SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXI. ÉVFOLYAM 8. SZÁM 1988.
AUGUSZTUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat, Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Siklósi Norbert vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben
és a Hirlapelőfizetési 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

807642 - Pátria Nyomda, Budapest Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Gobbi Hilda a Csirkefej című **előadásban** (Katona József Színház), Varga Zoltánnal és Vajdai Vilmossal (Iklády László felvétele)

A hátsó borítón:
Khell Zsolt díszlete Az öngyilkos című Erdman-dráma kaposvári előadásához (Fábián József felvétele)

TARTALOM

játékszín

NÁNAY ISTVÁN
Válsághelyzet és kisszínházak (1)

CSÁKI JUDIT Ripacséria (8)

GYÖRGY PÉTER
A színház helye (11)

PÁLYI **ANDRÁS**
Beckett visszanéz (16)

SZÁNTÓ JUDIT
A rendezői gesztus (18)

szegedi szezon

ERDEI JÁNOS
A leépülés anatómiája (23)

CSIZNER ILDIKÓ
Szélhámosok érkeztek (26)

ZELKI JÁNOS
Szókratésznek négy lába van (29)

BERKES ERZSÉBET
A vendégség vége (32)

négyszemközt

FÖLDES ANNA-MIHÁLYI GÁBOR
Jan Kott, közelről (36)

világszínház

BÉCSY TAMÁS
Angliai tanulságok (40)

TATÁR ESZTER
Színházi benyomások Londonból (45)

drámamelléklet

BÓDIS MÁRIA: A lány és az aranymadár
EUGÉNE IONESCO: Különóra

NÁNAY ISTVÁN

Válsághelyzet és kisszínházak

Látszatra minden rendben van. A színházak működnek - bár nehezedő gazdasági viszonyok határozzák meg létüket -, a közönség pedig általában megtölti a nézőtereket; bár a nézőszám fogyatkozik, vannak kiugró sikerszériák s állandóan telt házakkal játszó teátrumok.

A valóság viszont az, hogy a színház súlyos válságban van. S nem elsősorban gazdasági krízisben, hanem szervezeti, szemléleti, tudati és értékválságban. A régóta meglévő, tudott, de tudomásul venni nem akart helyzetet most az ország általános - mindenekelőtt gazda-sági - válsága felerősíti és nyilvánvalóvá teszi. Sőt, úgy tűnik, mintha a színházakat is „csupán" gazdasági okokból bekövetkezett krízis sújtaná, holott ahogy az ország gazdasági kényszerhelyzetének hátterében politikai-ideológiai válság húzódik meg, úgy ez fokozottan érvényes a kultúrára s annak megnyilvánulásaira. A jelenlegi állapot évekkel, évtizedekkel ezelőtti döntések, koncepciók, érdekviszonyok következménye. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a kultúrát általában s a színházat konkrétan sújtó gazdasági intézkedések hatását bagatellizálni akarnám, hiszen minden hivatalos nyilatkozat ellenére ezek az intézkedések szűk látókörűek, károsak, meggondolatlanok, mivel meghozóik csak rövid távon gondolkodnak. A színházakat nem lehet üzemnek tekinteni, még akkor sem, ha a jelenlegi szisztémában üzemi működést várnak el tőlük, márpedig a nyersanyagok és a felhasznált termékek árának, az energia- és közüzemi díjaknak, a bérköltségeknek az emelkedése éppen úgy hat a színházakra, mint a gyárakra, de a költségnövekedést nem lehet ugyanolyan módon áthárítani a vevőre, mint ezt az egyéb termékeknél teszik, a jegyárakat nem lehet minden határon túl emelni. A kenyeret akkor is meg kell vennem, ha négyszeresébe kerül majd a mostaninak, de a színházról már akkor lemondok, ha megduplázódik a jegyár - mondta egy értelmiségi ismerősöm, s igaza van. A világon sehol nem érvényesíthetők maradéktalanul a piaci törvények, még a leginkább e törvények hatásának kitett szórakoztatóiparban sem, márpedig a jelenlegi gazdasági szabályok lényegében erre kényszerítenék a színházakat, hisz a dotáció még relatív értékben is csökken, miközben minden kiadás növekszik.

Elavult struktúra - vezetői krízis

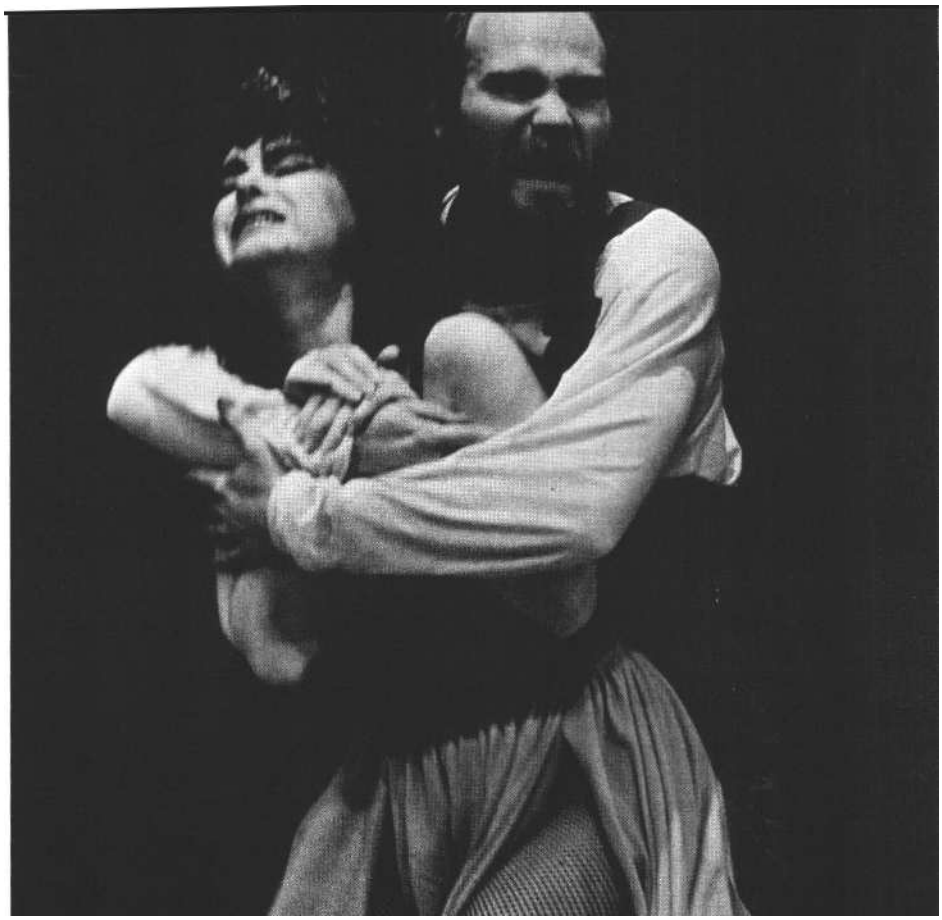
S ebben a helyzetben egyértelműen kiderül: a színházi struktúra tökéletesen elavult. Nagy színházak a fővárosban, nagy színházak a vidéki városokban; az álhumánus és álszocialista teljes foglalkoztatási rendszerből következő óriási apparátusok felduzzasztott adminisztrációval, állandóan fluktuáló s egyre alacsonyabb szakmai színvonalú kiszolgáló személyzettel és felhígított társulattal; a társulatok megmerevedéséhez vezető státusrendszer, melyen mindmáig a meghatározott időre szóló szerződtetések gyakorlata sem változtatott; az egész színházi életet nehézkessé tevő repertoárrendszer csaknem teljes kizárólagossága; a hosszú évek óta változatlan dotálási szisztéma, központi irányítás, amely a repertoár kialakításától kezdve a preferálási szempontok érvényesítéséig bezárólag mindenben megszabta a színházak működését.

