszolút főszereplőjének, Pólos Árpádnak és Várady Bélának hamis, üres játéka. Pólos képtelen volt érzékeltetni a legnagyobb fordulatot átélő Prohorov változását, alakítása külsődleges maradt. Várady - aki szintén mindhárom darabban játszott - pedig feltűnően fegyelmezetlen, ripacskodásra hajlamos, csak a maga sikerével törődő színésznek bizonyult.

Az ünnepi bemutatót a komáromi társulat játszotta: Katona József *Bánk bánját* - először a színház történetében. Az előadás nagyon felemásul sikerült. Takáts Emőd az Illyés-féle átigazítást választotta, amelynek önmagában is számos, az eredeti darab dramaturgiai problémáit tovább növelő következetlensége van (hogy csak az ötödik felvonásnak a szinte az érthetetlenségig való leegyszerűsítésére utaljak). Takáts minden rendezői energiája kimerült abban, hogy lebonyolíttassa az előadást, a mű következetes értelmezése, az itt és most érvényes gondolatok színpadi kibontása ezúttal elmaradt. Ennek következtében a szöveg ugyan többnyire tisztán, érthetően, jól hangsúlyozva hangzott el - ami nem kis dolog, különösen ha a legutóbbi nemzeti színházi vagy a kecskeméti premier „piszkos" szövegmondására gondolunk -, de nem születtek meg a színpadi-dramaturgiai hangsúlyok.

Alapvetően elhibázott volt Platzner Tibor szellős oszlopcsarnokot idéző díszlete, amely lehetetlenné tette a dráma csupa zárt helyszínt igénylő jeleneteit-

Petrécs Anna (Elektra) és Skronka Tibor (Oresztész) Gyurkó László drámájának komáromi előadásában

Ottó (Szikra József) és Melinda (Cs. Németh Erzsébet) a komáromi Bánk bán-előadásban

Németh Endre (Gyuri), Mikula Róbert (Liliomfi) és Danyi Irén (Mariska) a kassai Liliomfi-előadásban (Nagy Teodor felvételei)

utalok, hogy ebben a térben Bánk nem tudott sehová sem elbújni, így a színész - mint valami torreádor vagy operai összeesküvő - köpenyét emelte maga elé, s a mögül kikukucskálva hallgatja ki az udvari beszélgetéseket, vagy egyszerűen megoldhatatlan volt a királynégyilkosság jelenete, ha az egy kvázi üres színpadon játszódik stb.

A rendező magukra hagyta a színészeket, így meglehetősen heterogén színészi teljesítmények születtek. Ez a dráma belső erővonalait, dramaturgiai egyensúlyát is felborította. Németh Ica Gertrudis-alakítása a szerep megkívánta minimális követelményeknek sem felelt meg. Erőtlen, minden fenség híján lévő, sem a magánemberi, sem az uralkodói érzéseit kifejezni nem tudó figura lett ez a királyné a színésznő árnyalatszegény deklamálása, merev mozgása következtében.

A címszerepet Ropog József alakította, de nem volt képes árnyaltan fel-tárni Bánk tragédiáját. Mára figura külső megjelenítésével sem tudta hitelesíteni Magyarország második emberének alakját, de lényegesebb az, hogy Bánk magánemberi és politikusi énjének összeütközése, tetteinek motivációja, a bánki sértődés mibenléte, a királynégyilkosságig vivő meghasonlás folyamatának ábrázolása, valamint a főhős bűnhődése csak Katona szépen elmondott szövegéből volt követhető, de mindez nem vált drámai valósággá.

A két főszereplő súlytalansága miatt alapjaiban rendült meg az előadás. Ezt nem tudta ellensúlyozni néhány szerep kidolgozottsága. Például Holocsy István erőteljes Peturjáé (a második felvonásban, Petur és Bánk összecsapásában ez az erőteljesség a konfliktus érthetetlenségéhez vezetett, hisz a szöveg és a játék egymásnak tökéletesen ellentmondott), vagy Dráfi Mátyás nemes egyszerűségű, szépen beszélő Tiborcáé. Az előadás legjobb jelenetei az Ottó és Biberach közöttiek voltak, ezeket ugyanis Szikra József (a győri Kisfaludy Színház művésze) és Boráros Imre szinte a dráma egészétől függetlenedve dolgozták ki. Egyedül a kettejük játékában villant fel egy korszerű *Bánk* bán-előadás lehetősége.

Határozott és következetes rendezői koncepció rajzolódott ki Horváth Lajos Gyurkó-rendezéséből. A *Szerelmem, Elektrát* egy kompromisszumos cirkuszközegben játszatta, azaz a manézs a színpadon volt, tehát nem lehetett körbeülni. A kórust két clown alakította, Egisztosz állatidomár vagy porondmester képében jelent

meg, a cselekményt többször artisták, zsonglőrök mutatványai szakították meg. A kör alakú játéktéren a rendező igen szigorúan megkoreografált mozgást írt elő: szüntelen körkörös mozgásra késztette őket, s ha valaki e mozgásképből kilépett, mint egy oratórium szólistája mondta el monológját, s ezzel színpadi premier planba került.

A brechti ihletésű előadásban a rendező a „megmutatásra" helyezte a hang-súlyt, értelmi hatásra törekedett. Ezért választotta a cirkuszi környezetet (bár a szereplők csak imitálni tudták a cirkuszművészek elengedhetetlen profizmusát), s ezért játszatta a színészeket úgy, hogy azok érzelmi megnyilatkozásait a minimálisra igyekezett redukálni. A szüntelen magyarázó hangsúlyok, az emelt hangú szövegmondás azonban monotonná s egy idő után hatástalanná tette ezt a játékmódot. Ez a módszer akkor működik jól, ha a főszereplők úgy játszanak, hogy a néző beleéli magát a játékba, de a clownok újra meg újra kiragadják a közönséget az együttérzés közegéből, és megjegyzéseikkel a hősök mondandójának, cselekedeteinek analízisére késztetnek.

Az előadás végül is színészileg nem volt egységes. Petrécs Anna igazi nagy tragikai erővel és súllyal játszotta Elektrát, ő volt az, aki leginkább érezte és közelítette meg az átélés-elidegenítés sajátos kettősségére épült stílus lehetőségeit. Egyszerű, hétköznapi, józan embert, kortársunknak érzett hőst formált Oresztész szerepéből a végzős főiskolás Skronka Tibor. Petrécs és Skronka jelenetei az előadás kimagaslóan legjobb részei voltak. Ropog József valósította meg leginkább a rendező megkívánta elidegenítő stílust, ugyanakkor Egisztosza kissé illusztratívvá vált. A két csepűrágó clownt Tóth László és Bugár Gáspár pontosan játszotta, alakításuk akkor lett volna igazán hatásos, ha a színpadi események és a kommentálók „párbeszédét" az előzőek szerint a rendező pontosabban dolgozta volna ki.

A legkiérleltebb előadásnak az Egy *szabad ember* című legenda bizonyult, amelyet az örmény Peres Zejtuncjan írt, s amelyet a pozsonyi Szépművészeti Főiskola végzős növendéke, Stefan Korenci vitt színre.

A darab egy olyan emberről szól, akit gyilkossággal vádolnak, s bár ügyében nincs jogerős ítélet, börtönbe zárnak. Zárkájában egyedülálló tudományos felfedezéseket tesz, híres tudós lesz, miközben a tudományos közélet számára személyesen jóformán teljesen ismeretlen marad, s ügyének felülvizsgálata szakadatlanul folyik. Az író a szabadság lehetőségéről szól, arról, hogy van-e, s ha igen, mi a különbség a rab és a rabtartó között, hogy létezik-e önzetlen érzelem, hogy mi a tudás értéke és haszna, hogy lehetséges-e az igazság kiderítése, hogy mit ér egy ember életében a rehabilitálás.

A rendező a sok képre tagolt darabot csaknem üres színpadon játszatta, a jelenetek zömében a tér közepén egy szűk, ketrecszerű börtöncella volt. Az epizódokat a főhős ügyvédjének narrációja kötötte össze. Dráfi Mátyás rendkívül emberi megszólalása, viselkedése az egész előadás alaphangját megadta. A produkció lényegében három színészre épült: a főhőst, Stroudét játszó Skronka Tiborra, a börtönőrt alakító Ropog Józsefre és a több szerepben fellépő Boráros Imrére. Mindhárman kitűnő teljesítményt nyújtottak. Skronka sallangtalan játéka, őszinte színpadi jelenléte hitelesítette a kissé vázlatosan, nem mindig következetesen megírt szerepet, s ellensúlyozta a darab kétségtelenül meglévő szentimentalizmusát. Ropog alakításában elsősorban az őr primitívségét emelte ki, de érzékeltette azt is, hogy a börtönőr és a rab egymásrautaltságának, egymást feltételező voltának felismerése micsoda belső drámát indukál az egyszerű emberben. Boráros Imre ezúttal is igazolta, hogy a társulat egyik legerősebb egyénisége, három különböző alak eltérő stílusú megformálása egyaránt szuggesztív volt.

A hat bemutató összképe azt mutatta, hogy van igyekezet a MATESZ-ban a művészi fejlődésre, a megújulásra, hiszen mindenki számára nyilvánvalónak kell lenni: a nemzetiségi színház is csak művészileg magas színvonalú produkciókkal tehet eleget kultúraőrző és -teremtő hivatásának. De ehhez számos problémát kellene megoldani. Mindenekelőtt tiszta és egyértelmű helyzetet kellene teremteni a komáromi színház elhelyezésében, illetve a kassai társulat függőségi viszonyában, szerkezeti struktúrájában. (Jelenleg a két színház közötti több száz kilométer távolság miatt gyakorlatilag lehetetlen az egyigazgatású, központosított működést üzemszerűen biztosítani, ráadásul a rossz színházhelyiség tovább rontja a Thália Színpad művészi esélyeit.) Csak kitűnő színészpedagógiai vénával rendezőkkel volna szabad dolgozniuk, olyanokkal, akik eltérő stílusokat képviselnek. A színház megítélése Magyarországon és Szlovákiában csak nyerhet azáltal, ha a jelenlegi vezetők is jó értelemben vett művészi versenyre lennének késztetve más rendezők által. Karakterisztikusabb, a rétegigényeket jobban szem előtt tartó műsortervekre, dramaturgiai munkára is szükség lenne.

Mindezek megvalósítására - úgy tűnik - a Magyar Területi Színház megtette a kezdő lépéseket.

**TARICS PÉTER**

## Köszöntő

**Harmincöt éves a Magyar Területi Színház**

A színház: ünnep. Ha egy színház jubilál: kétszeres ünnep. Ha egy nemzetiségi színház tartja megalakulásának valamelyik jelentős évfordulóját: az ünnep mint fogalom, különös hangsúlyt kap, és mint jelenség, mérhetetlen jelentőséggel bír.

Három és fél évtized munkásságát és eredményeit tudva maga mögött jubilál a csehszlovákiai Magyar Területi Színház. A színház 1952. október 1-jén alakult, és 1953. január 31-én Urbán Ernő *Tűzkeresztség* című darabjának bemutatásával nyitotta meg kapuit a következő alapító tagok részvételével: Bottka Zsuzsa, H. Buday Mária, Ferenczy Anna, Kovács Irén, Lelkes Magda, Lőrincz Margit, Udvardy Anna, Buday Imre, Bugár Béla, Fellegi István, Fekete Gyula, Grébner Gyula, Gyurkovics Mihály, Husvár Ferenc, Király Dezső, Kiss Lajos, Konrád József, Lipták Antal, Siposs Jenő és Turner Zsigmond.

A MATESZ viszonylag gyorsan érlelődött hivatásos együttessé. Az indulást többnyire pozitív bírálatok kísérték, melyek előlegezték a művészi fejlődést. A társulat tagjait a szakma alapismereteibe a szlovák színjátszás elitje avatta be: Stefan Munk, Martin Gregor, Pavel Rímsky, Igor Ciel, Jozef Felbaba, Bronislav Koren, Viktor Lukác. Magyarországról a határtalan ambícióval, páratlan szakmai tudással megáldott Lendvay Ferenc vállalkozott arra, hogy a társulatot a hivatás magaslatára vezesse.

A tapasztalatokat megszerezve, megtartva a színház jelentős fejlődésen ment keresztül. Az eddig eltelt három és fél évtized három fontosabb időszakra bontható. Az első évtizedben történt a fészekrakás, és ebben az időszakban vált hivatásos együttessé a színház társulata. A színház alapító tagjai és első vezetői a hangsúlyt az alapok lerakására, a társulatszervezésre, egy nemzetiségi színtársulatra jellemző művészi stílus keresésére, illetve a frissen alakult színház törekvéseivel rokonszenvező publikum megnyerésére fektették.

A fejlődés második szakaszának kezdete a hatvanas évek elejére tehető, amikor a színházi produkciókban előtérbe került a színpadi művekben rejlő gondo-

latok árnyaltabb, tudatosabb kibontása. A művészi megjelenítés eszközei is hitelesebbekké, kifejezőbbekké váltak. Nemcsak a cselekmény pergett a színpadon, hanem érzékelhető volt az írói gondolat, a rendezői mondanivaló. Mindez egyre felkészültebb színészi játékkal párosult.

A harmadik évtized küszöbén fontos eredménye és eseménye volt a színháznak, hogy az eddig egységes művészegyüttes kettéoszlott. Ez a kassai Thália Színpad létrejöttét eredményezte, melynek küldetése a kelet-szlovákiai kerület kulturális életének felvirágoztatása és az itt élő magyar ajkú lakosság kulturális színvonalának emelése.

A Magyar Területi Színház tehát két társulattal működő, egyigazgatóságú színház lett, amelynek közös a gondolkodása, dramaturgiai-eszmei irányítása és műsorpolitikája. Ettől kezdve a MATESZ sok vonatkozásban megváltozott. E változások közül talán a legfontosabb az, hogy az 1985-86-os színházi évadban megalakult a színház stúdiószínpada.

1987. február 21. Ez a dátum nagy jelentőségű a Magyar Területi Színház életében: miután a MATESZ komáromi társulata csaknem egy évtizeden át saját otthon, saját színpad, saját próbaterem nélkül, valamint a nyugodt színházi környezetet hősiesen nélkülözve valósította meg előadásait Komáromban és Csehszlovákia magyarlakta vidékein, most egy új, elegáns színházépületbe költözött a színház művészgárdája.

A Magyar Területi Színház komáromi és kassai társulata a művészi megjelenítés hiteles eszközeivel a nemzeti és nemzetiségi önismeret szolgálatába állva munkálkodik - a színház iránt érdeklődő közönség támogató rokonszenvére számítva. Ily módon a színház kapcsolatban áll az ország magyar ajkú lakosságával, és programját az ebből eredő feladatok határozzák meg. A MATESZ célja az alapítástól mindmáig az anyanyelvű kultúra terjesztése, a hazai magyar színművészet hagyományainak ápolása.

Mi is a csehszlovákiai magyar színjátszás elsőrendű feladata? Mindenekelőtt az, hogy legyen. Hogy estéről estére fölmenjen a függöny, és a magyar ajkú közönség körében létrejöjjön az előadás. Minden egyéb csak ebből következhet.

A Magyar Területi Színház, amely már hangsúlyosan van jelen a hazai magyarság kulturális tudatában, az első állandó magyar színház Csehszlovákiában. A MATESZ a csehszlovákiai magyar színjátszás egyetlen fáklyavivője.