S mindezekhez társulnak a szubjektív tényezők, az például, hogy néhány ember hitbizományának tekintette - s tekinti ma is - a színházát, de a főiskolát is, így a színházi képzésre s a fővárosi - sőt közvetve a magyar - színházi életre az ő - s az évek múlásával egyre inkább megkérdőjelezhető - művészi ízlésük, emberi, vezetői mentalitásuk nyomta rá a bélyegét; hogy a színházi szakma továbbélését veszélyeztető kontraszelekció érvényesült s érvényesül a rendezőképzésben; hogy kihalnak a színház régi szakemberei, s nincs utánpótlás; hogy teljesen megoldatlan a színházi vezetők képzése és kiválasztása stb.

Goethe: Stella.
Varga Éva a debreceni előadásban

Nem új keletű gondok ezek, de a nehezedő gazdasági viszonyok - úgy tűnik - egyszerre hozták felszínre ezeket is. S az is igaz, *hogy* számos intézkedés született az elmúlt időben e problémák részleges enyhítésére. De nem történt meg az egész színházi terület teljes és komplex felülvizsgálata és új alapokra helyezése. Holott ez ma már elodázhatatlan.

Hiába kezdeményezik s igyekeznek elterjeszteni például azt, hogy a színházi vezetőket, igazgatókat, főrendezőket pályázat alapján válasszák ki, ha a számba jövő szakemberek szűk köre miatt képtelenség komolyan venni a kiírt pályázatokat. Az, hogy a főiskola hosszú éveken át szisztematikusan elhanyagolta a rendezőképzést, most - az általános színházi színvonalromlást nem számítva - másodszor bosszulja meg magát. Egyszer már egy hullámban bekövetkezett az, hogy pályájukat éppen csak kezdő művészekre bíztak - vagy kellett bízni - színházakat. Az eredmény ismeretes: közülük alig-alig van ma is vezető beosztásban valaki, s legtöbbjüket művészileg is igen megviselte, hogy túl korán szakadt a nyakukba egy társulat, egy „üzem" működtetésének minden színházi és nem színházi gondja. Most ismét ez a helyzet következett be, de talán még súlyosabb kilátásokkal. Miközben az ország minden vezetői szintjén elkerülhetetlen változásoknak vagyunk tanúi, a színházak egy részének élén évtizedek óta mozdíthatatlan igazgatók, főrendezők állnak, másutt viszont többnyire szubjektív okokból hirtelen vezetőváltoztatásokra került sor. Adjuk meg a minden vállalkozót jogosan megillető előlegezett bizalmat a most új feladatokkal próbálkozóknak, de azért az több mint nyilvánvaló: sem Miskolcon, sem Békéscsabán, sem Szegeden, sem Pécsett nem egészen átgondol-tan történt a vezetőcsere kezdeményezése. (Miskolcon egy erős műhelyt vertek szét valami ködös, ráadásul a közönségigényre hivatkozó „koncepció" kedvéért, Szegeden, Békéscsabán és Pécsett pedig minden formai előzmény nélkül, sőt annak ellentmondva, kapkodva és évad közben döntöttek az illetékesek.) A vezetői posztokra - akár kiírtak pályázatot, akár nem - igen kevés jelölt akadt. Miskolcon a rendezői „középgeneráció" számos tagjával folyt a hírek szerint elő-



Zalán Tibor: Azután megdöglünk (debreceni Csokonai Színház). Fekete Györgyi és Dánielffy Zsolt (Máthé András felvétele)

zetes tárgyalás, de egyikük sem vállalta a főrendezőséget - szolidaritásból vagy jól felfogott érdekeit szem előtt tartva, nem tudni -, míg Pécsett is, Békéscsabán is alig volt a vállalkozók között érdemleges színházi gyakorlattal és eredménnyel rendelkező jelentkező, így érthető, hogy három színház élére is fiatal főrendező került (egyikük csupán most végezte el a főiskolát, másikuk pedig színházban még alig dolgozott). De Szegeden és Veszprémben is csupán részben tűnik megoldottnak a főrendezőkérdés, ugyanis mindkét városba csak félállású művészeti vezető került.

Ha számításba vesszük azt is, hogy az elmúlt évadban vette át színháza vezetését Debrecenben és Zalaegerszegen is egy-egy fiatalember (már persze magyar értelemben vett fiatal), akkor egyfelől elégedettek lehetünk, hiszen igazi mozgás tapasztalható a színházi életben, ráadásul határozott fiatalításnak lehetünk tanúi, másfelől viszont aggodalmunknak kell hangot adnunk: előkészítetlenül, a mély vízbe dobással vagy ugrással történnek ezek a cserék, s nehogy néhány év múltán ezek a rendezők is ahhoz hasonló helyzetbe kerüljenek, mint amilyenbe az előző „fiatalítás" részesei - áldozatai - jutottak.

A színházak élén bekövetkezett cserék, valamint a gazdasági helyzet a korábbiaknál valamivel nagyobb mértékű mozgást okozott a társulatok egy részénél. S ez elkerülhetetlen ahhoz, hogy valami megváltozzék a színházak életében. Bár a kelleténél nagyobb port vert fel, amikor egy-egy színháztól önként, vagy mert az új vezetők nem hosszabbítottak szerződést, nem az eddig szokásos két-három, hanem nyolc-tizenkét színész távozott, egy csöppet sem lehet és szabad kárhoztatni ezt az állapotot. Tudomásul kellene venni végre, hogy a művészetben nincs nyugdíjas állás. Csak a művészi teljesítményeknek lenne szabad érvényesülniük, s itt még fokozottabb differenciálásra lenne szükség, mint az élet egyéb területein (amit különben minden fórumon oly igen szorgalmaznak, s ami oly kevéssé valósul meg, s természetesen dőreség volna azt hinni, hogy a társadalom egészére érvényes anomáliákat éppen a színházban lehet először és tökéletesen kiküszöbölni). Hiába cserélődik le azonban egy társulat harmada is, ha a szerződtetési rendszer ellentmondásos, ha a kivételezettek, a koruk, funkciójuk, volt funkciójuk, társadalmi megbízatásuk stb. alapján védettek, a különböző szempontok alapján méltányosságot élvezők köre oly nagy, hogy a szisztematikus társulatépítés sokszor szinte lehetetlen, s mivel gyakran a kivételezettek közt számos megfáradt vagy nem kellő művészi felkészültségű színész, rendező van, a művészi előrelépés is korlátokba ütközik. (Mellesleg a szerződtetés, a színész jogállása, a színész és a rendező viszonya olyan komplex kérdéskör, amely mélyebb s objektív vizsgálódást igényel, éppen ezért az olyan szubjektív indulatú megközelítését, mint amilyenek például a Film Szín-ház Muzsikának a Csoma-szindrómáról szóló írásai voltak, vitatható értékűnek tartom, mivel csupán a jelenségek felszínét borzolgatják.)