Az immár harmincöt esztendős Magyar Területi Színháznak van saját ars poeticája: jelen lenni a társadalmi életben, a színház sajátos eszközeivel mondani véleményt annak hétköznapjairól és a Csehszlovákiában élő magyarság fontos művészi intézményeként egyre magasabb színvonalon hirdetni a szépet és igazat. S ezt, mint tájoló színház, Közép-Európa legmesszebb nyúló tájterületén teszi: Pozsonytól Ágcsernyőig. Következésképpen a színház létrejötte jelentős gazdasági gyarapodást jelentett a dél-szlovákiai tájaknak. A színház tájoló együttesének ugyanis szüksége volt játékhelyekre. Ez az igény nagyban hozzájárult a művelődési házak hálózatának gyors bővüléséhez. A színház előadásai az elmúlt évtizedek során nagyban hozzájárultak eme vidék lakosságának műveltségi gyarapításához.

A Magyar Területi Színház tagjai lelkesedéssel és alkotó munkával járulnak hozzá a csehszlovákiai magyar kultúra széles körű fejlesztéséhez, akiket jogosan és mindenféle túlzás nélkül Déryné méltó és hű leszármazottainak nevezhetünk. S a nemzetiségi színjátszásban a lelkesedés, az áldozatkészség nem csupán frázis, hanem tény és való.

Csupán az érdekesség kedvéért megemlítenék néhány számadatot, amelyek élethűen fémjelzik a MATESZ eddigi tevékenységét. A Csehszlovák Szocialista Köztársaságban több mint félmillió magyar nemzetiségű állampolgár él, akik közül a Magyar Területi Színház előadásait átlagban évente több mint százezer néző tekinti meg. A színház 1952-től, tehát a megalakulástól máig összesen kettőszázhatvanöt darabot mutatott be, s az előadások száma tízezer-ötszáz. Az autóbusszal megtett kilométerek száma több mint egymillió. A színház az előadásokat kettőszáznegyvennyolc csehszlovákiai és tizenhárom magyarországi játékhelyen tartotta meg. Es hogy hányan nézték végig az előadásokat? Több mint három és fél millió ember. Néhány szám csupán, de elgondolkodtató mindazoknak, akik érdeklődnek a MATESZ múltja, jelene és jövője, valamint problémái iránt, akik segíteni szándékoznak a színház célkitűzéseinek megvalósításában.

S ahhoz, hogy a MATESZ megvalósíthassa célkitűzéseit, minőségileg kell javulnia. Talán nem leszek ünneprontó, ha megállapítom: ma sem felhőtlen az égbolt a Magyar Területi Színház fölött. Nyilvánvaló, hogy az eltelt három és fél évtized során gyengébb előadások, problematikus rendezések és alakítások is voltak. Nemegyszer, sajnos, fél ház vagy még annál is kevesebb néző várta az előadások kezdetét. Máskor objektív okok vagy személyi problémák nehezítették a társulat művészi előrehaladását, befolyásolták az előadások színvonalát. Ezek tagadhatatlan tények. A Magyar Területi Színháznak még hosszú utat kell megtennie ahhoz, hogy munkája tökéletes legyen.

A közönség rokonszenvének alakulásában meghatározó szerepet játszik az, hogy a színház milyen darabot visz színre. Mindenekelőtt tehát a dramaturgiai terv minőségén kell változtatni, hiszen egy színház sajátos arculatának kialakításában, a színészek tehetségének kibontakozásában és nem utolsósorban a publikum ,,csalogatásában" elsőrendű szerepet tölt be az elmélyült és céltudatos dramaturgiai munka.

A színház másik égető problémája, hogy nagyon kevés az állandó státusban lévő rendező, ami pedig előfeltétele és elengedhetetlen tartozéka a jobb minőségű művészi munkának. A színház évek óta vendégrendezőkkel igyekszik pótolni a szakvezetés terén mutatkozó hiányokat. Ritka azonban az olyan vendégrendező, aki tökéletesen meg tud felelni a színház társulatépítési követelményeinek. Pedig olyan lesz színházunk, amilyenné mi magunk tesszük. Egyelőre nincs más megoldás, mint hogy a színház tagjaiból kell kiművelni színjátszásunk szakembereit.

Fontos feladat a színház és a kritika viszonyának javítása, egy közös szótárhasználaton alapuló kritikai mérce felállítása. Meggyőződésem, hogy a figyelő, segítő, jóindulatúan vitatkozó barátnál nincs jobb szövetséges.

Az egyik legsúlyosabb gondunk az, hogy az utóbbi években a főiskolát végzett színészek többsége hűtlen lett a MATESZ-hoz. Tény és való, hogy tájoló színház lévén a Magyar Területi Színház nem dolgozik a legkellemesebb körülmények között. Tény és való, hogy a MATESZ-nál nem lehet kényelmeskedni, estéről estére a lehető legjobb teljesítményt kell nyújtani, és önfeláldozóan kell küzdeni. Tény és való az is, hogy csábít a magyarországi szerződés, csábít a pénz, az érvényesülés nagyobb valószínűsége. Csak egyet nem szabad soha elfelejtenünk: a hovatartozás, a vállalás és a nemzetiségi öntudat fogalmát. Akik innen eltávoznak, és más otthont keresnek maguknak, sokszor elfelejtik, gyökereik mely földből erednek. A

MATESZ nem egy színház a sok közül, hanem a Magyar Területi Színház Csehszlovákiában. Ezért nemcsak a jó értelemben vett művészkedés a feladata, hanem küldetése is van. A csehszlovákiai magyar színjátszásnak sokkal nagyobb szüksége van magyar rendezőre, magyar színészre, mint a magyarországi színházaknak. Ezt bűn nem tudomásul venni.

Nyilvánvaló tény, hogy minden színházban vannak problémák. Ebben a tekintetben a Magyar Területi Színház sem kivétel. Mindezek ellenére a harmincöt év eredményeit egyértelműen pozitív-nak kell értékelnünk. Nagy hatású előadások egész sorát idézhetnénk, amelyek ezreknek jelentettek felejthetetlen művészi élményt, érzelmi gazdagodást, s hozzájárultak életszemléletünk, nemzetiségi öntudatunk formálásához.

A színház nem elégedhet meg az eddig elért szép eredményekkel, hanem még jobban kell fejlesztenie képességeit, tudását és művészetét, mert ezt követeli meg a haladás. A színház most - a harmincötödik évfordulón - felmérést készített: önmaga számára eldöntötte, hogy milyen módszer az, amit állandósítania kell, mit kell átmenetinek tekintenie, min kell változtatnia, és mit kell alapvetőnek tartania. A színház különös figyelmet szentel az „új" s a „régi" fogalmának, valamint annak a ténynek, hogy ha a színházművészet a mai életre akar rávilágítani, akkor az első követelmény, hogy hiteles legyen. A MATESZ megpróbál kortárs színház lenni. Ami a színpadi kifejezőeszközöket illeti, mindig közérthetőnek kell maradnia. A színház legnagyobb bázisa egy olyan realista színjátszás, amely magában hordozza a modern kor művészi követelményeit, hétköznapjainak elvárásait és feladatait.

Mint minden színház, a Magyar Területi Színház életének is van olyan tényezője, amelyet tudományosan nemigen mérnek, mégis jelentős. Ez pedig a hírnév, amelyet a MATESZ-nak óvnia kell. Annál is inkább, mert a csehszlovákiai magyar közönség nem válogathat színházak között, amelyekben anyanyelvén élvezheti az előadásokat.

A Magyar Területi Színház harmincöt éves tevékenységét az a lelkes igyekezet hatotta át, hogy megtalálja a legmegfelelőbb kifejezési formákat, s minél jobban elmélyítse a nemzetiségi tudatot. A színház eddigi eszmei, művészi eredményei után joggal elvárható, hogy a MATESZ a jövőben is változatlanul lankadatlan hévvel töltse be kulturális és politikai küldetését, s ezzel hozzájáruljon a magyar kultúra terjesztéséhez.

**MIHÁLYI GÁBOR**

## Félhomály a divat

**Párizsi színházi beszámoló**

Noha párizsi ismerőseim azt állították, hogy a félhomály már nem divat színházaikban, nekem úgy tűnt, a rendezések változatlan kedvvel borítják homályba a színpadokat. Tagadhatatlan ugyanis, hogy sötétben hatásosabb világítási effektusokkal, kontrasztos árny- és fényjátékokkal lehet élni, mint ha a brechti színház szellemében egyöntetű fényárban úsznának a világot jelentő deszkák. Amikor utoljára - négy évvel ezelőtt - a „fény városában" jártam, először Strehler egy rendezésében észleltem, mennyire takarékoskodnak itt, azaz az Odeon színházban a luxokkal. Néhány nap múlva a Nyugat-Berlinből érkezett Klaus Michael Grüber Racine *Berenice-ét* vitte színre a Comédie Franmise-ban, ugyan-csak majd' végig félhomályban tartva a színpadot. Meglepő volt, hogy Strehler és Grüber mennyire hasonlóan indították rendezésüket. Corneille *Illúziója* Strehlernél úgy kezdődik, hogy a teljesen sötét nézőtéren két ember, két fekete árny botorkál a színpad felé, és egy pislákoló gyertyával világítják meg útjukat. A függöny csak akkor megy szét, amikor a két vándor a jövőbe látó varázsló barlangja elé ér. De a színpadon sincs sokkal világosabb, a feltáruló díszletkép a holdfény ezüstjében csillog. Grüber *Berenice-ében* az expozíció két szereplője ugyancsak a sötét nézőtéren, a zenekari árokból emelkedett ki a fejfény opálos glóriájától övezve, hogy a függöny szétnyílásával belépjenek a zsidó királynő, Berenice lakosztályának előcsarnokába.

Első utam ezúttal is az Odeon színházba vezetett, ahol a Comédie Fran-9aise megbízásából a híres olasz rendező, Luca Ronconi - némi meglepetésemre - *A velencei* kalmárt merítette sötétségbe. A színpadi látvány ezúttal Rembrandt festményeire emlékeztetett, amelyeken a háttér feketeségéből bontakoznak ki az egyetlen fényforrástól megvilágított személyek, tárgyak. Amikor az Odeonban Shylock a bírósági tárgyaláson arra készül, hogy a meztelenre vetkőztetett, egy asztalon kiterített Antonio testéből kivágjon egy darab húst, és a színpadi látvány félreérthetetlenül a híres *Anatómiai leckét* jeleníti meg, akkor nem marad kétségünk, hogy Rembrandt idézése végiggondolt törekvése a díszlettervezőnek, Margherita Pallinak. Ennek megfelelően Vera Marzot jelmezei is ebbe a rembrandti miliőbe illenek. A néhány díszletelemből konstruált színpadképek lerobbant házak piszkosbarna, málladozó falait mutatják, a velencei polgárok műhelyében egy hatalmas kemence körül munkás kezek szorgoskodnak. A díszlet állandóan visszatérő eleme egy emelődaru karja, amely később mérlegként is szolgál. Ezzel mérik meg a kérők pénzzel teli ládáit, amelyek nevezési díjként Portia kincstárát gyarapítják. A produkció legeredetibb ötlete, hogy a színpad előterében síneken guruló, jobbról-balról érkező függönykulisszák különféle méretű tereket metszenek ki. Ez a szerkezet olyan szűkülő-táguló optikákra emlékeztet, ahol a metszetek nem kör, hanem, a függönyök ívétől határolva, háromszög alakúak. A cselekmény e térkivágatokba koncentrálódik, s közben az eltakart szín-padrészt átdíszletezik. Az előadás tempóját az Odeon forgószínpada is gyorsítja, de a nyolc órakor kezdődő előadást így is csak jóval éjfél után sikerül befejezni.

A színpadi látványhoz hasonlóan a rendezői koncepció is vitathatónak tetszett. Bennem leginkább az keltett hiányérzetet, hogy az értelmezés eltünteti a dráma néhány megrázó nagyjelenetét. Ronconi szerint Shylock fiatalember - legalábbis egykorú a velencei aranyifjakkal. Abban különbözik tőlük, hogy keményebb és céltudatosabb náluk, vérbeli kereskedő, aki üzleti politikáját a piac követelményeinek megfelelően alakítja. Azonban a fiatal Jean-Luc Boutté Shylockként már koránál fogva sem tudja elég mélyen átérezni a lányát elveszítő apa fájdalmát. A határozott fellépésű üzletember nem is törik össze a bírósági tárgyaláson, ahonnan végül is emelt fővel távozik. Tudatomban megjelennek Gábor Miklós Shylock-alakításának felejthetetlen pillanatai, amikor lánya elvesztésén siránkozik, amikor rádöbben arra, hogy nem képes a kést Antonio eleven húsába vágni, és még örül is, hogy Portia közbelépésére elállhat a bosszújától, és végül, amikor meggyalázva, megtiportan, összeomolva, a szívinfarktus határára jutva távozik a bírósági teremből. Ronconi koncepciója nem is engedi meg e tragikus momentumok eljátszását.

Még a színpadi homály sem tudja kellően leplezni, hogy a Portiát megelevenítő Christine Fersen idősebb, mint a kegyeit kereső Bassanio, akit Richard

**Jean-Luc Boutté (Shylock) A velencei kalmár próbáján**

Fontana alakít. Ez a korkülönbség azonban - úgy tűnt - egyedül a színésznőt zavarta, aki ahhoz képest, hogy a Comédie Franwaise rendes tagja, meglepően sokat bakizott. A rendezés viszont nem élt azzal a szereposztásból kínálkozó lehetőséggel, hogy a pénzzavarral küszködő Bassanio, mint azt barátjának, Antoniónak meg is vallja, valóban csak a pénzéért akarja elvenni Portiát. Ronconi magyarázata szerint tagadhatatlan, hogy Antonio és Bassanio kapcsolata több, mint barátság, igazi férfiszerelem. A rendező azonban kijelenti: „ezúttal engem ennek a szerelemnek a kialakulása nem érdekelt. Számomra Antonio mélyen vallásos ember, aki a pénzről a puritánok módjára gondolkodik. Nem szédíti el Bassanio fiatalsága és szépsége, őt a nála talán idősebb fiatalember nagyvonalúsága, bőkezűsége kápráztatja el". A teória érdekes, csak éppen a fiatal Antonio - Yves Lambrecht megformálásában - súlytalan marad. A két férfi kapcsolatának érzelmi szálait a rendezés nem is munkálja ki. Ronconi rendezésében így nemcsak Shylock tragédiája nem bontakozhat ki a színpadon, de a velencei keresztények érzelmi konfliktusainak ábrázolása is megmarad a vígjátéki enyelgés szintjén. Így a jegygyűrűk elajándékozásának és az elajándékozás lelepleződésének sem lehet kellő érzelmi súlya és jelentősége. A nőknek ugyanis rá kellene döbbenniük arra, hogy a férfiak számára az egymás iránt érzett barátság összehasonlíthatatlanul fontosabb és mélyebb, mint újdonsült asszonyaik iránt táplált szerelmük. Peter Brook figyelmeztetett arra, hogy Shakespeare darabjainak titkai vannak. *A velencei kalmártitkait* Ronconinak ezúttal nem sikerült megfejtenie.

Félreértés ne essék, a világhírresség Ronconitól rendkívülit vártam, ehhez képest csalódtam. Gábor Miklóst leszámítva, aki Franciaországban is sztárszínész lenne, a mi *Velencei* kalmár-előadásunk egészében nem állna meg a Ronconié mellett, még ha egyik-másik részletében - többek között Jessica lelkiismeret-furdalásának a megmutatásával, hogy ne csak Gábor Miklóst dicsérjem - felül is múlja azt.