Féloldalas önállóság

A problémák féloldalas megoldását célzó kísérletre más példák is vannak. Kitűnő az, hogy a Fővárosi Tanács hatás-körébe tartozó színházak az eddiginél jóval több önállóságot kapnak, de ez csupán részmegoldás, ha a budapesti szín-házak között nem jön létre ésszerű funkciómegosztás. A gazdasági krízis nemcsak a színházakat hozza nehéz helyzetbe, hanem a nézőket is. Egy idő után még az eddig rendszeresen színházba járók is kénytelenek lesznek meggondolni, hányszor engedhetik meg maguknak, hogy színházjegyet vásároljanak, pláne ha azok ára egyre emelkedik. S választani kényszerülnek: aki eddig minden érdekesnek ígérkező előadást megnézett, az most már csak biztosra megy, s aligha fogja vállalni, hogy a közönségszervezőtől az őt érdeklő darabra szóló jegy fejében a szokásos árukapcsolás gyakorlata szerint egy másik produkcióra szólót is rátukmáljanak; aki eddig havonta ment színházba, az ezután csak kéthavonta vagy még ritkábban fog jegyet venni; aki bérletet váltott, eztán inkább csak egy-egy előadásra szeretne jegyet kapni, s ha mégis a bérlet kényelmét választja, minden előadás előtt meggondolja, színházba menjen-e vagy pénzt keressen.

S ez már tartalmi kérdés, mit és milyen színvonalon játsszon a színház, milyen nézőréteg érdeklődését elégítse ki. Természetesen sokan vannak, akik csak kikapcsolódni akarnak, ha egyszer rászánják magukat arra, hogy színházba menjenek; de azok is sokan vannak, akik a színháztól - annak fórumjellegét komolyan véve - gondolkodtatást, értelmi-érzelmi mozgósítást várnak. A gondtalan kikapcsolódás biztosítása és a problémafeldolgozás két - természetesen ilyen végletes formában csak mesterségesen polarizált - feladat, ami magától értetődően különböző típusú színházakat kíván. De a mai nagyszínházi rendszerben majd minden színház - vidéken mind-egyik, s Pesten is a legtöbb - egyszerre és egyidejűleg kénytelen e kettős funkciónak eleget tenni. Ez egy-egy kivételes alkalommal sikerülhet, de hosszú távon

nem. A gyakorlatban tehát az „egyet ide, egyet oda" elv működik, ráadásul többszörösen is, hiszen nemcsak a közönségre, de a fenntartók igényeire is figyelni kell. Az a kicsinyes méricskélés, amelynek alapján a műsorban hazai klasszikus és kortárs, külföldi klasszikus és kortárs drámának, szocialista és nem szocialista szerző művének, zenés és prózai alkotásoknak egyaránt s évadon-ként eltérő arányban helyet kell kapniuk, s amely megszabta, melyik mű milyen nagyságú közönség előtt játszható, és korlátozta, mondjuk, az angolszász darabok számát, nem véve figyelembe azt, hogy két, az ország két végében bemutatott angol darab sem művészi sikerében, sem hatásában nem összegezhető - ez a szemlélet merőben művészetellenes, de még mindig - ha nemis oly közvetlenül, mint régebben - érvényesül.

S miközben ezeknek az arányok és előírások betartására ösztönző igényeknek igyekeznek eleget tenni a színházak, eleget kell tenniük a közönségigénynek is (a színészfoglalkoztatásból, társulatfejlesztésből adódó szempontokról már nem is beszélve). Csakhogy a zömmel bérletrendszerrel működő színházak csapdahelyzetbe kerülnek, amikor minden igényt ki akarnak elégíteni. Eleve tudják, hogy bizonyos daraboknál bukni fognak, sem a bérletesek, sem az alkalmi nézők nem fogják megnézni, de egyéb szempontokból a bemutatásuktól nem tekinthetnek el. Más darabokkal - operettek, zenés vígjátékok, bohózatok, esetleg musicalek - a széles közönséget célozzák meg, s ezekkel jó értelemben eltart-hatják a bukásra ítélteket is. Es vannak olyan bemutatóik is, amelyek szűkebb nézőréteget vonzanak. De a néző az esetek többségében nem tudja előre, mikor mit, milyen típusú darabot fog látni, melyik szól a csak kikapcsolódásra vágyóknak, s melyik a „bekapcsolódni" akaróknak. Ezért két lehetősége van a színháznak: vagy a művek előadásmód-ját nivellálja, ami azzal jár, hogy igazán egyik nézőréteg igényeinek sem felel meg, vagy vállalja, hogy többnyire foghíjas nézőtér előtt játszik.

A gazdasági krízis miatt a helyzet tovább bonyolódik - vagy, ha úgy tetszik, egyszerűsödik -: a legtöbb színház műsora és/vagy játékstílusa kommercializálódik. Úgy vélik a színházvezetők, hogy ha azt, amire egy széles műsorkínálat esetében a legnagyobb érdeklődés mutatkozik, egyeduralkodóvá teszik, akkor minden gondjuk megoldódik. Évente egy-két operettre a vidéki városokban valódi igény van, de négy-ötre aligha. Tanulságos volt az a több helyről származó s egybecsengő vélemény, amelyet Békéscsabán *az Egerek és emberek*, de az egy évvel ezelőtti *Úri* muri-előadások kapcsán hallottam: az operettek helyett több ilyen szép, igaz és megrendítő darabot szeretnének látni. Meggondolandónak tartom ezt az érvelést (különösen Miskolc vonatkozásában, ahol a legegyértelműbben mondatott ki a zenés színházi igény).

Ha némileg másként, de lényegében a fővárosi színházakra is érvényes mindez: csökken a bemutatószám, szaporodnak a prózai színházak operett- és musicalpremierjei, egyre inkább kiszorulnak a repertoárból a társadalmi valóságot közvetlenül vagy közvetve tükröző művek.