Ugyancsak a sötétben játszódik Bernard-Marie Koltés legújabb színműve, *A gyapotmezők árnyékában.* Ezúttal azonban jogos a homály, minthogy a darabban éjjel, valahol, valamilyen külvárosban, hatalmas konténerek sorával kialakított, alig megvilágított utcában találkozik egy-mással a két szereplő: Dealer, az eladó és Kliens, a vevő. Sejthetően a kapitalizmus világában vagyunk, ahol nem a hiány, hanem a kínálat túlsúlya határozza meg az üzleti élet résztvevőinek magatartását. Ennek megfelelően Dealer arra szeretné rábírni Klienst, hogy vásároljon tőle, illetve árulja el, hogy mire, milyen árura vágyik, mert azt megszerzi számára.

Az üzlet, az adásvétel az emberi kapcsolatteremtés talán egyedüli lehetősége - gondolom, ezt kívánja demonstrálni Koltés darabja. Ha létezik absztrakt dráma, akkor Koltés színműve az. Hiányzik minden konkrétum. Nemcsak a tér és idő koordinátái metszik egymást a teljes elvontság régiójában, tökéletesen elvontak a szereplők is, nemhogy nevük, jellemük, még múltjuk sincs - csak az egymáshoz való viszonylatukat dolgozta ki az író az adásvétel összetartozásában.

A darab engem Edward Albee *Mese az állatkertről* című egyfelvonásosára emlékeztetett, amelyben két magányos férfi végül már csak úgy tud egymással kapcsolatot létesíteni, hogy az egyik addig provokálja társát, amíg az megöli. Albee rövid dialógusait a kezdeményező Jerry hosszú szóáradatai törik meg. Koltés színművében a két szereplő hosszú körmondatokban megfogalmazott költői erejű monológjai váltják egymást. A csehovi figurákhoz hasonlóan Koltés alakjai sem tudnak igazi dialógust kialakítani, a megértés, az üzlet nem jön létre. A valódi kapcsolatteremtéshez a megnyerő szavak, a vonzó ajánlatok ezúttal sem elegendőek - számukra is csak a harc marad. Kérdéses azonban, hogy milyen fegyverrel küzdenek majd meg egymással.

Koltés az 1950-es évjárat szülötte, a mai francia dráma egyik - ha nem egyetlen - ígéretes tehetsége. Kiugrását nem utolsósorban annak köszönhette, hogy felfedezője, Patrice Chéreau valamennyi (három) darabját színre vitte - méghozzá parádés rendezésben, szereposztásban, Richard Peduzzi díszletei közt. Peduzzi ma a világ egyik nagy díszlettervezője.

Ezt a darabot is Patrice Chéreau rendezte, Nanterre-ben, színházában, a Théâtre des Amandiers-ben, és ő játszotta a főszerepet is.

Köztudott, a nanterre-i színház abból a jó szándékú elképzelésből született, hogy a külvárosok népének is legyen teátruma. A zseniális Patrice Chéreau azonban a nanterre-i színházban a maga tehetségétől vezérelve a boldog keveseknek játszik, mit sem törődve a helybeliek kulturális igényeivel. Igaz, Chéreau kedvéért ez az elit ki is utazik Nanterre-be, a gyorsvasutak időközben kiépített hálózatának köszönhetően már nem is akkora kirándulás ez az út. Azt már nem tudom, hogyan prosperál a vállalkozás, ha nem Chéreau rendez és játszik.

Koltés darabja, gondolom, Párizsban sem vonz tömegeket. Eredetileg 1987 januárjában mutatták be, majd Brüsszelben, Grenoble-ban, Lyonban (a T.N.P.-ben), Berlinben és Frankfurtban vendégszerepeltek vele. Ezúttal hét alkalomra újították fel a produkciót Nanterre-ben - azzal fokozva az attrakció vonzását, hogy Dealer szerepét egy néger színésztől Patrice Chéreau vette át, valamelyest áthangolva ezzel a szikrázó feszültséggel telített dráma emberi viszonylatait. Chéreau masszív, díjbirkózószerű alakká formálta Dealert, akinek megnyerő, barátkozó szavai mögött ott bujkál az erőszakos fellépés lehetősége.

Koltés bemutatása a Radnóti Színpad feladata lehetne, ha megszületne az eredeti költői szintjének megfelelő fordítás, és legjobb rendezőink egyike vállalkozna a színre vitelre. Mert lejjebb engedve a mércét, kompromisszumok árán - nem is érdemes próbálkozni.

A nanterre-i színház egy másik termében mutatták be a német neonaturalista dráma egyik kezdeményezőjének, Marieluise Fleissernek U*tászok Ingolstadtban* című darabját Bérangére Bonvoisin rendezésében. Az előadást a premieren láttam, s erre az alkalomra meg is telt a

nagyterem színpadára helyezett nézőtér. Másnap a Le Monde-ban meglehetősen dicsérő kritikát is kapott a produkció.

Bonvoisin asszony rendezése nekem nem tetszett. Nem tudom, miért, de erősen megkurtította a darabot, s ezúttal a színpadi homályt is nehéz lett volna megindokolni. Díszlet se nagyon volt, a kopár falak egy külvárosi tér atmoszféráját sugallták, mindössze néhány kellék, egy padjelölte a színteret. A színészek ugyan megtették a magukét, de a rendezés fantáziátlanságán az ő játékuk sem segíthetett. Ismét bebizonyosodott, hogy Marieluise Fleisser húszas években írt darabjait csak akkor érdemes felújítani, ha egy Peter Stein kaliberű rendező vállalkozik rá.

Némi csalódást okozott Mnouchkine legújabb produkciója is, *a L'Indiade ou L' Inde de leur réve*, szabad magyar fordításban *India eposza, vagy az álmaik Indiája.* Mint a társulat korábbi, a kambodzsai polgárháború rémségeit felidéző dokumentumjátékát, ennek a produkciónak a szövegkönyvét is Héléne Cixous írta. Ezúttal azonban a darab nem egy karizmatikus vezéregyéniség életútját követi (akkor Norodom Szihanukét), hanem két politikusnak, Gandhinak, a nemzeti egység megőrzését kívánó indiai Kongresszus Párt, és Dzsinnah-nak, az önálló mohamedán állam, Pakisztán megalakítását követelő Mohamedán Liga vezérének a tíz-egynéhány éven át tartó küzdelmeinek, harcainak történetét jeleníti meg.

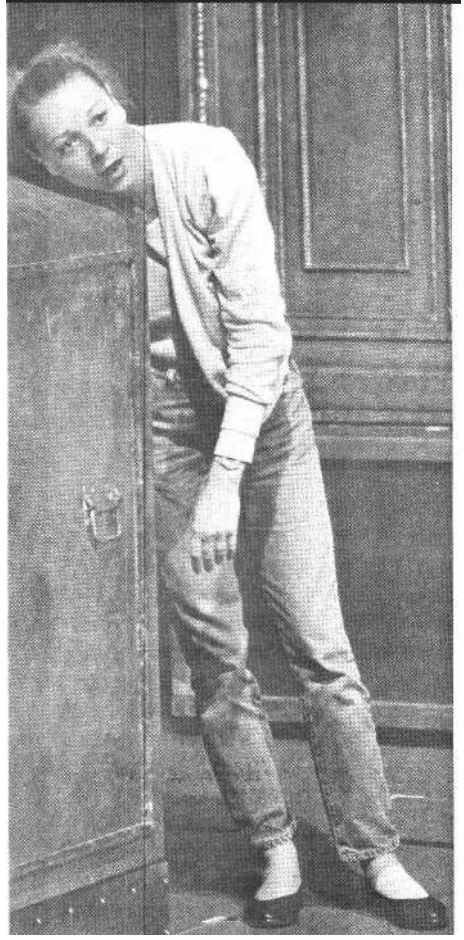
A csalódás oka kettős. Egyrészt Cixous drámája a nálunk is játszott nagy sikerű Gandhi-filmhez képest kevés újat tud nyújtani, még a színpadi szereplők is mintha az angol filmből léptek volna át a Théátre du Soleil színpadára. Másrészt az előadás szövegre koncentráló, puritán játékmódja csak igen keveset őriz meg Mnouchkine hallatlanul gazdag és sokrétű, a távol-keleti és az európai, a commedia dell'arte és a vásári komédia, a realista és brechti színház korábban oly sziporkázó ötletességgel felhasznált eszköztárából. Megmaradt és továbbra is elkápráztat a puritánsága ellenére is színpompás, szemet gyönyörködtető díszlet (Guy-Claude Francois munkája), megcsodálhatjuk a színészekből tökéletes indiaiakat varázsló jelmezeket (Jean-Claude Barriéra) és maszkokat (Erhard Stiefel), elámíthat a színészi játék átéltsége - a szereppel való tökéletes azonosulás. Ez a hibátlan hasonulás azt az illúziót kelti, mintha valóban jelen lennénk India történelmének sorsfordító tanácskozásain, megbeszélésein. Sőt, azt is átélhetnénk, mint fogadja az utca népe a politikusok döntéseit, és még az iszonytató öldöklésekig elfajuló vallási villongásoknak is tanúi lehetnénk. A rendkívül erőteljes „indiai" zene (Jean-Jacques Lemétre kompozíciója) lélegzetelállítóan gyors tempót diktál, és egy percig sem engedi lankadni a több mint négyórás előadás feszültségét.

Korábban is tudtam, hogy a Cartoucherie, a volt tölténygyár hangárai, épületei nemcsak Mnouchkine színházának adnak otthont, nappal kint járva még a lovardát is felfedeztem. Itt működik többek között a Théátre de la Tempéte (A vihar színháza) névre keresztelt színház, amely-ben Philippe Adrien rendező kísérletező kedvű társulata, az Atelier de Recherche et de Réalisation Théátrale (magyarul ez a név, a „Kutatásra és színpadi megvalósításra alakult Atelier" - borzalmasan hangzik) egyetlen este két színpadi csemegét kínál: Sacher-Masoch főművét, a *Vénusz szőrmegallérralt* és Witkiewicz egy korai darabját, *A pragmatistákat.*

Megvallom, Sacher-Masoch nevével vagy egy éve találkoztam először, a lengyel Jerzy Nowak Spiró György *Az ikszek* című regényét támadó írásában. Ekkor tudatosodott bennem, hogy a századvégi osztrák író nevéből származik a mazochizmus szó. A *Vénusz szőrmegallérral* eredetileg regény volt, szerzője ebben a művében bontotta ki a maga teljességében a mazochizmus mítoszát. A rövidre fogott történet főszereplője egy Sévérin nevű ifjú, aki úgy próbálja meghódítani és magának megtartani Wanda nevű szerelmét, hogy felajánlja: az asszony rabszolgája lesz, és eltűri, pontosabban meg is követeli a legkülönfélébb fizikai kínzásokat.

Mai szemmel nézve a regényből készült adaptáció mulatságosan hatott - és meg is felelt a rendező szándékának. A néző eleve tudhatta, hogy Sévérin szín-padi kínzása, megkorbácsolása - bár-mennyire is pattog az ostor - nem fájhat a színésznek. A darab a strindbergi nőgyűlöletet idézte - csak éppen a komikumba hajló melodráma szintjén.

A Witkiewicz-darab esetében máig sem tudom eldönteni, hogy a rendező nem értette a darabot, vagy én buktam meg mint néző. Nemrégiben együltömben végigolvastam Witkácy minden drámáját, s akkor különféle magyarázatok segítségével értettem is őket. Philippe Adrien rendezésében zavaros blődlinek tűnt az egész,

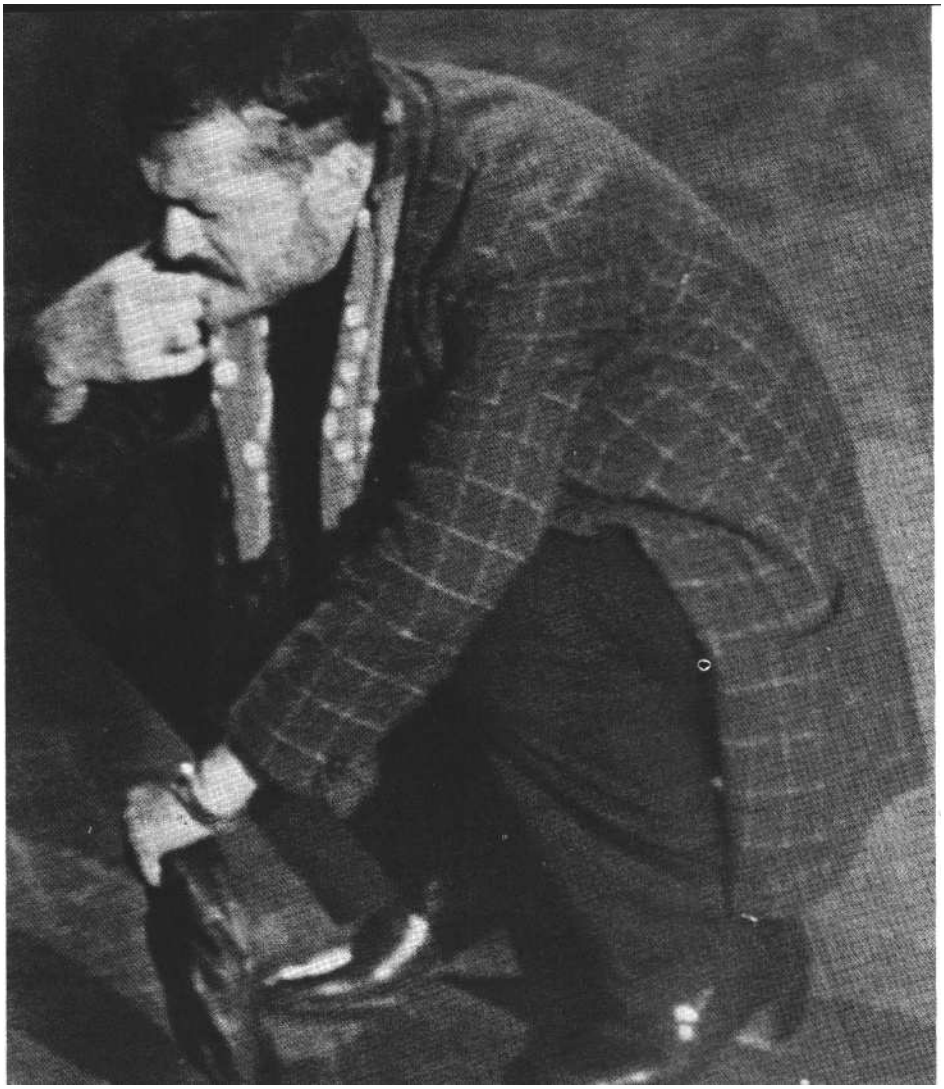


**Christine Fersen (Portia)**
**A velencei kalmár próbáján**

még az sem vált számomra világossá, hogy ki kicsoda a színpadon, és a szereplőket milyen kapcsolat fűzi egymáshoz. Sőt, egyáltalában mi is a darab cselekménye? Otthon újraolvasva *A pragmatistákat* megint minden összeállt és értelmet kapott, de azt már utólag nem sikerült tisztáznom, hogy az ottani félhomályban játszott, füstgomolyaggal tovább láthatatlanított előadás megfelelt-e annak a színpadi képnek és értelmezésnek, ami a darab újraolvasása nyomán kialakult bennem.

Tény, hogy a jelen levő szép számú közönség a Witkiewicz-darabot lelkesen megtapsolta. Nem tudom azonban, hogy a blődlit értékelték, vagy ők, francia anyanyelvűek lévén - mégis többet értettek a darab mondanivalójából.