Stúdió-előadások

Azok a színházak, amelyek stúdióval vagy kamaraszínházi helyiséggel rendelkeznek, igyekeznek e kisszínházi lehetőséget műsorrendjük polarizálására is felhasználni. Egyfelől érdekes, hivatásos színházainkban kevésbé ismerős műfajú darabok - *Az építész és az asszír császár* (Miskolc), *Egy kiállítás képei* (Kaposvár) –, illetve új magyar drámák - Czakó Gábor: *Édes hármas*, Horváth Péter: *Boleró* (Népszínház), Zalán Tibor: *Oszeresek* (Szolnok) és *Azután megdöglünk* (Debrecen), Sultz Sándor: *A hattyú halála* (Szolnok), Bárczy János: *A magyar Mölders* (József Attila Színház) stb. – bemutatóját tartották a stúdiókban, másfelől viszont számos színház az eleve kisebb sikerre számító szovjet premiereket tette a kisszínházakba, azaz „adott is ajándékot, meg nem is", továbbá klasszikusokat - hogy csak a várszínházi és a debreceni Goethe-bemutatókra s a nyíregyházi Grillparzer-premierre utaljak - meg színészi jutalomjátékra lehetőséget adó műveket - *Ismeri a Tejutat?* (Zalaegerszeg), *Varsói melódia* (József Attila Színház), *Szavanna-öböl* (Thália) stb. - játszott a stúdiókban. A stúdiószínház műhelyjellege a legteljesebben Kaposvárott és Szolnokon érvényesül; e két színházban a stúdiómunka hosszú évek óta a nagyszínházi koncepcióhoz gondolati és formanyelvi szempontokból egyaránt kapcsolódó szerves részét képezi a műsornak, ráadásul Kaposvárott a színház-rekonstrukció miatt fontos társulatfoglalkoztatási feladatokat is betöltöttek ezek a munkák (az már más kérdés, hogy a nagyszínházi bérletes s egyéb követelmények miatt se idejük, se energiájuk nem volt a stúdióprodukciók - *a Godot, a Boldogtalanok, a Most mind együtt* és a mozgásszínházi előadás - sorozatjátszására - eddig).

Az évad jó néhány stúdió-előadásáról beszámoltunk már, most a tendenciák érzékeltetése miatt érdemes néhány további produkcióról is - a teljesség igénye nélkül - részletesebben szólni.

Egy klasszikus mű újraértelmezésére vállalkozott Debrecenben Jeney István: Goethe Stelláját térszínházi körülmények között rendezte meg a Kölcsey Művelődési Ház színpadán (a hely kiemelésére azért van szükség, hogy emlékeztessünk az előadás körüli tűzoltósági hercehurcára, a színházakat sújtó bürokratizmus e riasztó példájára). Jeney a lényegében három ember között ját-szódó szerelmi drámát megfosztotta a goethei emelkedettségtől, és az érzelmeiknek kiszolgáltatott emberek ma is érvényes, egymást és önmagukat gyötrő kapcsolatait akarta expresszív eszközökkel megmutatni. Ennek a törekvésnek azonban ellenállt a textus. A játékmód expresszivitása, a szereplők - finoman szólva - köznapivá tétele, a helyzetek trivialitása, illetve a szöveg romantikus hevületű fogalmazásmódja és a figurák társadalmi rangja ellentmondott egymásnak. A két nézőtérfél között kialakított elnyújtott téglalap alakú tér szegényessége, a helyszínek elkülönítetlensége, a járások, színtérbeli irányok bizonytalansága tovább rontotta az előadás hatásosságát, szegényítette a darabot. A színészi munka is megsínylette a rendezői megközelítés ellentmondásossá-

Sziki Károly **az** egri Miller-előadásban

Serf Egyed, Tóth **Béla és Kulka János** a **kaposvári Most mind együtt című előadásban (Fábián József felvétele)**

gát. Bár mindenki maximális energiával igyekezett „jelen lenni" a térben, jó néhány színész teljesítménye a műkedvelés szintjén rekedt meg, ugyanakkor pedig Jancsó Sarolta (Cacilie) visszafogott eszközökkel, Varga Éva (Stella) pedig a szenvedélyt már-már az eksztázisig fokozva érvényes figurát teremtett. A két nő között választani nem tudó Fernandót Csuja Imre játszotta, s ő szenvedte meg leginkább a színpadi lefokozottság következményeit, alkata ellentmondott a figurának, alakítása külsődleges illusztráció lehetett csak.

A Stelláékhoz hasonló térben játszatta Mrozek *Tangóját* Pécsett Vas Zoltán Iván. Ez esetben is a rendezői, értelmezésbeli következetlenségek miatt nem született érvényes előadás. A tér beosztása és használata jelezte, hogy a rendező a darabtól idegen világot teremtett. A hosszúkás téglalap alakú játéktér egyik végén fürdőszoba volt, működő WC-vel, káddal, a másik végében pedig egy óriás könyvespolc. A kettő között a szoba a maga előírt rendetlenségével. A nagymama első dolga volt, hogy pisilni ment a WC-re, ami ugye roppant mulatságos, bevált bohózati fogás, illetve az apa, miközben forradalmi eszméiről szavalt, meztelenre vetkőzve bebújt a kádba, s az alig csordogáló vízzel tusolt. Az előadás végén viszont, hogy a mondanivaló látványban is megfogalmazódjék, a tangó hangjaira ledőlt a könyvespolc.

A l'art pour lart naturalizmus (amit Ala lemeztelenítése, az anya kurvoid viselkedése tovább erősített) és a didaktikus stilizálás két pólusa között mozgott az előadás, amelyben a figurák jellemzése, cselekedeteik megindokoltsága csupán felszínesen volt jelezve; Eugeniát, Eugeniusz nővérét Sólyom Katalin játszotta, az öccsét Faludy László, aki apja lehetne a színésznőnek; Artur kulcsszerepe teljesen elveszett, mivel Bánky Gábor csupán jól-rosszul elmondta a szöveget, de súlyt adni nem tudott az alaknak, emiatt a darab csaknem összeomlott; Újlaky László minden színészi eszköze kimerült a kiabálásban, Újváry Zoltán pedig már az első perctől kezdve az erőszak képviselőjét érzékeltette Edekben, s ettől is vált oly erőtlenné a befejező jelenet.

Zalán Tibornak két darabja is színre került az idén. Debrecenben Nagy András László rendezte meg *az Azután megdöglünk* című, egy atomerőmű robbanása után játszódó, vitathatatlanul Beckett-ihletésű világvége-látomását, amelynek a megírása óta bekövetkezett csernobili katasztrófa különös aktualitást adott. A három túlélő - két férfi és egy nő - között zajló végjáték költői és groteszk, amit a negyedik szereplő - egy rejtélyes alak, alighanem a Halál - időnkénti megjelenése, az élők tevékenységébe való beavatkozása tesz abszurddá. A rendező - érthetetlen módon, hisz a szöveg alig ad ehhez támpontot - cirkuszi játéknak fogta fel a művet, s így játszatta Farády Istvánnal, Dánielfy Zsolttal, Fekete Györgyivel és Bánszky Rózsával. A két színész alkata elleni szerepet kapott (a törékeny Farády játszotta a drabális alakot, míg a termetes Dánielfy az elesettet); mindketten igyekeztek önmagukban konzekvens figurát formálni. A rájuk kényszerített kimerevített cirkuszi pillanatokkal, a negyedik szereplő érthetetlen, inkonzekvens cselekedeteinek játékkövetkezményeivel azonban nem tudtak mit kezdeni.

Az elvont költői játékkal szemben az *Ószeresek* Zalán Tibor egy másik írói arcát mutatja. A darabot a Stúdió K. és a szolnoki Szigligeti Színház közös produkcióban mutatta be, Fodor Tamás rendezésében. A darab egy használtcikk-piac hat árusának egymásba nyúló sorsában mindennapjaink életet mérgező perpatvarairól, árulásairól, cinizmusáról, közönyösségéről ad riasztó képet. Ócskapiac a világ - mondhatnánk, ha a színmű parabola volna, de több is, kevesebb is annál. Mikrorealista jelenetek füzére, amelyeket a kölcsönös gyanakvás és megvetés, a gyűlölködés, a félelem, a kapcsolatokkal való revolverezés, a gyanús jelentgetések légköre fog össze. A naturalizmus - amely a nyelvhasználatban is megnyilvánul - és a sejtelmesség kettőssége jellemzi a darabot, s jellemezte az előadást. A körbeült játéktér hat körcikkre volt osztva, minden térfél egy-egy áruda, egy-egy külön birodalom. Az előadás előtt ténylegesen zajlott a vásár, lehetett venni és eladni, de az előadás elején, azaz a munkanap befejezésekor az áruk elpakolásával összenyílt a tér, csupán a bódék váza választotta el egymástól az élettereket. Az extrém, mégis nagyon ismerős figurákat kitűnően jellemezték a színészek (Tamási Zoltán, Kertész Kata, Illés Edit, Czákler Kálmán, Szalay Szabó István és Bakos Eva), s az üzletért, a fennmaradásért, a versenyben maradásért mindenre képes alakok mindegyikének belső gyengeségeit, kiszolgáltatottságát is megmutatták. A jó ritmusú játékot krimiszerű elemek szőtték át, hol az egyik, hol a másik szereplő tűnt el, majd rejtélyes üzenetekkel tért vissza, s tudta sakkban tartani ideig-óráig a többieket, ugyanakkor gyakran elmosódott a realitás és az irrealitás közötti határ, amit különösen Tamás Zoltán játéka érzékeltetett bravúrosan.

Egerben a színház színpadán kialakított stúdiótérben mutatták be Arthur Miller Két *hétfő emléke* című darabját. Az előadás két szempontból is fontos volt: ezzel a rendezéssel mutatkozott be Magyarországon az Erdélyből áttelepült, fiatal Szabó Ágnes, illetve a többfelől verbuválódott társulat összecsiszolódásához igen jó iskolának bizonyult az intim térben előadott, viszonylag sokszereplős dráma. Nem volt semmi különös trouvaille, avantgárd csavarás a produkcióban, a rendező és a társulat nagyon precízen kidolgozott, hiteles realista játékot produkált, amelyben minden figurát kitűnően karakterizáltak, s a darab lírájával sem maradtak adósak, de elkerülték a melodráma fenyegető veszélyét.

M. Horváth József a tompa részeg, illetve az alkoholizmusból kigyógyult, éppen ezért elviselhetetlen Tomot megdöbbentő erővel ábrázolta; Csendes László a magáramaradottság drámáját, a határozni tudás erejét és gyengeségét mutatta meg mély emberismerettel; Sziki Károly a reménytelen távlatokat nyújtó

lumpenlétből való kitörésért szívósan küzdő, de a „szabadulás" pillanatában elbizonytalanodó, a múltjára keserű nosztalgiával visszagondoló főszereplőt, Bertet egyszerűen, póztalanul, de erős belső azonosulással játszotta. De a többiek, a kisebb szerepeket játszók, a fiatalok (Solymos Tibor, Agárdy Ilona, Csonka Anikó, Győrváry János, Szatmári György, Tunyogi Péter, Horváth Ferenc, Megyeri Zoltán és Lénárt András) is hiteles portrét rajzoltak a darab különböző típusairól. Alig volt észrevehető, hogy kezdő és nagy tapasztalatú művészek játszanak együtt - érett közösségi produkció szüle-tett, a közösséggé válásnak még csupán a kezdetén tartó együttesnél.

A kaposvári *Most mind együtt* című bemutató viszont a közösségi szellemű társulat erejét és tehetségét mutatta meg. No meg azt, hogy Lázár Katinak nem egyszeri remeklése volt a nagy sikerű *Bernarda háza*, eztán véglegesen a jó rendezőink között kell számon tartanunk. Az angol Peter Buckman Miskolcon már játszott darabja egy zenekar életében bekövetkező alapvető változásról szól, arról, hogy az eddig örömzenét játszó társaság sorsa átalakul, mivel új, képzett vezető kerül a zenekar élére. De az is bebizonyosodik, hogy a minőségre, a teljesítményre orientált legkitűnőbb elképzelés is hogyan bukhat meg a résztvevők maradisága, megszokotthoz való ragaszkodása, középszerűsége, a változtatások elutasítása, illetve a vezetői radikalizmus miatt.

Az előadás szigorúan egy zenekarról szól, de asszociációs köre hallatlanul tág, így minden direkt eszköz nélkül igen aktuális. A terjengős, minden szereplőnek egy-egy színészi szólót nyújtó darabot a rendező erősen tömörítette, a figuráknak nem monológokban, hanem a próbán való részvételük közben, szituációkban kellett megmutatkozniuk. Ebből is következik, hogy a színészek természetesen nem imitálják a zenélést, ha-nem mindegyikük egy-egy hangszer tényleges megszólaltatója. S ettől egészen különös előadás született, ugyanis minden megmozdulás, hang, hangszeres teljesítmény igaz, tehát minden érzelem, kapcsolat a zenében, a zenén keresztül jelenhet meg, s ezáltal nyeri el a maga igazságát. Az első részben, amikor például Dodo (Kisvárday Gyula) rossz hangot fúj, a többiek élcelődnek vele, de nemcsak szövegben, színészi játékkai, hanem zenében is, s az egész epizódnak felszabadult, jó hangulata van, hiszen itt még nincs tétje a játékuknak. A második részben, amikor minden hamis hang a zenekari tagság elvesztését vonhatja maga után, Dodo magára marad - zeneileg is -, mert nem tud profi zenésszé válni. A színészeknek jó zenészekké kellett fejlődniük - természetesen képességeik figyelembevételével szerzett nekik zenét Darvas Ferenc, és tanította be a produkciót egészen kitűnően Hevesi András -, hiszen Kulka János vezényletével a második rész csúcspontján tökéletesen kell szólnia a zenekarnak, hogy aztán az egymásra találás boldog pillanatában, amikor úgy tűnik, semmi sem gátolja meg az együttest abban, hogy profivá érjen, hagyja ott a többieket, lázadjon fel a maga halk, de következetes módján az alkoholmámorban élő Vilmos, akit Karácsony Tamás játszik megrendítő erővel, finomsággal. S itt kell szólni Lázár Kati egyik leglényegesebb képességéről, arról, hogy színészeivel csodákra képes. Mindenkiből a pillanatnyi maximumot tudja kihozni, eszközeik megújítására kényszeríti őket, új arcukat mutathatják meg, miközben tökéletesen simulnak bele egy közösségi játék rendjébe. Nincs itt különbség a vezető és a gyakorlatos színész vagy a színház zenei vezetője, a nagybőgős szerepét játszó Hevesi András alakítása között. Lázár Katiban a legjobb színészrendezői erények párosul-nak a következetes elemző, koncepcionális rendezőiekkel.