Foghíjas nézőtér előtt játszották a Chaillot kistermében, a Gémier Színházban O'Neill remekművét, *a Boldogtalan holdat,* amit nem is csodáltam, mert Alain Franon rendező és színészei igen közepes előadást produkáltak. Engem a párizsi előadás már csak azért is kielégítetlenül hagyott, mert játékukat figyelve minduntalan Ruszt remek kecskeméti rendezésére kellett gondolnom, Gábor Miklós megrendítő James Tyronjára és Pécsi Ildikó vonzó, mélységesen emberi Josiejára.



**Patrice Chéreau az Eladó szerepében**
**Bernard-Marie Koltés: A gyapotmezők árnyékában című darabjának Chéreau rendezte előadásában**

A Gémier Színház előadását alapjában a Josie-t alakító Maité Nahir buktatta meg. A szerep korpulens színésznőt kíván, aki azonban telt idomaival együtt is vonzó nő tud maradni, akinek el lehet hinni, hogy mágnesként vonzza a környékbeli ifjakat, és még James Tyronnak is meg kell küzdenie magával, hogy Josie ne a kívánatos nőt, hanem csak a vigasztaló, megbocsátó, szerető anyahelyettest jelentse számára.

Az O'Neill-dráma cselekménye a déli óráktól a másnap hajnalig tartó időszakot öleli át, ennek ellenére az előadás a párizsi divathoz alkalmazkodva mindvégig sötétben játszódott. A tapsrendnél, amikor kigyúltak a fények, látni lehetett, hogy Maité Nahir arca tagadhatatlanul kedves, bájos. A színpad derengő fényében azonban csak a színésznő előnytelen sziluettje érvényesült. Így nehéz volt James-Baptiste Malartre Tyrone-jának elhinni, hogy nem az ösztönös viszolygás készteti őt arra, hogy visszautasítsa ennek a cseppet sem vonzó Josie-nak a felajánlkozását. Az erotikus feszültség hiánya kettőjük éjjeli nagyjelenetét is áramtalanította. Sajnos ez az áramtakarékosság az egész előadást áthatotta, és így mi nézők sem tudtunk „felvillanyozódni."

Ez *a Boldogtalan hold* nem is jelentett konkurenciát a nagyteremben látható Claudel-darabnak, *A selyemcipőnek*, amelyet a Chaillot színház igazgatója, Antoine Vitez állított színpadra.

Igaz, a rendezői pályája csúcsára érkezett Viteznek semmilyen konkurenciától nem kell tartania. A múlt év nyarán az avignoni fesztiválon bemutatott Claudel-darab minden jel szerint az idei évad kimagasló előadása, amely - ha Párizsban lenne ilyesmi - meg is nyerne minden díjat.

Vitez munkáját egyébként figyelmébe ajánlanám azoknak a hazai rendezőknek, akik a Weöres-darabok színre állításával birkózva alulmaradtak e küzdelemben. A probléma ugyanaz. *A selyemcipő* is par excellence könyvdráma, amelyet szerzője úgy alkotott meg, hogy közben mit sem törődött a színpadra állítás lehetőségeivel. Igazi író nem is engedi szellemét korlátozni az adott színpadi lehetőségektől. Joggal követelheti, hogy a színpad alkalmazkodjon őhozzá. Hiszen a világirodalom klasszikus alkotásai örök életűek, tehát már megszületésük pillanatában sem rendelhetik magukat alá a pillanat varázsához kötött színháznak.

*A* selyemcipőnek is tíz évnél tovább kellett várnia arra, hogy Jean-Louis Barrault személyében akadjon egy kongeniális rendező, aki neki mer gyürkőzni a feladatnak. A megszokottnál négyszer nagyobb terjedelmű művet Barrault erőteljesen megrövidítve mutatta be a Comédie Francaise-ban először 1943-ben, s újította fel az évek múltával többször is. A hősszerelmes Don Rodrigo szerepét is maga játszotta, amíg csak kora engedte.

Vitez az első, aki gyakorlatilag húzás nélkül - hétköznap három egymást követő estén, vasárnaponként pedig egyhuzamban, mintegy tíz órán át tartó előadásban - mutatja be *A selyemcipőt. Az* időtartam mindig viszonylagos. Néha egy kétórás előadás is hosszasnak tetszik, Peter Stein délttől késő éjszakába húzódó rendezését, az *Oreszteiát* viszont egyáltalán nem éreztem hosszúnak. De ugyanezt mondhatom Vitez produkciójáról is. Vitez és díszlettervezője, Yannis Kokkos Barrault rendezéseivel ellentétben üres színpadi térben játszatja el Claudel drámáját - teljes szabadságot hagyva a költői szó varázsának. A színhely változásait világítási effektusokkal és kellé-kekkel jelzik, amelyeket többnyire a színészek maguk hoznak be és visznek el. (Így másodpercnyi szünet sincs az egyes jelenetek között.) Alapvetően Claudel szómágiájára bízzák, hogy képzeletünkben megteremtse a XVI. és XVII. század fordulóján három világrészen és a köztük elterülő óceánokon játszódó darab színhelyeit: kastélytermeket, utcákat, tereket, vitorlás hajók fedélzetét, gót katedrális szentélyét. A húszas évek elején keletkezett dráma szerzői instrukcióiban Claudel maga írta elő a pusztán jelekkel, jelzésekkel operáló antinaturalista előadásmódot - a díszletektől kezdve a szöveg sajátosan stilizált, deklamáló előadásmódjáig. Ami nem jelenti azt, hogy Vitez és Kokkos kevés eszközzel ne teremtenének *szép*, szemet gyönyörködtető látványt, amely soha előtérbe nem tolakodva alakítja ki az előadás változó játékterét.

Talán nem tanulság nélkül való, ha a színházi kínálat bőségének jelzésére elmondom, hogy a heti műsorfüzet tanúsága szerint 1987 novemberének harmadik hetében százharminchét teátrum és kilenc café-théâtre (ahol vacsorával egybekötött a színház) kétszáz produkciója között válogathattam. Néhány darabot, például Moliére *Don Juanját* vagy Sartre

*Zárt tárgyalását* két különböző rendezésben is megnézhettem volna. Repertoárban egyedül a Comédie Francaise játszik öt darabot váltogatva a műsorán, néhány színház viszont két-három teremben tud egy időben előadást tartani. A kétszáz darab közül mindössze negyven volt külföldi szerző műve! A külföldi klasszikus drámaírók közül Shakespeare, Goldoni, Ibsen, Osztrovszkij, Pirandello csak egy-egy darabbal szerepelt az étlapon, Csehovot *a Medve* című egyfelvonásosa és egy szöveg-összeállítás képviselte. A nevesebb modernek közül Harold Pinternek két, Alan Ayckbournnek, az amerikai David Mammetnek és a görög Yannis Ritsosnak egy-egy darabját játszották. Meglepően sok volt a regényadaptáció Dosztojevszkijtől Dickensig és Knut Hamsunig. Itt említeném meg, hogy a Hotel Lutécia Színházban az Esti Kornél novellákból készült Kosztolányi-adaptáció is látható volt *Le traducteur cleptomane (A* kleptomániás fordító) címmel.

Ha marad még estém, szívesen megnéztem volna, hogy a Comédie Francaiseben hogy játszanak Labiche-t és Feydeaut-t. A Louis Jouvet nevével kiegészített Athenee Színházban most pótoltam mulasztásomat, és megtekintettem az *Elvire Jouvet* 40-et, amelyet a Strasbourg-i Nemzeti Színház nálunk is jelentős szakmai, kritikai sikerrel játszott. De ugyanebben a színházban megnéztem volna két Beckett-darabot, amelyek a *Színházi Fragmentum l* és *II* címet viselik.

A neves idős színésznő, Silvia Monfort a saját színházában Racine drámái közül ezúttal a maga rendezte *Iphigeniá*ban lép színre, ez is megért volna egy estét. Es jó lett volna megnézni a több évtizede műsoron tartott *A kopasz énekesnőt* és *A leckét az* Huchette-ben. Kíváncsi lettem volna, hogy milyen *a Kean* Jean-Paul Belmondóval a címszerepben. Nem lett volna érdektelen megtekinteni Dosztojevszkij *Félkegyelmű* című regényének színpadi adaptációját sem, Jacques Mauclair rendezésében. Es milyen lehet ma egy Henry Bernstein-darab? *A titok* című drámáját a Montparnasse Színház plakátjai hirdették városszerte. S a kínálatnak távolról sem értem a végére!

Az igényes látnivalóknak ez a bősége elszomorít és megnyugtat. Elszomorít, hogy mi minden szépből, okosból maradok ki, de megnyugtat, hogy mindez létrejött és látható.

**GYÖRFFY MIKLÓS**

## Önagyonbeszélők

**Thomas Bernhard színháza**

Tavaly ősszel Bécsben jártam, és több színházi előadást láttam, köztük Thomas Bernhard két darabjáét. *A Der Theater*machert (A színházcsináló) a Burgtheaterben és *a Ritter, Dene,* Vosst az Akademietheaterben. Mind a kettő magával ragadó, nagy erejű előadás volt, pazar színészi alakításokkal. Claus Peymann, a Burgtheater nagynevű új intendása rendezte őket.

Ez a két előadás ismét eszembe idézte, amire Thomas Bernhard egy-egy darabja olvastán már korábban is többször gondoltam: lám, a magyar színház ismét „kihagy" egy fontos szerzőt, Beckett, Ionesco, Genet, Gombrowicz, Mrozek, Bond vagy éppenséggel Strindberg, Wedekind, Ödön von Horváth, Witkiewicz, Camus stb. után egy újabb drámaíró, akit majd késve fedez föl, vagy nagyvonalúan végképp „kihagy", később netán már arra hivatkozva joggal, hogy eljárt felette az idő. Csakhogy a kihagyás akkor is megmarad kihagyásnak, bizonyos szerzők iskoláját egyik színház sem kerülheti el, ha a korával összhangban akar maradni. Én ma már Thomas Bernhardot is ilyen írónak tartom.

Még egy darabját sem mutatták be nálunk, pedig a német nyelvterületen már húsz éve az egyik legtöbbet játszott szerző. Vagy négy-öt évvel ezelőtt Szikora János kísérletet tett *A szokás hatalma* bemutatására a Pesti Színházban, de még a próbák szakaszában elakadt a vállalkozás. Fordítása csak két Bernhard-darabnak jelent meg, *A szokás hatalmáén* kívül a *Minettié,* mind a kettő a Nagyvilágban, még a hetvenes években, pedig időközben már vagy húsz darabot írt a roppant termékeny szerző. Tanulmányról se tudok, amely „közvetítette" volna Bernhardot a magyar színházi életnek és műveltségnek. Jellemzőnek tartom, hogy az egyetlen érdemleges hazai híradást Bernhardról nem szakfolyóiratban találjuk - és mint említettem, nem színpadról kaptuk -, hanem egy összegző tudós műben olvashatjuk, Halász Előd *A német irodalom története* című könyvének tavaly megjelent második, bővített kiadásában. A II. világháború utáni német drámáról szóló fejezetet Bernhard drámaírói munkásságának 1979-ig terjedő ismertetése zárja. Mellesleg az is jellemző, hogy Bernhardon kívül számos olyan drámaíróról olvashatunk itt még, akik hozzá hasonlóan ismeretlenek vagy alig ismertek nálunk, és az előbb idézett névsort gyarapíthatnák: Tankred Dorst, Wolfgang Bauer, Franz Xaver Kroetz, Martin Walser, Peter Handke és Botho Strauss. A közismerten rendkívül magas színvonalú mai nyugatnémet színház nem utolsósorban ezeknek a drámaíróknak a művei által lett naggyá. Claus Peymann munkássága például kezdettől fogva szorosan kapcsolódik Bernhard drámáihoz: java részüknek ő rendezte az ősbemutatóját. Peter Steint hasonló szoros kapcsolat fűzte Botho Strausshoz. Ide vágó adalék, hogy amikor több magyar színház is foglalkozott Botho Strauss *Gross und klein* (Apraja-nagyja) című remek darabja előadásának gondolatával, végül is mindegyik azzal az érvvel vetette el, hogy színészeinek játékstílusától és közönségének igényeitől idegen ez a nálunk hagyományok nélküli artisztikus stilizáció. Éppen az említett kihagyások miatt idegen, és lesz az újabb kihagyások miatt még inkább az.

De nem a magyar színházról akarok szólni, hanem Thomas Bernhard színműveiről. Elsősorban mint olvasójuk, és csak másodsorban mint az említett két előadás nézője, illetve egyéb színháztörténeti információk átadója. Pályáját Bernhard nem drámákkal, hanem versekkel és prózával kezdte az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején. Jellegzetesen logomániás prózaszövegei, több egymásba csúsztatott beszédszintből, jegyzettöredékekből álló szöveg- „hagyatékai" közül több olvasható már magyarul is. Legutóbb 1987-ben jelent meg egy válogatás elbeszéléseiből és kisregényeiből *Az erdőhatáron* címmel, és mivel ennek utószavában kísérletet tettem már Bernhard művészetének általános jellemzésére, különös tekintettel prózájára, itt most ettől eltekintek, és csak a darabjaira összpontosítok, amelyek persze, monomániás íróról lévén szó, szorosan kapcsolódnak a prózai művekhez, sőt bizonyos szempontból azok közvetlen elágazásainak, más eszközökkel történt folytatásainak tekinthetők, ugyanakkor lényegesen különböznek is tőlük, az idő haladtával mind jobban. A drámák mintha a prózai művek egy bizonyos sajátosságát vagy lehetőségét aknázták volna ki s fejlesztették volna tovább, immár a drámai műfajok törvényei szerint.

Első két darabját 1970-ben publikálta Bernhard. *A Der Berg (A* hegy) címűnek, amelyet nem ismerek, és tudomásom szerint nem adtak elő, ez a jellemző alcíme: „Játék ember formájú marionetteknek vagy marionett formájú embereknek". A másik darab *az Ein Fest für Boris,* amelynek magyar címe Petra-Szabó Gizella kéziratos fordításában, szerintem vitathatóan, így hangzik: „Egészségedre, Borisz", szó szerint pedig így fordítható: „Ünnepség Borisznak". Ősbemutatóját Claus Peymann rendezte meg a hamburgi Deutsches Schauspielhausban 1970-ben.

*Az Ünnepség Borisznak* teljes fegyverzetében állítja elénk a drámaíró Bernhardot, ámbár bizonyos motívumok és módszerek későbbi rögeszmés ismétlődése ellenére is úgy vélem, hogy ez a fegyverzet nem maradt olyan változatlan, mint Bernhard egyes német kritikusai állítják. *A Borisz* mindenesetre Bernhard legmorbidabb, legnyersebb és leginkább allegorikus darabja - később ezek a végletek tompultak, illetve más vonásokkal kiegészülve árnyaltabb, összetettebb művészi hatást eredményeztek. A harsányan és kihívóan abszurd *Borisz* főszereplője egy dúsgazdag öreg (?) hölgy, a Jótét Lélek, aki tíz éve egy baleset következtében elvesztette mindkét lábát - és a férjét. Azóta tolókocsiban, görszékben él, és onnan zaklatja, gyötri, nyúzza Johannát, az ápolónőjét és felolvasónőjét. Két éve „férjül vette" Boriszt, egy szintén lábatlan nyomorékot a szomszédos menhelyről, ahová a Jótét Lélek ablakából át lehet látni.