Alternatív színházak

A legkitűnőbb stúdió-előadások mellé kell sorolni az alternatív színházak kiemelkedő produkcióit, hiszen jellegé-ben, feladatvállalásában igen sok a hasonlóság a két színháztípus között. Ez-úttal csak utalni szeretnék a Hold Szín-ház és a Tanulmány Színház munkájára. A Malgot István vezette Hold Színház ebben az évadban főleg gyerekeknek játszott, s a magyar népmesékből készült *Többsincs királyfit* meg a Kastner-regényből adaptált *Emberkét* sajátos formavilágú, a bábozás, a mozgásszínház és a cirkusz elemeit magába olvasztó, a harsány komédiázást és a mesék riasztó, félelmetes elemeinek bemutatását a népmesei-mesei igazságtevéssel ötvöző játékmód jellemzi. A Tanulmány Színház már elemzett s több országban is - legutóbb Angliában - óriási sikert aratott *Szentivánéji* álom-előadása után Dürrenmatt *Újrakeresztelkedőkjét* vitte színre Somogyi István rendezésében, *Az ezeréves birodalom* címmel. A többszörös szerepjátszáson alapuló, a hatalom és a hit, a hívők és a hittel visszaélők kapcsolatát boncolgató darabot állandó szerepcserékkel s Bosch *A gyönyörök kertje* című víziójának a darabba komponálásával bonyolult színpadi játékká alakították át.

Részletesebben kell szólnom azokról az együttesekről, amelyek az évadban jelentős kísérleti előadásokat hoztak létre, még ha egyik-másik esetben inkább a szándékról, semmint a kiérlelt eredményről beszélhetünk is.

Alkalmi társulat vitte színre Georg Büchner *Woyzeckjét* Árkosi Árpád rendezésében. A Gödöllői Művelődési Központ - amely egyre inkább fontos tere,

Jelenet Gaál Erzsébet Tájkép című **előadásából (Imreh István felv.)**

kezdeményezője és támogatója a kísérleti színházi s egyáltalán a jó színházi tevékenységnek - és a Szkéné Színpad egyéb támogatók segítségével adott lehetőséget a produkció létrejöttéhez, amelyben kizárólag hivatásos színészek vettek részt; a Nemzeti Színházból, Kaposvárról, Szolnokról, Szegedről, Pécsről verbuválódott a társulat. Antal Csaba érdekes atmoszférájú teret tervezett az előadáshoz: a két nézőtérfél között lévő téglalap alakú tér egyik végén nádas, a másikon egy magas faépület homlokfala. A nádas Woyzeck búvóhelye, megpihenésének helyszíne, valamint a gyilkosságé is. A házban és előtte játszódik minden jelenet. Ez némileg túldimenzionálttá teszi a díszletelemet, nem egyértelműen válnak el egymástól a különböző jelenetek az azonos díszlet miatt. A darab bemutatását a Stúdió K. világhírű előadása után csak az indokolhatja, ha a rendezőnek merőben új megközelítési módja van, illetve ha olyan színész van a társulatban, aki új tartalmakat tud adni a műnek. Ez esetben inkább a második verzióról beszélhetünk, ugyanis Kovács Lajos személyében valóban olyan színésze volt az együttesnek, aki hallatlanul erős fizikai és pszichikai jelenlétéből adódóan eleve egy különleges Woyzecket képes alkotni. A színész impulzív játéka, a figura érzelmeinek elfojtásából, majd robbanásszerű kitöréséből adódó feszültség, az emberi kiszolgáltatottság mélységeinek megmutatása, a végső pillanat döbbenetes ereje, a gyilkosság utáni állati nyüszítés fájdalma indokolttá tette, hogy a darabot bemutassák. Ugyanakkor a sokfelől érkező színészek nem váltak egységes társulattá, ki-ki hozta a maga megszokott színészi stílusát, s az önmagukban elfogadható alakításokból zavart okozó sokféleség született. Kovács Lajosnak egyedül Kubik Anna volt igazi partnere.

Gaál Erzsébet írta és rendezte *a Tájkép* című több helyszínes, az élő színházat és a videót együtt használó előadást a Budapesti Műszaki Egyetem R-klubjában. Négy elkülönített szobában zajlik az előadás, a közönség szabadon vándorolhat a szobák között, azt és annyi ideig nézheti, amit és ameddig akarja. Az első szobában egy nyers faasztal mellett két lócán egy fiatal és egy idős pár ül. Gyertyafény, az asztal lapján a Biblia, a személyek fehér parasztviseletben vannak. A kialakuló dialógus a négy ember közötti kapcsolat ősi, rituális tartalmait tükrözi, az apa-anya-fiú-lány (vagy meny) viszonyrendszer minden variánsa megjelenik, a szerepek felcserélődnek, a dialógus ugyanaz marad, sugallva a legősibb érzelmek erejét, kipusztíthatatlanságát s egyben azt is, mily reménytelenül egyedül van szerettei körében is az ember.

A második helyszínen négy-öt férfi töméntelen csomaggal s egymással küszködik, miközben egy idős hölgy különleges, preparált hangszeren mozgalmi dalokból s egyéb számokból vett ismert idézeteket játszik. A férfiak újra meg újra megpróbálnak elindulni valahová, de mindig ott maradnak, az egyetlen bútordarabhoz, egy padhoz visszatérve. A férfiak közötti fel-fellobbanó feszültséget a tulajdonvédelem, illetve -szerzés motiválja, miközben eredendő, fontos feladatukról, arról, hogy közösen tenniök kellene valamit, rendre elfelejtkeznek.

A harmadik helyszínen az előző jelenetnek mindenben az ellentettjét látjuk. Itt négy-öt nő végtelenül lassú, szinte koreografált mozdulatokkal újra meg újra felmossa a helyiséget. A hátsó falon idős asszonyok fényképe, fölöttük képernyő, ahol a nők magánéletének epizódjairól készült videoanyag látható. A munka, egy idealizált magánélet vágya és a végső állapot, az öregség hármas béklyójában mozognak ezek a rezzenéstelen arcú, visszafogott indulatú nők. Csak néhányszor törnek ki, ilyenkor tükröt vágnak a falhoz, vagy odacsapják a vizes rongyot a földre, de pillanatok alatt helyreáll az élet rendje, minden megy tovább reménytelenül. Tevékenységüket különben egy a térben állandóan mozgó, asszisztáló videós irányítja, ellen-őrzi, kamerájával regisztrálja.

A negyedik helyszínen egy negyvenes férfi ül sámliján, és hímez. Kivonult a világból, elege volt mindabból, ami körülvette, a családból, a munkából, az emberekből. De nem lehet kiszakadni a környezetből. Egy videóssal él együtt a szobában, aki láthatatlanul ott van a feje fölött, sőt időnként a tévé képernyőjén is megjelenik, s hirdetéseket mond. A férfi egyre inkább érzi, hogy tehetetlen, nézik, hallják, valaki van az életében.

Az első helyszín kivételével tehát mindenütt ott van a video mint az ember cselekedeteit determináló társadalom, a külvilág megtestesítője. Az egyes helyszíneken zajló cselekmények időben összehangoltak. Amikor már egy bizonyos idő eltelik - ez a különböző előadásokon más és más -, a szobákat borító kárpitok megmozdulnak, a szereplők alig észrevehetően beléjük kapaszkodnak, arrébb lökik őket, fokozatosan szűkítve a játék, majd a nézőtér méreteit. Lassan, nagyon lassan zajlik ez a folyamat, s végül az első szoba kivételével mindenünnen kiszorulnak az emberek, a játszók és a nézők egyaránt: végül kint a folyosón együtt van mindenki.

A vállalkozás roppant bonyolult, és szemantikai és játéktechnikai problémákat egyszerre vet fel. A Soros Alapítvány támogatásával létrejött produkció sorozatban ment, de mindig kísérleti maradt, az előadás bár rendkívül kötött, mégis mindig változott. A közönséget megosztotta, szerették és elutasították. Tény, hogy hagyományos értelemben véve az előadásnak nincs sztorija, a produkció struktúráját néhány perc után ki lehetett ismerni; mélyebb tartalmára, összefüggéseire viszont csak többszöri megnézése után lehetett rájönni. Tehát egy nem szokványos nézői-befogadói attitűdöt is igényelt a *Tájkép,* amely azonban nem mindenben tudta teljesíteni a maga elé tűzött célokat. A video és a színház kapcsolata csak részben igazolta magát, a színészi megvalósításban igen nagy különbségek adódtak. A négy helyszín ugyan közös atmoszférát sugallt, de a jelenetek nem vagy csak igen nehezen körvonalazható közös mondandót hordoztak.

Talán az egyik legrégebben működő, de mindig megújuló amatőr rendező, Bucz Hunor, akinek Térszínháza négy különböző műfajú előadással is bizonyítja: állandó színház nélkül is (fejük felől a fenntartójuk eladta a művelődési házat, amely egyben a budapesti felnőtt színjátszók módszertani központja is volt), Zichy-kastélybeli albérletükben is következetesen képviselik azt az egyre ritkábban fellelhető alapállást, miszerint a színház elsődleges feladata a közéletiség és az értelmiségi attitűd ébren tartása.

Templomokban, házaknál, tereken, kis és nagy közösségekben egyaránt felidézik a népi színjátszóhagyományokat, a jeles napokhoz tartozó rituális szertartásokat. Betlehemi játékuk gondos gyűjtőmunka eredménye, az Erdélyből származó szöveg és dallamvilág nemes egyszerűségű interpretálása mindennemű színházasditól mentes, őszinte és áhítatos pillanatokkal ajándékozza meg a résztvevőket. A hit és a groteszk békésen megfér egymással, a vallásos téma és a pásztorok profán jelenetei kitűnően ellenpontozzák egymást.

Esterházy Péter *Kis magyar pornográfra* című műveből kétszemélyes, fergeteges játékot komponáltak. Csaknem

maradéktalanul sikerült megoldaniuk azt, hogy Esterházy mindenekelőtt nonszensz jellegű nyelvi humorának képi, színpadi megfelelője is megszülessék. Az író sajátos nyelvi világát nem lefordítják, hanem újraalkotják, miközben természetesen Esterházy szövegei is elhangzanak. A vándorkomédiásokként megjelenő színészek két létrából s néhány eszközből pillanatok alatt létrehozzák kis színpadjukat, s a szerepek tucatjait játszva, mégis mindig két alapkaraktert, a kiszolgáltatottat és az elnyomót megtartva szólnak közelmúltunk történelméről. Nem kacsintanak össze a nézővel, hogy „tudom, hogy tudod, miről van szó" - komolyan vesznek bennünket, nézőket, s nekünk magunknak is alkotó résztvevőkké kell válnunk. Csak együtt hozhatjuk össze a produkciót, a poénokat, s közben a könnyünk pereg a nevetéstől, de időnként torkunkra forr a nevetés. A régi időkön nevetve úgy érezzük: magunkon kacagunk...

A vásári forma felfedezésével a Térszínház új színjátszóműfajt honosított meg, a mutogatós játékot. Pontosabb persze azt mondani, hogy újra felfedezték ezt a formát, ugyanis ez a múlt században még virágzó műfaj volt. Képek és a színjátszás segítségével adnak elő történeteket, meséket, pajkos adomákat, mikor milyen közönségük van. Könnyen mozgatható, szinte kellékek nélkül játszható, mindenütt megélő miniatűr remeklések ezek, amelyek szóljanak Kápuszta Sáriról, A kiskondásról, Pinkóról vagy a Boldogasszony papucsáról, egyként a humánum, az emberszeretet, az egymás iránti tisztelet és tolerancia tanítása süt belőlük, minden didaktikus él nélkül.

Úgyancsak ebből a műfajból nőtt ki Weöres Sándor eredetileg is bábosoknak írt A *holdbéli csónakosa,* amelyet hárman adnak elő. Az erősen meghúzott, tömörített szöveg csupán kanavász a játékhoz, amely egy csodálatos szerelem, az égi és a földi világ egymásba játszására irányuló törekvés példázata, de a magyarságra, a tisztességre, a helytállásra is példát ad. Elő színészi, kis és nagy bábos játékmód keveredik az előadásban, amely-ben bábok és leplek egyforma stilizációs eszközként hatnak.

A pécsi Harmadik Színház több előadásáról beszámoltunk már, mindenekelőtt az Örkény-trilógiájuk szuverén értelmezésű bemutatójáról. Utóbb Mrozek *Emigránsokját* is színre vitték, egészen különös, erős atmoszférájú előadásban. Egy valóságos pincehelyiségben játszottak a darabot, a nézők és a játéktér között olyan drótháló feszült, amilyen a nagy közös pincék rekeszeit választja el egymástól, ugyanakkor börtönjelleget is adott a két főszereplő életterének. Igazi csövek valódi életüket élve adtak akusztikai hátteret a cselekménynek. A két szereplő (Pilinczés István és Mikuli János) között élethalál-küzdelem folyt, az indulatok oly szélsőségesen erősek voltak, hogy már-már a naturalizmus veszélye fenyegetett. De soha nem privát indulat fűtötte a szereplőket, soha nem vált durvává, triviálissá, közönségessé a játék. Sőt, különös többlete volt az előadásnak: egyértelműen a mi valóságunkra vonatkozó utalásokkal megteremtődött a darab egyik legnehezebben megvalósítható lényegi helyzete: ez a mű nemcsak a külső, ha-nem általában az emigránslétről szól, tehát egy bizonyos belső emigrációról is.