A darab első felét kitevő két előjáték szinte teljes egészében a Jótét Lélek monológja, amely forma szerint Johannához szól, és amelyet időnként meg is szakít Johanna egy-egy szava. A Jótét Lélek, akit szörnyeteg vonásai Dürrenmatt öreg hölgyével rokonítanak, az uralkodás megszállottja. A hamburgi előadás a darab második felét kitevő „ünnepségen" ékkövekkel, gyöngyökkel dúsan kirakott koronával, valóságos pápai tiarával a fején léptette föl. A Jótét Lélek azonban csak képzeletben lehet igazi nagyasszony. Monológjában és kalapot-kesztyűt próbálgató szeszélyeskedéseiben díszes, ünnepélyes élet illúziójába ringatja, egy város köztiszteletben álló előkelőségé-nek álmodja magát, aki jelmezbált ad, maszkokat visel, és azt a látszatot keltheti, hogy nem az, aki valójában. A valóságban legföljebb a nyomorékoknak lehet királynője. Johannán kívül alattvalója még Borisz, ez a kataton idióta, aki valami babakocsifélében él, vénséges, ráncos csecsemőként, és alig különbözik egy állattól: artikulálatlan hangokat tud csak hallatni, és a nyers gyümölcs a kedvenc tápláléka.

Alattvalói még a Jótét Léleknek a szomszédos menhely nyomorékjai is - őket, szám szerint tizenhármukat hívja meg vendégül az „ünnepségre", Borisz születésnapi „zsúrjára". Ez alkalomból Johannát is arra kényszeríti, hogy lábatlan nyomorékként, tolószékben üljön az ajándékokkal megrakott asztalhoz. A születésnapi zsúr morbid „danse macabre". Bernhard fantáziája tobzódik az abszurd ötletekben. A nyomorékok egyrészt esznek-isznak, dohányoznak, nevetgélnek, viháncolnak, másrészt panaszkodnak, lázadoz-nak, a Jótét Lélekben sanyarú sorsuk jobbítóját vélik. Fő sérelmükként hánytorgatják fel, hogy túlságosan rövid ágy jár csak nekik a menhelyen, még lábatlan törzsük sem fér el rajta, és azon morfondíroznak, hogyan tudnák közösen elpusztítani magukat. Közben Borisz dobolni kezd egymagában, egyre vadabb és hoszszabb futamokat ver ki a dobján - eszünk-be juthat róla mind Brecht *Kurázsi ma*májának Kattrinja, mind Günter Grass A bádogdobjának szintén nyomorék Oskar Matzerathja -, dobolása a vegetatív létre korlátozott ember amorf és halálos lázadása. Eszeveszett dobolása közben ugyanis Borisz szinte észrevétlenül kiszenved. Borisz pusztulása tekinthető úgy is, mint csapás, amely a Jótét Lelket megfosztja látszaturalkodásának készséges, engedékeny tárgyától, de úgy is, mint beteljesülés, keserű kacajjal üdvözölt diadal: Borisz kimúlása az ember méltatlanságáról és pusztulásra kárhoztatottságáról szóló titkos tételt igazolja. E diadalra a Jótét Léleknek annál is inkább szüksége van, mert Johanna dacos-néma tűrése, épsége és sértetlensége zavaró ellenérvnek tűnik, amely zsarnoki módon elfojtandó.

*A Borisz* radikálisan redukált világról szól: térbeli korlátozottságokról, testi fogyatékosságokról és nyelvi degradációról: szaggatott, töredezett, monokróm, központozás nélküli, lüktető, rövid sorokból áll a darab szövege. Hol valami barbár litániára emlékeztet, hol a modern repetitív zenére. Ami a leginkább bernhardi benne, és ami a későbbi művekben sem változik: az ambivalenciája. A nyomorékok egyfelől hátborzongatóan valóságosak, másfelől allegorikusak. Az ambivalencia jelentésre és hang-nemre egyaránt vonatkozik: a darabot a kétféle érvényesség egyidejűsége és feszültsége élteti. Van benne valami a késő középkori haláltánc-ábrázolásokból, Bosch és Dürer képeiből.

*A Borisz* egy megnyomorodott, lefokozott és kakofonikus ünneplés közepette agonizáló világról szól, a következő darab, *a Derlgnorant und der Wahnsinnige (A* tudatlan és az őrült) Bernhard egy másik rögeszmésen visszatérő témájáról: a művészet elembertelenítő, megnyomorító hatásáról. A művészet Bernhardnál majdnem mindig a zenét jelenti. A zene ugyanakkor nemcsak mint művészet értendő, hanem mint az emberi megismerés, a világról való tudás olyan artikulációja is, amely szorosan összefügg más bernhardi artikulációs szférákkal: a nyelvi-irodalmi kifejezésen túl mindenekelőtt filozófiával, matematikával, geometriával, alkalmilag színművészettel, építészettel. *A tudatlan és az őrült* főhőse egy világhíres énekesnő, aki azonban, mint több más Bernhard-darab főszereplője, testi valójában csak később jelenik meg a színen, felcsigázott várakozás után, mivel már addig is ő volt a főszereplő, de csak a többiek beszélgetésének tárgyaként, játszmájuk tétjeként. Ez jellegzetesen drámai mozzanat, amelyben eltérnek Bernhard darabjai prózájától - ott is gyakran beszélnek ugyan valakiről, aki nincs jelen, ám aki annál inkább végzete annak, aki beszél róla -, de ott ez az idézett személy mindvégig idézet marad.

*A tudatlan és az őrültben* az Apa és ¸a Doktor társalognak az énekesnőről, az Ej Királynőjéről, annak operai öltözőjében, *a Varázsfuvola* előadása alatt. Az Apa csaknem vak, alkoholista öregember, aki minden pénzét lánya énekesnői kiképzésébe, karrierjének felépítésébe ölte, anélkül hogy igazán tisztában lett volna azzal, milyen felemás, kétélű sorsra szánja. Ő a „tudatlan", azaz inkább: nem-tudó, gyanútlan, a „vak", aki nem lát tisztán, illetve amit mégis látni vél, az előtt behunyja a szemét, alkoholmámorba menekül előle. Az „őrült" a Doktor, aki annál többet tud, legalábbis tudni vél, s akinek egyik fő hivatala, hogy közvetítsen Apa és lánya közt, mindkettőjüket megértse, tudása révén azonban az őrület peremén egyensúlyoz. Az Apa például szüntelen aggódik lányáért, már három órával az előadás kezdete előtt ott ül az öltözőben, és sopánkodik, amiért a lánya egyre később fut be a színre lépése előtt, mire a Doktor megmagyarázza neki, hogy ez egyre éleződni fog, de elkésés sosem lesz

belőle - és mintha a magyarul is olvasható *Fagy* című regény motívuma térne itt vissza, az Abszolút Kelvin Fok, mely megközelíthető ugyan, de elérhetetlen.. . és egyre nagyobb erőt kell „közölni" a megközelítésére szánt testtel. A fagy itt művészeti fagy: a koloratúraéneklés.

Az Éj Királynője a világ egyik legnagyobb koloratúra-énekesnője, és a darab tárgya tulajdonképpen az énekesnő e felülmúlhatatlan tudásában testet öltő bizarr, értelmetlen virtuozitás, az öncélúvá váló, befelé forduló abszolút tökély. Énekelni természetesen nem halljuk az énekesnőt, koloratúrszoprán áriáiról csak beszélnek a szereplők, illetve csak markíroz egy-egy koloratúrát fellépése előtt az Ej Királynője, mikor végre az utolsó pillanatban befut - ahogy *A szokás hatalmában* is mindvégig csak beszélnek a szereplők arról, hogy szeretnék eljátszani *a Pisztrángötöst*, de újra meg újra csak markírozó vonóhúzásokig jutnak el -, ám épp ez a vég nélküli taglalása az énekesnő briliáns művészetének és a vele járó hisztériának, követhetetlen és gonosz szeszélyeknek, a világtól és a közönségtől való teljes elidegenedésnek, ez a szüntelen „üres" fecsegés állítja bizarr, groteszk távlatba a művészi tökélyt. Az Ej Királynőjének művészete - bár ez Bernhardnál nem mondatik ki - a herélt itáliai énekesekére emlékeztet. Az öncsonkítás mozzanatát Bernhard másképp jelzi. Nála a Doktor őrült összefüggéstelenséggel és eszelős kitartással minduntalan visszakanyarodik egy leíró boncolási szakszöveghez: akkurátus és szakszerű pontossággal felmondja az emberi test felboncolásának tankönyvbe illő és nyilván onnan is származó menetét. Ez a motívum ellenpontot képez a koloratúraénekesnő gégefő-artisztikumával szemben, az emberi test halandóságát, romlandóságát állítja szembe az abszolút tökély embertelen és végső fokon hiábavaló hajhászásával.

*A szokás hatalma az* ellenkező oldalról közelíti meg ugyanezt a problémát. Ott esendő, tenyeres-talpas emberek, cirkuszi mutatványosok „szabadidejük-ben" huszonkét éve *a Pisztrángötöst* próbálják, de lehetséges, hogy még az első akkordokig sem jutottak el. Bár a darabot itt is elöntő üres, eszelősen ismétlődő szavak, témák, rögeszmék áradatából az a lankadatlan szándék, az a rendíthetetlen cél bukkan elő szüntelen, hogy végre hibátlanul és tökéletesen játsszák el egyszer a Schubert-kvintettet, ám egyáltalán nem biztos, hogy a cirkuszigazgató, a zsonglőr, az állatszelídítő, a bohóc és az artistalány tud bánni valamennyire is a hangszerével, illetve hogy valaha is végigjátszották, bár tökéletlenül, *a Pisztrángötöst.* A szokás hatalma talán éppen az, hogy tökélyre törekszenek, noha az elemi fogásokat sem ismerik. Vagy hogy nem veszik észre, mennyire nem köze-lednek a tökélyhez, ami annak elérhetetlenségét tekintve tulajdonképpen mind-egy is. Innen nézve abszurd komédia *A szokás hatalma*, valósággal bohózat, bohóctréfa, amelyről *a Szentivánéji álom* mesteremberei is eszünkbe juthatnak. De az ambivalencia itt is jelen van. Nemcsak nevetséges pojácák ezek a mutatványosok, nemcsak dilettánsok, amatőrök az előbbi darab szuperprofesszionista énekesnőjéhez képest, hanem bizonyos téren, éspedig a zenéléssel analóg téren, mutatványosokként maguk is profik, maguk is a mesterségbeli tökély megszállottjai. Sőt, még az sincs kizárva, hogy a cirkuszigazgató zseniális csellista egyben, és a darab úgy értendő, hogy ő akar mindenáron tökéletes kvintettet létrehozni, a többiek pedig csak a szokás hatalmánál fogva tartanak ki mellette huszonkét éve, noha semmi közük az egészhez, és őrült tévhit is azt várni tőlük, hogy valaha odaadóan fognak próbálni. Akár így, akár úgy olvassuk a darabot, végeredményben mindenképp arról szól, hogy a művészi tökély hajszolása hiábavaló, s csak arra jó, hogy megőrjítse, tönkretegye, megnyomorítsa az embert, végképp kiszolgáltassa annak az őrületnek, amely elől a művészet segítségével szeretne elmenekülni. *A Fagy* festője, Strauch, más prózai művek filozófustudósai, *A szokás hatalma* Caribaldija eszelősen hisznek benne, hogy létezik valami szellemi tökély, ami védelmet nyújt a világ őrjítő irracionalitása ellen, valami végső rend és harmónia a káosz közepette, ám épp ez a görcsös ragaszkodásuk hitükhöz, az elérhetetlen végcél rögeszmés hajszolása szolgáltatja ki őket végérvényesen az őrületnek, az irracionalitásnak, a káosznak, és idegeníti el őket visszavonhatatlanul azoktól, akik beérik a hétköznapi kompromisszumokkal, az olcsó hazugságokkal. Hogy valaki úgy őrült-e, áldozata-e a szokás hatalmának, hogy mindenáron csellózni akar, pedig cirkuszigazgató, vagy úgy, hogy el akarja játszatni *a Pisztrángötöst* olyanokkal, akik legfeljebb annyiban alkalmasak erre, hogy a hozzá szükséges kitartó makacssággal egy zsonglőrszámban jutottak mesterfokra, végső fokon mindegy, az ilyen ember ugyanúgy egy rögeszme áldozata, mint az, aki azt hiszi, hogy a koloratúraéneklés abszolút tökélyével gyarló, esendő emberből absztrakt fizikai tüneménnyé válhat.

E két darabot „Salzburgi darabok" gyanánt tartja számon a Bernhard-irodalom, mivel mindkettő a Salzburgi Unnepi Játékok megrendezésére készült, és ott is tartották meg az ősbemutatójukat. Salzburghoz viharos, ellentmondásos, ambivalens érzelem fűzi egyébként is Bernhardot, ifjúkorát itt töltötte, és önélet-rajzi regényciklusában gyűlölettel ábrázolta a város fasisztoid-nyárspolgári lég-körét, az Ünnepi Játékokat is szidalmazta sznob exkluzivitása miatt, mindamellett törzsszerzője lett a hetvenes években, a Játékok egyik fénypontja volt számos alkalommal egy-egy Bernhard-ősbemutató. Az első *A tudatlan és az őrült* volt 1972-ben. Ezt is Claus Peymann rendezte, olyan nagyságokkal, mint az Apa szerepében Ülrich Wildgruber, a Doktor szerepében pedig a filmekből is jól ismert Bruno Ganz, fekete zsabós csipkeingben és frakkban. 1974-ben követte A *szokás hatalma*, ennek Dieter Dorn volt a rendezője, és Caribaldi cirkuszigazgató szerepét Bernhard színházának kulcsfigurája, a nagy Bernhard Minetti játszotta.

A kótyagos vén clown fazonú Minetti színészi alkata annyira telibe találta Bernhard egyik legfőbb figuratípusát, az eszelősen monologizáló, groteszkül monomániás öregembert - vagy fordítva: annyira megindította Bernhard alakteremtő fantáziáját, hogy darabok sora született, melyek főszerepét, sőt csaknem monodráma módjára kizárólagos, egyetlen szerepét Minettire szabta az író. Ilyen a két magyarra fordított darab közt már említett *Minetti*, amely egyúttal variáció a művészettémára is. Minetti itt a darab szövege szerint saját nevén és mint színművész lépett színre az 1976-ban Peymann rendezte stuttgarti ősbemutatón, és azt játszotta el szerepe szerint, hogy negyven éve távol él a színháztól, mert annak idején elbocsátották mint színigazgatót a bűzlő Lübeck városából, és akkor visszavonult egy ósdi kisvárosba, Dinkelsbühlbe, soha többé nem lépett fel, csak Lear király szerepében gyakorolta magát, minden hónap tizenharmadikán eljátszotta a Lear királyt tükör előtt, és most, negyven év múltán egy ostendei szállóba érkezik szilveszter éjszakáján, hogy találkozzék a flensburgi színház igazgatójával, aki állítólag felajánlotta neki, hogy a színházának kétszáz éves évfordulóján eljátszatja vele a

Lear királyt. Miközben a szálló halljában ezt sokszorosan elmondja egy illuminált magányos hölgynek, fityeg a kioldódott alsónadrágkötője, és álarcos mulatozók kavalkádja gomolyog körülötte. A flensburgi színház igazgatója persze ugyanúgy nem jön meg, ahogy Godot sem, és Minetti végül öngyilkos lesz a tengerparton, tetemét lassan belepi a hó. „A művész arcképe öregember korából" alcímű darab ismét kimondja: „A művész akkor művész igazán, ha velejéig tébolyult, ha beleveti magát az őrületbe, föltétel nél-kül a módszernek adja át magát. Az igazi művész gyermekes művészetének tébolyából módszert csinál."

Ez a Minetti Bernhard leginkább komolyan veendő és rokonszenves művészfigurája, akinek sorsát úgyszólván tragikusnak érezzük, annak ellenére, hogy a hónaponként ismétlődő tükör előtti „fegyverfényesítés" nála is jókora adag őrületre vall. *A* Minettivel egyazon évből való *Die Berühmten* (A hírességek) viszont annál ellenszenvesebb művészeket léptet fel. Ez a darab Bernhard egyik legmulatságosabb és ugyanakkor legkegyetlenebb komédiája. Egy világhíres basszista Salzburg környéki kastélyában játszódik, ahol a házigazda fényes ünnepséget rendez abból az alkalomból, hogy kétszázadszor játszotta el *a* Rózsalovagban Ochs báró szerepét. A vendégek hozzá hasonló hírességek mind: a tenorista, a szoprán, a színész, a színésznő, a rendező, a karmester, a zongoraművésznő és a könyvkiadó. Az utóbbit kivéve csupa művész, mégpedig hírneves, sikeres, gazdag művész. A darab első felében egy nagy, kerek asztal körül ülnek a szereplők, és vacsoráznak. Mindegyikük mellett egy-egy életnagyságú és élethű báb ül, amely szomszédjának művészi példaképét formázza. Ezek szintén hírességek, mégpedig valódiak, egykori nagyságok. Igy a karmester mellett Toscanini bábja foglal helyet, a rendező mellett Reinhardté, a kiadó mellett S. Fischeré, a szopránénekesnő mellett Lotte Lehmanné, a színész mellett Alexander Moissié stb. „Ember formájú marionettek" és „marionett formájú emberek" ülik körül az asztalt, és színjátékuk mindvégig mintha megelevenedett panoptikumban játszódna.

A darab szöveg-húsát a hírességek csevegése adja. Tárgya a művészet, különös tekintettel az előadóművészetekre, azoknak is mai viszonyaira. Bernhardra jellemzően sommásan fogalmazott szentenciózus megállapítások özöne árasztja el az olvasót-nézőt. Megtörtént esetekről is hallunk, valódi nevekkel. A prímet a basszista viszi, ez az öntelt pojáca, aki nem győzi dicsekedve hangoztatni sikereit. A többiek szekundálnak neki, de egymásnak is hízelegnek, föl-fölkapják valamelyikük egy-egy tételét, és cifrázzák, tupírozzák tovább. Tehetség, karrier, gázsi, „a művészek perfidiája" tárgyában fújja ki-ki a maga szólamát, bizonyos témák, motívumok vissza-vissza-térnek, de a frazírozás, a kíséret mindig más. Mintha egy kamarazenekart hallanánk, amelyben sorra szólókhoz jutnak az egyes hangszerek, vagy kórust, amely-nek tagjai nem egyszerre, hanem külön-külön énekelnek, vagy éppenséggel operát - ez a legkézenfekvőbb hasonlat -, amelyben áriák illetik meg a szereplőket, de mindent egybevéve végül is úgy hat ez az ünnepi est, olyan rutinosan és elmésen, egyúttal olyan kísértetiesen és üresen zajlik, mintha szintén a kétszázadik előadásánál tartana, mint a basszista Ochs bárója.

Miután a darab első felének végén a szopránénekesnő példáját követve a hírességek ízzé-porrá törik példaképük bábját, a második részben, a kastély teraszán folytatódik a szentenciák, aranyigazságok, közhelyek abszurd tűzijátéka. A basszista önelégültsége nem ismer határt. Végül elérkezik „a művészek megnyilatkozása". Mindegyikük egy-egy állat fejét ölti magára, kutyáét, macskáét, rókáét, kakasét, tehénét stb., ki-ki azét, amelyikhez művészete leginkább „hasonlít". Társalgásuk állathangok kakofóniájába merül. Hajnalodik, egyetlen hang válik ki közülük élesen: egy valódi kakas háromszori kukorékolása.

*A hírességek* fergeteges abszurd pandemóniuma a művészet hívságainak. A művészekről lehull az álarc - de úgy, s ez megint az ambivalenciának köszönhető, hogy közben nem törpülnek közönséges kóklerokká, mindvégig megőriznek valami kísérteties nagyságot. Leginkább operainak lehetne nevezni ezt a nagyságot. Bernhard nevetséges, taszító szörnyetegeknek ábrázolja ugyan hírességeit, őrülteknek, nyomorékoknak, hisztérikáknak, önimádó pojácáknak, szószátyár csepűrágóknak, de azt is érezteti: csak ilyen áron lehet belőlük bálványozott világsztár, tökéletes „mutatványos". Kissé leegyszerűsítve: egy basszistának, hogy az operaművészet legnagyobb Ochsa lehessen, olyan címeres ökörnek kell lennie az életben, mint itt az ökörfejet öltő basszistának.

A művészettematikával párhuzamosan több olyan darabot is írt Bernhard a hetvenes években, amelyben társadalmi-politikai viszonyok ábrázolásához teremtett abszurdba hajló modellt. Az 1974-ben Bécsben bemutatott, első ízben szintén Peymann megrendezte *Die Jagdgesellschaft* (A vadásztársaság) egy tábornok vadászházában játszódik egy vadászat előtt, alatt és után. Az első részben az Író és a Tábornokné beszélgetéséből megtudjuk, hogy a Tábornok óriási erdőségét valami kártékony rovarféle támadta meg, és ezért azt rövidesen az utolsó fáig ki kell vágni. Megtudjuk még a Tábornokról, hogy félkarú (Sztálingrádnál vesztette el a bal karját), alig lát már, és halálos beteg. Megint egy testileg-lelkileg megnyomorodott Bernhard-hős, akinek hatalma van, aki nagyság, ugyanakkor a valóságtól mérhetetlen messzeségben, emlékeibe, rögeszméibe, tévhiteibe zárkózva él, és akiről megint csak hallunk jó darabig, mielőtt személyesen megjelennék. Pusztulásra ítélt erdő, amelyben a halálra ítélt Tábornok még rendez egy utolsó vadászatot azokkal a miniszter barátaival, akik alig várják, hogy felforduljon - íme, ismét a Bernhardra jellemző végletek, groteszk és morbid túlzások, a halmozás, amely a beléje árasztott sok bölcselkedés ellenére nem annyira eszmei-intellektuális célzatú, mint inkább érzelmi töltetű, mágikus-sugalmazó hatású, örvény módjára magába szívó erejű. Ez is ambivalencia: a darabbeli Író úgyszólván rezonőrként van jelen, kifogyhatatlan az állapotokra vonatkozó mélyenszántó észrevételekben, a Tábornok pedig úgy bánik vele, ahogy a nagykönyv szerint az ostoba, korlátolt zsarnok a tisztánlátó íróval, de mindez nem veendő egészen komolyap, idézőjelbe van téve. Őrült komédiát látunk, amelyben az Író tisztánlátása ugyanúgy része a haláltáncnak, mint a Tábornok vaksága, a miniszterek alávalósága, az erdő pusztulása és a Tábornokné otromba udvarlása az Írónak. Így a vég: a Tábornok főbe lövi magát az Író okfejtésének hatására, és fejszecsattogás az erdőirtás kezdetét jelzi - csehovi reminiszcencia! -: ez a vég nem igazságtevően katartikus, hanem csúfondárosan értelmetlen.

Az 1975-ből való *Der Prasident (Az* elnök) még blődebb. Egy képzeletbeli európai diktatúrában terroristák egyik merényletet a másik után követik el, a legutóbbit épp hogy megúszta az államelnök, áldozatául esett ellenben egy ezredes és az elnökné kutyája, amely a lövésektől ijedtében szívszélhűdést kapott. A darab első fele az elnökné monológja azokról

a lehetetlen, pitiáner gondjairól, elsősorban a kutyája vesztét fájlaló gyászáról, amelyek tébolyító kontrasztot alkot-nak egy csupán feltételezhető valóságos társadalmi helyzettel. Az elnökné a tábornokné alakmása: Bernhard tobzódik az ostoba, gonosz, képmutató, kéjsóvár, önző, kegyetlen gazdag úriasszony szinte shakespeare-ien iszonyú és bohózatba illően nevetséges alakjának beszéltetésében. Miközben pedig az elnökné gátlástalanul ömleszti magából vérlázító elvakultságának elmebajos tüneteit, az elnök a szomszéd fürdőszobában masszíroz-tatja magát masszőrjével, és nagyokat hahotáznak.

A darab második fele az elnök monológja, itt-ott megszakítva szeretője és diplomaták hízelgő és talpnyaló közbeszólásaival. Az elnök a basszista fajtájából való: elragadtatott csodálattal beszél tulajdon államférfiúi nagyságáról, amelyhez legfeljebb szeretőjének színésznői nagysága érhet föl. Önelégülten hangoztatja „politikája" primitív, reakciós bölcsességeit is. Az egyetlen oldalnyi utolsó jelenet csattanója: temetik az elnököt, akit sikerült szintén eltenniük láb alól a merénylőknek, köztük minden jel szerint az elnökházaspár fiának. Nyilván vitatható Bernhard álláspontja: leegyszerűsítjük az igazságot, ha ennyire hülyének képzeljük a diktátorokat - de azért elgondolkodtató, figyelmeztető is: hát-ha mégis ennyire hülyék, ilyen pitiáner szörnyetegek, és csak megnehezítjük a dolgunkat, ha mindenféle bonyolult magyarázattal próbáljuk megérteni zsarnokságukat.

Az 1979-ben Claus Peymann rendezésében Stuttgartban bemutatott *Vor dem Ruhestand* (Nyugállomány előtt) Bernhard többi darabjához képest valósággal társadalmi-lélektani dráma. Egyébként is megfigyelhető szerzőnk pályáján, hogy az utóbbi időben alakjai veszítenek marionettszerűségükből, és mind emberszabásúbbak. *A Nyugállomány előtt* három szereplője két nővér és fivérük, akik teljes visszavonultságban élnek egy mai nyugatnémet városban. A férfinak éppenséggel van nyilvános élete is: nyugdíjazás előtt álló, köztiszteletnek örvendő bírósági elnök, befolyásos polgár, akinek épp a cselekmény napjának délelőttjén sikerül mint a városi tanács tagjának megakadályoznia, hogy a házuk elé vegyi üzemet építsenek. De ez a nyilvános élet csak fedezék, csak alibi Rudolf Höller számára, hogy otthon, titokban emlékeinek élhessen és várja a feltámadást. Höller ugyanis a náci időkben magasrangú SS-tiszt volt, egy koncentrációs tábor parancsnoka, aki saját kezűleg is végzett ki embereket, és máig megmaradt hívő nácinak. Az összeomlás után Vera nővére rejtette el házuk pincéjében, ott őriz-te, gondozta mindaddig, amíg a feledés fátylát lehetett borítani a történtekre, és akkor Höller is előbújt rejtekéből, és csakhamar az lett belőle jelképesen paradox módon, akinek ítélkeznie kellett volna a magafajtájún: bíró. De nővéreivel azóta is minden évben megünnepli Himmler születésnapját, annak emlékére, hogy Himmler annak idején egy-szer megdicsérte.

Egy ilyen napon játszódik a darab, és mint annyiszor Bernhardnál: a központi figura sokáig nincs jelen, csak beszél róla a két nővér. Egyikük, Clara, nyomorék, tolószékben ül naphosszat. Még a háború utolsó napjaiban, egy amerikai légitámadás következtében bénult meg. Azóta tehetetlenül és kiszolgáltatottan raboskodik nővére és fivére zsarnoksága alatt. Ő nem náci érzelmű, ellenkezőleg, gyűlöli két testvérét fasiszta nézeteik és múltjuk miatt, de nem tud szabadulni tőlük, mert ők gondoskodnak róla s mindenekelőtt arról, nehogy valami intézetbe vagy menhelyre kerüljön, ahol eljárhatna a szája. A másik nővér szerelmes fivérébe, csodálja, bálványozza. Kiszolgálja, mintha a cselédje lenne, kényezteti, dédelgeti, sőt az ünnepnapon, Himmler születésnapján még az ágyába is befekszik.

Az ünneplés vége az, hogy Höller berúg, hadonászik egykori fegyverével, még nővéreit is megfenyegeti, majd szívroham éri és összeesik. Kísérteties pillanat: Vera előbb rémülten leráncigálja róla SS-tiszti egyenruháját, eltünteti a relikviákat, és csak azután hívja telefonon az orvost, alighanem már későn. A *Nyugállomány előtt* nyomasztó, szorongató darab, de magán viseli annak a nyomait is, hogy vele Bernhard kilépett köreiből, olyan terepre, ahol nem otthonos. A darab feszültsége morális-lélektani konfliktusból származhatna, s ez nem kenyere Bernhardnak: a bűnös mint bíró igyekszik tisztázni magát mind ön-maga, mind a nyilvánosság előtt, és lelke mélyén fél a forma szerint hőn áhított nyugállománytól, mert az épp a sikeresen elaltatott lelkiismeret felébredését és nyugtalanságát okozhatja. Bernhard alakjait azonban nem kezdi ki semmilyen változás, igazában változás sincs nála. Höller nácizmusa, a múlttal való összhangja a nyugállomány előtt is töretlen.

Annál otthonosabban mozog Bernhard a szintén 1979-ből való *Der Weltverbessererben* (A világjobbító), amelyet megint csak Peymann mutatott be, ezúttal már Bochumban, és megint csak Minettinek ajánlott Bernhard. Ő is játszotta a bemutatón ezt a pazar komédiát, amely megint csak szinte egyvégtében monológ, a Világjobbító monológja. A kopasz, öreg, állítólag béna és csaknem süket Világjobbító ül egy széken a szobája közepén, és szenilis bőbeszédűséggel és csapongással monologizál.

A monológ egyszerre epikai és drámai elem Bernhard színműveiben. Prózai művei közül nem egy szintén egyetlen monológ. A monológ azonban eredendően drámai eszköz, és így elvben semmiképp sem teszi Bernhard darabjait drámaiatlanná, legfeljebb szokatlanná az, hogy monológokból állnak, és hogy ezek a monológok esetleg a prózai művekből erednek, amint a prózai művekben sem tekintjük őket idegennek pusztán azért, mert formájuk a drámából származik. A regényben ugyanúgy irreális, hogy az író úgy tesz, mintha beférkőzhetne hőse tudatfolyamataiba, mint a drámában a magában fennhangon beszélő szereplő. A darabbeli monológok továbbá fontos módosulásokon mennek keresztül a prózaiakhoz képest. A Bernhard-darabokban mindig ki van tűzve egy pont, egy szereplő személy, akihez a monológ szól, még ha az netán hallhatta is már számtalanszor, és így aligha kíváncsi rá. A Világjobbító az Asszonyhoz intézi szövegét, aki házvezetőnője, ágyasa, mindenese - ez is egy visszatérő típus Bernhardnál: a némán tűrő és engedelmeskedő nő: ilyen a *Bo*risban Johanna, *Az* elnökben Frölichné, az elnökné komornája, Clara *a Nyugállomány* előttben és a Színházcsináló felesége. Ilyen célpont, vonatkozási pont a prózai művekben is előfordul - ha nem másnak, hát a papírnak szól a monológ, arra rója sorait a beszélő, azaz önmagához mint tárgyiasított hallgatóhoz be-szél -, ám egészen más, ha ez a személy szemmel láthatóan jelen van, és a monológ közben esetleg jelentőségteljesen tesz-vesz is. Meggyőző példáit nyújtotta ennek a két bécsi előadás. A drámai monológnak ugyanakkor más a nyelvi szövete Bernhardnál, mint a prózainak. Az ismétlés, a halmozás, valami mágikus erejű repetitivitás mindkettőnek alapelve, de míg a prózai monológ többnyire bonyolult körmondatokból építkezik, és csak ritkán szakítják meg szentenciózus következtetésekként leszűrt egyszerűbb

kijelentések, a drámai monológ döntő többségben egyszerű mondatok rákos elburjánzása útján jön létre. A Bernhard-monológ valójában egyáltalán nem olyan stilizált, mint amennyire hosszúsága, tördelése és központozás nélküli szedése alapján látszik - jól tagolhatóan, hitelesen mondható, csak meg kell teremteni hozzá a színpadi helyzetet és még inkább azt a figurát, akiről elhihető, hogy ilyen eszelősen bőbeszédű, hogy hetet-havat összehord, hogy valami elől újra meg újra épp a beszédbe menekül. Nos, a Bernhard-darabokban, éppen a monológok révén, főleg az újabbakban, többnyire benne vannak ezek a figurák, a rendszerint epikai ívet is befutó monológokban remekül megragadott, pontosan egyénített figurák körvonalazódnak, akiket igazi színészi feladat eljátszani. Nem vitás, ezek a figurák mind a neurózis vagy az őrület határán vannak - azért is beszélnek annyit.

A Világjobbító monológja egy kibírhatatlanul házsártos és öntelt vén filozófus-próféta groteszk portréja. Dohogásának apropója a történés napján az, hogy délelőttre lakásába várja az egyetem rektorát és más nagyérdemű urait, hogy átnyújtsák neki a díszdoktori cím adományozásáról szóló oklevelet. A Világjobbító mindössze egyetlen traktátust írt egész életében, de abban szerinte benne van a világ megjobbításának cáfolhatatlan tana. Ezt sokáig nem ismerték el, a Világjobbító a mellőzöttség keserű kenyerét ette. És a kitüntetések most már elkéstek. A Világjobbító most már gyűlöli a világot, és betegesen ápolja magában sérelmeit. Valószínűleg világjobbító traktátusa is mérhetetlen sértettségének és önteltségének volt mára terméke. Végül megjönnek az egyetemi urak, átadják a díszdoktori oklevelet, és arcpirítóan fellengzős és hazug dicshimnuszt zengenek a Világjobbító érdemeiről. Az utójátékban egérfogóba szorult egeret nézeget a Világjobbító kíváncsian és kedvtelve, úgy nézegeti, minta Teremtő a teremtményeit, majd fensőbbségesen jócselekedetet gyakorol: elengedi az egeret.

Nincs terünk itt ahhoz, hogy Bernhard összes darabját akár csak vázlatosan is ismertessük. A „dramolett"-jeivel együtt több mint húsz darabot írt nem egészen húsz év alatt. A két bécsi előadásról szeretnék még szólni.

*A színházcsináló* ősbemutatóját az 1985-ös Salzburgi Ünnepi Játékokon tartották, Claus Peymann rendezésében. Ezt az előadást vitték át aztán a Burgtheater színpadára. *A színházcsináló* kombinálja a művészettematikát a Minettire szabott, démonikus-eszelős öregembereket variáló darabtípussal, noha ezt a szerepet nem Minetti játszotta. Különlegessége még ennek a darabnak, hogy az a provinciális osztrák-alpesi miliő is megjelenik benne, amely a prózai művek állandóan visszatérő eleme, ám a színművekből eddig kimaradt. Egy kétszáznyolcvan la-kosú, isten háta mögötti osztrák falu vendégfogadójának tánctermében játszódik *A színházcsináló*, itt készül este előadni „A történelem kereke" című grandiózus világdrámáját vándorszíntársulatával Bruscon, a Színházcsináló. A társulat mindössze négytagú, az író-rendező-színész Színházcsinálón kívül feleségéből, fiából és lányából áll. Míg az előző állomásukon, Gaspoltshofenben „A történelem kereke" állítólag frenetikus sikert aratott - háromszáznyolcvan néző lelkes tapsvihara köszöntötte -, itt, a Színházcsináló részéről mindig mélységes undorral kiejtett Ützbach nevű faluban, a „Fekete Szarvas" fogadóban váratlan és őrjítően művészetellenes nehézségek merülnek fel: Brusconnak, aki Shakespeare és Voltaire egyenrangú társának tekinti magát, terembért kellene fizetnie, a táncterem mocskos és nyirkos, az előadás napján, kedden mindig mindenki véreshurka-készítéssel van elfoglalva a faluban, és egyáltalán nem biztos, hogy a tűzoltókapitány engedélyezi-e a vészfény kikapcsolását a darab fináléjában, márpedig „A történelem kereke" című „emberiségkomédia" csakis abszolút sötétségben végződhet. A szereplők sem eszményiek: a feleség slafrokban jár-kel, és egyfolytában köhög, a lány buta és dilettáns, a fiú pedig, bár szolgálatkész és alázatos, de ütődött.

Az első három jelenetben a napsütésben úszó, de fojtóan fülledt, poros tánctermet látjuk hosszában, rövidülésben, a perspektíva eltúlzásával, hátul a színpad-dal, amelynek nyílása szinte groteszkül kicsi a színház óriási színpadnyílásához képest. A falakon koszos agancsok, egyéb-ként üres az egész hodály. A szalmakalapos, pöttyös kravátlis, ballonkabátos, fehér cipős korosodó Színházcsináló ebben a sivár hodályban perel a fogadóssal, zsarnokoskodik a személyzettel, rendezkedik sétabotjával hadonászva, próbál de-bilis családjával, szavalja tirádáit önnön nagyságáról és a világ ostoba értetlenségéről. Megkülönbözteti Bernhard többi logo- és megalomániás öregemberétől, hogy ez színész, egy kolosszális ripacs, egy nagystílű szélhámos, aki soha nem fog lebukni, mert legfőbb áldozata önmaga.

A negyedik jelenetben száznyolcvan fokot fordulnak a térviszonyok: a táncterem színpadán vagyunk, kívül a valódi színházi függönyön, s ez a függöny most a tánctermi függöny is, „odakinn", azaz benn, a valódi színpadon zsongva gyűlik a közönség. Ám az egész napi fülledtség után kitör a vihar, szakad az eső, csapkod a mennykő, belecsap a plébániába, kialszik a villany, tűz üt ki, a közönség pánik-szerűen menekül. Egyfelől a kívánt abszolút sötétség, másfelől a társulat groteszk, de mégis megindító csődje. Az előadás páratlan remeklése, ahogy végtelen gond-dal és figyelemmel, aprólékos kidolgozással előkészíti a befejezésnek ezt az ambivalens mivoltában is katartikus pillanatát: a lenyűgöző pojáca és gyászos társai egy valódi „emberi komédia" hőseivé válnak.

*A Ritter, Dene, Voss az* 1986-os Salzburger Festspiele Bernhard-premierje volt. Szintén Peymann rendezte, aki ezt az előadást is magával vitte Bécsbe, miután átvette a Burgtheater igazgatását, és azóta is játsszák az Akademietheaterben, amely a Burg kamaraszínháza. A címben szereplő három név három színész neve, erre a három színészre írta Bernhard a darabot, és ők is játsszák a szerepüket. Mindhárman a Burg színészei, de csak Peymann bevonulása óta, vele együtt érkeztek Bochumból. Gert Voss nézetem szerint korunk egyik legnagyobb színésze, akit a magyar közönség is láthatott már a Vígszínházban, a bochumi Peymann-féle *Hermann csatája* előadásán ő játszotta Hermannt. Ez az előadás különben ma is él még a Burg színpadán. Hermannon és Bernhard „Ludwig"-ján (így hívják a *Ritterben* kívül Gert Voss Lessing Bölcs Náthánját, valamint Shakespeare III. Richárdját és Prosperóját játssza jelenleg a Burgban. Lenyűgözően sokarcú, szuggesztív, szinte démonikus színész, elementáris erejű III. Richárdjához képest Brandauer Hamletje bágyadt, steril, statikus alakítás. Kirsten Dene is vezető színésze a Burgnak, *A* színházcsinálóban *ő* volt a köhögős feleség, *a III.* Richárdban *ő* játssza Erzsébetet, és korábban, még Stuttgartban ő volta *Nyugállomány előtt* béna Clarája. Ilse Ritter is az NSZK-ból érkezett, ő is játszott már Bernhard-szerepet.

*A Ritter, Dene, Voss* szereplőinek felállása, egymáshoz való viszonya kísértetiesen emlékeztet *a Nyugállomány előtt* figuráiéra. Itt is két nővérről és a fivérük-

ről van szó, a világtól elvonulva, elidegenedve élő középkorú, jómódú emberekről, három kisiklott, egymásba kapaszkodó, de ugyanakkor egymást gyötrőgyilkoló egzisztenciáról. A férfi, Ludwig mindenesetre nem volt SS-tiszt, ha-nem filozófus és elmegyógyintézeti ápolt. Alakját Bernhard részben Ludwig Wittgensteinről, részben annak Paul nevű unokaöccséről mintázta. Ez az utóbbi, Paul Wittgenstein személyes ismerőse, barátja volt Bernhardnak, és *Wittgensteins Neffe* (Wittgenstein unokaöccse) címmel egy külön művet, prózai emlékezést is szentelt neki. A darab, mint annyiszor, úgy kezdődik, hogy ketten beszélgetnek egy még jelen nem lévő harmadikról, a két nővér fivérükről, Ludwigról, akit Dene, az idősebbik nővér előző nap „váltott ki" és hozott haza a steinhofi elmegyógyintézetből, hogy több kudarcba fúlt kísérlet után ismét megpróbálja meggyógyítani, ezúttal Frege doktor segítségét is igénybe véve. Dene színésznő - már amikor kedve tartja, de az utóbbi időben ez egyre ritkábban fordul elő. Inkább feláldozza magát fivéréért, kisilabizálja és letisztázza például Ludwig nehezen olvasható, rapszodikus filozófiai jegyzeteit. Valójában ugyanúgy szerelmes belé, és anyáskodó gondoskodással árasztaná el, mint *a Nyugállomány előtt* Verája Höllert. Az önfeláldozó, mártírkodó Denéhez képest Ritter oldottabb, léhább nő, átlát a szitán, gúnyol-ja nővérét, leleplezi komplexusait. Ludwig-Voss, Bernhardnak ez a tán legizgalmasabb, legszorongatóbb figurája, eleve gyanakszik nővérei ügybuzgalmára, és a tiszteletére rendezett ünnepi ebéden csakhamar kifakad. A gyűlölt szülői házban, gondosan őrizgetett, de halott polgári szokások és berendezési tárgyak között valósággal újra megbolondul, úgy, ahogy annak idején őrjíthették meg ezek a rekvizítumok. Az ő igazi otthona már a bolondokháza, és ez a felismerése egy lassan, hosszan, lépésről lépésre épülő, majd pusztító erővel kirobbanó, sátánian gonosz és kíméletlen rohamban tör utat magának.

*A Ritter, Dene, Voss* Csehovot, Strindberget, O'Neilt idéző mesteri előadása, lélekrajzának hátborzongató kidolgozottsága, monológjainak tökéletes feloldódása a kamarajátékban már-már klasszikusan letisztult Bernhardot állít elénk. *A színházcsináló is* tökéletesen kiegyensúlyozott, helyenként ellenállhatatlanul mulatságos előadás, bár itt a monológ még domináns szerepű.

**CSÍK ISTVÁN**

## A látvány születése

**Kézdy Lóránt**
**és Schaffer Judit kiállítása**

A csepeli Iskola Galéria, nevéhez híven, valóban iskolát teremtett egy általános iskola épületében. A lakótelepi tanintézet falai között megszületett a látvány-és formakultúra iskolája, elsősorban azoknak, akiket tanítani, nevelni leginkább érdemes: a fiataloknak, gyermekeknek.

A Galéria látogatói, amint az Kézdy Lóránt és Schaffer Judit kiállításának vendégkönyvéből is kiderült, elsősorban tanulók. Nemcsak a tárlatnak otthont adó intézmény - más iskolák diákjai is. Valószínűleg így van ez más tárlatok esetében is, de egy díszlet- és jelmeztervbemutató esetében módfelett örvendetes. Különösen akkor, ha figyelembe vesszük a bejegyzések, a kiforratlan, iskolás betűkkel lejegyzett mondatok tartalmát is. Ezek a sorok ugyanis arról tanúskodnak - a kötelességszerűen odavésett név, iskola, osztály megnevezése és az obligát „tetszett" vagy „nagyon szép" mellett -, hogy a gyerekek a színházi, illetve televíziós látvány születésével kapcsolatban értettek meg valami nagyon fontosat. A színek és formák szerepének felismerésével egyszerre két művészet, a képző- és színművészet hatásmechanizmusára éreztek rá, és fogalmazták meg naivitásukban is meglepően érett gondolataikat.

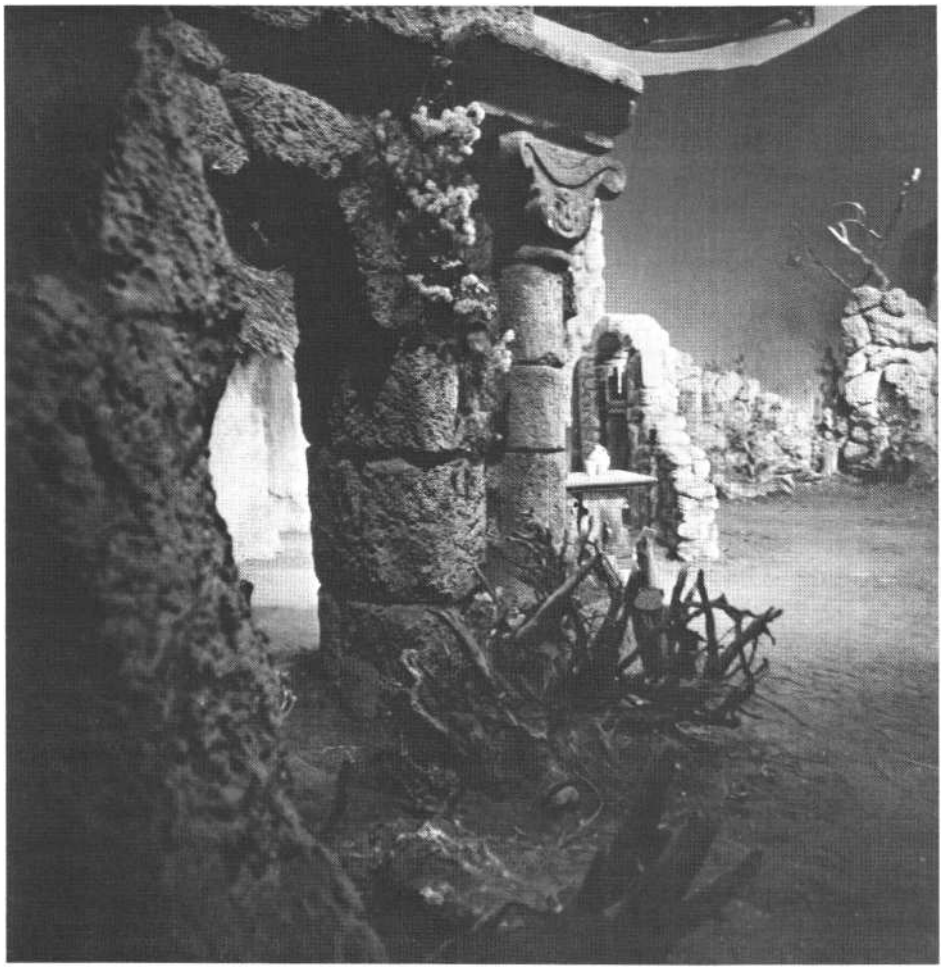
Ha csak egyetlenegy bejegyzés árulkodik ilyen hatásról, ha csak egyetlen tanuló jut el odáig, hogy nem csak megérzi, de le is írja például azt, hogy a televíziós műsor csak „úgy" tetszett, s a kiállítás arra jó, hogy tudni lehessen, miért is tetszett - nos, már akkor érdemes volt elhozni ide ezeket a műveket.

Nem tudom, milyen szerepet játszott a vázlatok, tervek, eredeti jelmezek és a díszlet működését is érzékeltető makett kiválasztásánál az a tény, hogy a kiállítás ebbe a közegbe kerül majd. Abban azonban bizonyos vagyok, hogy szerencsésebb kézzel válogatni nehezen lehetett volna. Az anyag ugyanis, minden bántó, didaktikus erőltetettség, mindenféle szájbarágós pedagógia nélkül is tanítani, oktatni tud. A kiállított művek sokszínűsége, az alkotás, az előadást szolgáló látvány születésének más-más fázisában, más és más megközelítési útjának eltérő stációin rögzített vázlatok összessége ugyanis éppen arra ébreszti rá a szemlélőt, ami az alkotás folyamatának lényege.

A kiállításon természetesen helyet kapott a már sokszor látott, ám soha meg nem unható televíziós *Lear király* anyaga is. A sárgásszürke homok természeti valósága, amelybe a díszlet- és jelmezelképzelések beleépülnek, csakúgy, mint a többi felhasznált természetes anyag, a növényi élet adta sajátos formáját őrző kiszáradt gyökér s a sötétbarna bőr, amely a megvalósult, eredeti jelmezek anyagaként is jelen van a kiállításon, rögtön ízelítőt ad a látogatónak: sajátos leckét abból, hogy az anyag megválasztása, a természet adta formák tudatos alkalmazása s az a faktúra, amely csak a kiválasztott matéria sajátja, a dráma megfogalmazása, atmoszférateremtés szempontjából mit is jelent.

*A Lear király* díszlet- és jelmeztervei öntörvényű, sajátos világot képviselnek: terv mivoltukban is befejezett műtárgyak. Más tervekben viszont éppen a befejezetlenség megkapó: azok a jelmezvázlatok, amelyek egy felvillanó gondolatot rögzítenek, a színdarab, illetve zenedráma hatására felmerülő, első impressziókat fogalmazzák meg néhány vonallal, vagy egy későbbi stádium akkor és ott elfogadott, továbbgondolásra alkalmasnak tartott ötletét vetik papírra, fogódzót adnak a végtermék megértéséhez. Az a néző, aki végignézte *a Nabucco, a Traviata, a Rigoletto* jelmezeinek születését dokumentáló, egymás mellett sorakozó rajzait-vázlatait, visszatérve az egész kiállítást maguk köré rendező eredeti jelmezekhez, *A kékszakállú herceg vára* jelmezeihez, nemcsak a színpadképet meghatározó, a zene hatását felerősítő tárgyakat látja meg bennük, hanem egy alkotó folyamat végső termékeit is.

Ezek a ruhák, kézzelfogható közelségben, egyszerre két dologról is árulkodnak. Bemutatják azt az anyagot, amely a csillogó öltözék illúzióját teremti meg a színpadon, és azt a míves, művészi, teremtő munkát, amely az illúzióteremtéshez szükséges. Egyszerre válik világossá az, hogy miközben a valódi drágakövek, testhez simuló kelmék a maguk valóságában talán soha nem hatnának olyan igazinak a színpadon, mint az, ami oda született; és hogy e jelmezek megálmodása és megalkotása ugyanakkor legalább akkora vagy még nagyobb műgondot, alkotó tehetséget követel, mint amellyel hajdanvolt királyi udvarok főszabászai formálták meg egy-egy alka-



Verdi: Rigoletto. Kézdy Lóránt díszlete

lomra pompázatos remekműveiket. Így vall néhány, a terem fókuszában uralgó ruha, fejék a színpad és valóság sajátos viszonyáról, így tanítja meg látni azt, aki eddig csak nézni tudott.

A díszlet, a látvánnyá komponált színpadi játéktér alkotójának többrétű feladatáról ugyancsak a tervezés különböző fázisait megragadó rajzok, vázlatok tájékoztatják a tárlat látogatóját. Az egyik alkalommal a hangulati elemeket megfogalmazó, színes, érzelemgazdag kép, a másik művel kapcsolatban a színpadi mozgások lehetőségeit s a díszletépítmény megalkotásának technikai feladatait bemutató, műszaki terv gondolkoztathatja el a nézőt arról, hogy önmagában sem ez, sem az nem elég egy előadás színpadi közegének megszületéséhez. A díszlet - így van ez nemcsak a színpadokon, hanem a televíziós stúdióban is - egyszerre kép és gép; színek és formák fantázia teremtette kompozíciója, ám ugyan-akkor az időben és térben pontosan működő műszaki szerkezet. Ha valaki figyelmesen megnézi a Giordano Brunodarab - *Nápolyi mulatságok* - televíziós változatának makettjét, s összeveti például Petrovits Emil operájának, *a Lysistratának* terveivel, könnyen tisztába jöhet a tervezés folyamatának sokrétűségével, anélkül hogy akár egy szóval is magyaráznák neki.

Újabb külön tanulmányt jelent a díszlet- és jelmeztervek egymásmellettisége, nemcsak a már említett *Lear király* esetében, hanem például a József Attila Színház *A félkegyelmű* produkciójának avagy Verdi *Nabuccójának az* esetében is. A *Lear* esetében az első pillantásra nyilvánvaló, hogy a két művész mennyire azonos hullámhosszon gondolkozik: a felhasznált anyag, a hangsúlyozott faktúra - sajátos azonossága arról is meggyőz, hogy az ebben a közegben megszületett előadás csak jó lehetett. Mondhatnám, a tervezők rávesznek arra, hogy akár látatlanban is bizalmat szavazzak a rendezőnek. De azoknál a párhuzamosan látható terveknél, amelyek esetében az azonos hullámhossz nem ennyire s nem az első látásra nyilvánvaló, azoknál is felfedezhetjük, hogy hol és hogyan illeszkedik a két tervező teremtette világ, hogyan integrálódhatnak majd egy egységes előadásba.

A technika fejlődése, a televízió és a video megjelenése új kereteket teremtett a tervezői tevékenységhez: szembe kellett nézni az elektronika kihívásával. Ügyanakkor újfajta igények is születtek: a változó körülmények között már nem csak egy dráma, egy televíziós film avagy görögtüzes show játékterét, kereteit kellett megteremteni, hanem művészi eszközökkel lehetett megtámogatni publicisztikai, tudományos műsorokat. Más esetben a megfestett kép, megmintázott plasztika - a hajdani klasszikus műfaji határok természetesen már régen elmosódtak - maga is főszereplővé vagy akár egyenrangú szereplővé léphet elő a képernyőn megjelenő műsorokban. A kiállítás erre is szolgáltat példát, bőségesen.

Ha például megnézzük *a Kockázat* című gazdaságpolitikai műsor főcímtervét, ezt a pénzérmékből összegyúrt, sajátosan csillogó, sejtelmesen gomolygó fémfelhőt a fekete térben, alighanem megértjük, mennyire fontos - és milyen nehéz - a fotelben terpeszkedő, „mindenevő" nézőt képi eszközökkel áthangolni egy másfajta műsorra. A Haydn-koncertet szolgáló üvegplasztika rendszerbe foglalt, nyugtalan fényei, a függőlegesek közé kényszerített, szabálytalan és szertelen törési felületek gazdagsága az anyag legbelső tulajdonságaiból építkezik; olyannyira építkezik, hogy óhatatlanul eszünkbe jut az agyonkoptatott közhely: az építészet megfagyott zene...

Mindezek a munkák önálló műtárgyként is megállják a helyüket; mégis, öntörvényű világuk igazán a kamerák előtt bontakozhat ki, ahol nem csak léteznek - szolgálnak is. Ugyanígy, a Dózsa Imre-portréhoz készített elektronikus díszlet is csak egy megállított pillanat ezen a kiállításon, olyan pillanat, amely sejteti az előzményeket és a jövőt. Bármennyire is hasonlatos, mégis merőben más a Hirosima- avagy az Auswitz-videoplasztikák, -videografikák helyzete: ezek a műtárgyak - konok, kietlen, amorf vázakká pusztult anyag, a szürke ezernyi árnyalatával, az anyag formagazdagságában is sivár, egyhangú faktúra-döbbenete - nem szolgálják a technikát, elektronikát. A tele-víziós kamerák előtt játszott szerepüktől függetlenül, az elektronika szolgálja őket, hogy lényegüket kibontakoztathassák.

Ha nem az Iskola Galériában találkozom ezzel a tárlattal, a vázlatok, tervek, jelmezek - szóval a műtárgyak - eme sajátos együttesével, valószínűleg lettek volna fenntartásaim vagy hiányérzeteim; megkérdőjeleztem volna egy-egy alkotás kiállításának létjogosultságát, számon kértem volna talán jelentős, ám itt nem szereplő produkciókat, az életművek általam fontosnak vélt állomásait. De itt és most erre semmi okom. Ez az anyag így Kerek világ - az e címmel megszületett televíziós gyermekműsor virágos díszletterve is, szinte jelképként, ott volt a bemutatott művek között -; színházra, képzőművészetre tanít, színházul, képzőművészetül.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

## Résumé

**Péter P. Müller:**
**Pisti l'athlète**

Après sa reconstruction, le théâtre de Kaposvár a rouvert ses portes avec *Pisti dans la tempête de sang,* pièce d'István Örkény. Comparé aux représentations précédentes, le spectacle a enrichi cette oeuvre au ton grotesque – une série lâche de scènes traitant de notre passé récent – de nombreuses idées nouvelles et de solutions remarquables; pourtant, le critique signale aussi quelques détails irréfléchis et certaines pointes gratuites dans la mise en scène de László Babarczy.

**Anna Földes:**
**Un Pisti sur dix millions**

A propos de la reprise à Kaposvár de *Pisti dans la tempête de sang* d'István Örkény notre collaboratrice relève, à travers une analyse du texte et des représentations précédentes, la modification des accents et démontre par là l'élasticité presque infinie de cette pièce, toujours ouverte aux lectures nouvelles.

**Andrea Stuber:**
**Play Molière**

A propos de trois reprises de pièces de Molière, la critique traite des alternatives de la réception de Molière en Hongrie. Au Théâtre Thália de Budapest *Monsieur de Pourceaugnac* s'est dégradé en une farce; à Zalaegerszeg *Le Tartuffe* est devenu un spectacle agréablement correct, sans rien de plus – seul *L'Avare,* joué à Nyíregyháza, réussit à faire refléchir le public, tout en l'amusant.

**Judit Szántó:**
**Les barrières de la réception**

Après *True West,* le public hongrois pouvait faire la connaissance d'une autre pièce de l'Américain Sam Shepard: *Fool for Love,* créée à Dunaújváros. Notre critique expose les raisons pour lesquelles la première pièce de cet auteur fort difficile à jouer en dehors de son pays était quand même capable de convaincre et pourquoi ce second expériment peut être qualifié d'échec assez pénible.

**Gábor Bóta:**
**L'île dénudée**

A propos de la présentation au Théâtre de Marionnettes de *La Tempête* de Shakespeare, le critique énumère les insuffisances qui accompagnent l'évolution de ce genre en Hongrie, étant d'avis que tous les défauts du spectacle peuvent être ramenés à ces mêmes facteurs, notamment aux imperfections de la formation des acteurs-marionnettistes, à leur surmenage et à l'absence d'une relève salutaire des générations.

**János Erdei:**
**Face à la révolution**

En parlant de *La Mort de Danton* de Georg Büchner, jouée au théâtre de Miskolc, le critique examine les aspects les plus caractéristiques du spectacle pour démontrer qu'il s'y agit de l'incarnation conséquente d'une lecture absolument homogène de la part du metteur en scène István Szőke.

**Zsuzsa Kaán:**
**L'Histoire dansée**

Le dernier spectacle du Ballet de Győr, cet ensemble toujours conséquent et déjà mondialement connu, se fonde sur la musique de Borodine, Tchaïkovski, Prokofiev et Chostakovitch, ainsi que sur des motifs de la musique folklorique russe. L'oeuvre elle-même, intitulée *Boulgakov et les autres* n'est pas une simple adaptation chorégraphique du *Maître et Margarita,* ce roman monumental de Mikhaïl Boulgakov; le chorégraphe Iván Markó a préferé de procéder à une analyse historique dansée qui, tout en évoquant des événements historiques du passé de la Russie et de l'Union Soviétique, formule aussi des idées de valeur plus générale sur la langue de la danse.

**Gábor Szigethy:**
**Un moment de la vie d'Éva Ruttkai**

En octobre 1947, au cours d'un entracte, le photographe Béla Kálmán a pris une photo inattendue d'Éva Ruttkai, cette actrice magnifique récemment décédée. L'auteur analyse les circonstances et les conséquences de ce moment marqué par la surprise de «l'inattendu».

**István Nánay:**
**Théâtre à Komárom et à Kassa**

Le Théâtre Territorial Hongrois en Tchécoslovaquie a commencé activité son à Komárom il y a trente-cinq ans. En 1969 il s'est enrichi d'une section nouvelle, la Scène Thália de Kassa. A l'occasion de l'anniversaire les deux théâtres ont organisé dans le nouveau bâtiment de Komárom une série solennelle de spectacles. Notre collaborateur qui y était présent rend compte de ses expériences.

**Péter Tarics:**
**En guise de compliments**

A l'occasion du trente-cinquième anniversaire des débuts du théâtre professionnel et régulier en langue hongroise en Tchécoslovaquie l'auteur passe en revue l'histoire de la Scène Thália, section siégeant à Kassa du Théâtre Territorial Hongrois. Il procède à une analyse critique des problèmes artistiques et matériels de ce théâtre opérant dans une position de minorité et indique aussi les résultats artistiques dont il peut se vanter.

**Gábor Mihályi:**
**La vogue du clair-obscur**

Deux cent spectacles ont été à l'offre lors de la visite à Paris de notre collaborateur; ainsi la durée limitée de son séjour devait rendre son choix plutôt accidentel. Il croit pourtant pouvoir constater que dans le théâtre parisien la demi-obscurité est devenue un des moyens les plus fréquents qu'utilisent les metteurs en scène. Dans son compte rendu Mihályi essaie à interpréter ce phénomène et s'étend, en plus, au reste de ses expériences.

**Miklós Györffy:**
**Ceux qui se parlent à mort**

L'étude introduit le lecteur à l'activité de Thomas Bernhard, cet auteur important du théâtre contemporain en langue allemande. A l'aide d'une analyse fouillée le chercheur place Bernhard dans le groupement d'auteurs marqué par les noms illustres de Tankred Dorst, Wolfgang Bauer, Franz Xaver Kroetz, Martin Walser, Peter Handke et Botho Strauss et rappelle au théâtre hongrois la dette de son ignorance de ces oeuvres représentatives de notre époque.

**István Csík:**
**La genèse du spectacle visuel**

Le scénographe Loránd Kézdi et l'artiste-costumière Judit Schäffer ont récemment présenté leur activité dans le cadre d'une exposition commune. En dehors de nombreuses oeuvres faites en commun, le couple a exposé aussi des oeuvres individuelles – esquisses de décors, maquettes, costumes – dans une galérie établie dans une école de Csepel, cet important arrondissement ouvrier de la capitale.

Ára: 30 Ft