Weöres Sándor: **A holdbéli csónakos a Térszínház előadásában**

Legutóbbi premierjük Spiró György *Csirkefeje* volt, az együttes tagjainak és a pécsi Nemzeti Színház színészeinek közös produkciója. A díszletet a színház állandó tagja, Werner József tervezte. Ez a tér némiképpen eltért a Katona József Színházétól: a színpad elején, kétoldalt, egymással szemben van az Öregasszony és az Apa lakása, ettől a dráma alapkonfliktusát hordozó két figura között térben is megvalósul a konfrontáció. A Tanár lakásának ajtaja jobb hátulra került, így az ő szövegei is hangsúlyos helyről hangzanak el. E három hangsúlyos térbeli pont között feszül ki a dráma hálója. Vincze János rendező kitűnően értelmezte a drámát, s jól osztott szerepet. A frissen végzett Görög László (akire többek között az Arany János Színház *Emil és a* detektívekjének főszerepében is fel kellett már figyelni) játssza a Srácot. Nem egzaltáltnak, patologikus esetnek tartja a fiút, hanem olyannak, akit a többszörösen hátrányos helyzet taszít a végzetes cselekedetig, s akit éppen az ebből a helyzetből való szabadulás vágya hajt, aki szeretetre vágyik, de abból kap a legkevesebbet. A színész a Srác minden érzelmi-indulati megnyilatkozását érzékenyen ábrázolja, többszöri kitörései, trágárkodása magától értetődők, nem okoznak felháborodást, s magától értetődő a szelídsége is. Sipos László lumpen Apája hátborzongató, a szellemi leépülés, a vegetatív létezésmód tökéletes látlelete. Újváry Zoltán Tanára a megtestesült kívülállás; a konfliktusoktól való riadt menekülés, a középszerűség és az álszenteskedés együttesen jellemzi ezt a figurát. Bódis Irén a vénasszony külső megjelenítésében remekel, s különösen akkor találja meg a figura lényegét, amikor cselekvési lehetősége van. Szereposztási érdekesség, hogy a Nőt a Pécsi Balett egyik alapító tagja, Uhrik Dóra játssza; mindenekelőtt egy magányos, de a látszatokra adó, az életét rendbe hozni már aligha tudó asszony profilját rajzolja meg. A kisebb szerepek alakítói minden szempontból egyenrangú partnerei a főszerepeket alakítóknak, s Krasznói Klára Anyája ebben az előadásban is oly remeklés, mint volt a pestiben Csomós Marié.

Merészségnek tűnhet, hogy valaki a Katona József Színház kitűnő előadása után vállalkozik *a Csirkefej* bemutatására. Az eredmény Vinczéének igazolja. Sok szempontból más, de éppúgy érvényes, erős és kitűnő előadás született Pécsett, mint a fővárosban. S az is kiderült, most már végérvényesen, hogy a darabnak néhány dramaturgiai hibája feltétlenül korrigálandó, mindenekelőtt a Tanárnak a csitrik előtt előadott, hosszú és a drámát megakasztó monologizálását kell kurtítani. (Erre a hibára

már az ősbemutató után többen is rámutattak, most másodszor is kitetszett e rész betétjellege.)

A kisszínházaké a jövő!

A stúdiók és az alternatív színházak tehát nélkülözhetetlen, de távolról sem kielégítő szerepet játszanak a színházi struktúra megváltoztatásában, a réteg-igények kielégítésében. Sürgető feladat, hogy a színházi funkciókat szétválasszák, hogy a nagyszínházak és a kisszín-házak tartalmilag és formailag élesebben, közönségorientálóbb módon szét-váljanak. Ennek egyik útja a nagyszínházak keretében működő stúdiók, kamara-színházak profiljának pontos kialakítása. A másik - véleményem szerint fontosabb - lehetőség az önálló kisszínházak létrehozása, működtetése. A világon mindenütt igen fontos szerepet töltenek be a minden ideológiai változásra érzékeny, mozgékony kisszínházak. A Szovjetunióban például az elmúlt egy-két évben gomba módra szaporodnak az óriási színházaktól függetlenül működő pince-, padlás-, szoba- és egyéb színházak, működésüket külön kisszínházi szövetség igyekszik koordinálni, vendégszerepléseiket, külföldi turnéikat szervezni.

Természetesen az ellenérvek tömkelege sorakoztatható fel a kisszínházak ellen: épp akkor hozakodom elő új színházak létrehozásával, amikor a meglévőket sem lehet tisztességesen fenntartani? Néhány már létező kisszínház (Jurta Színház, Hököm Színpad) nem inkább elriasztó, mint vonzó példa a színházalapításra?

A kételyekre természetesen megvan a válaszom is. A külföldi tapasztalatok azt mutatják: korántsem kell akkora összeg a színházak működtetéséhez, mint ahogy azt mi kalkulálni szoktuk. Különösen akkor nem, ha figyelembe vesszük, hogy a közművelődési intézmények is, a filmforgalmazás is válságban vannak. Ahogy már létezik szerződéses üzemeltetésű mozi, azaz olyan, amely az eddigi kötött rendtől eltérően működik, s filmvetítés mellett videózást, étel-ital felszolgálást, olvasósarkot stb. is biztosít, az sem elképzelhetetlen - s erre Nyugaton számos példa van -, hogy a színház és a mozi vagy a művelődési ház működik együtt egy épületben. Most, e kulturális területek elkülönítése idején minden részterület életben tartása külön költségvetési keretet igényel; ha viszont integrálnák ezeket, sokkal gazdaságosabbá válnék a finanszírozás rendszere. Persze az új helyzet új adminisztrációs és jogi feltételeket, kereteket követelne; fenntarthatatlan - mint ahogy az élet más területén is - a jelenlegi túlszabályozottság, feudális szemlélet, bürokratizmus. Sehol annyi és többnyire értelmetlen akadály nem tornyosul a kezdeményezések elé, mint nálunk.

S hogy vannak vitatható értékű példák? Vannak. De van jó kezdeményezés is. Mi a Játékszín, ha nem ideális kisszínház? Vagy a Radnóti Miklós Színpad? Vagy a Dunaújvárosi Bemutató Színpad? Vagy hivatkozhatom a pécsi példára, ahol a Nemzeti Színházban a nagyszínházi előadások mellett rendszeresen játszanak stúdiódarabokat, ugyanakkor még két színház működik: az egyik a Nyári Színház, illetve az Egyetemi Színpad, a másik a Harmadik Színház. Nem volt mindig konfliktusmentes e három színház egymás mellett élése, de egyre inkább megtalálja mindegyik intézmény a maga sajátos arculatát, s végül is nem ellenségekként, hanem jó értelemben vett konkurensekként dolgoznak a városban. A meghatározó erő - nagyságánál fogva is - a Nemzeti Színház, amelynek művészei esetenként - s egyre rendszeresebben - résztvevői a másik két színház produkcióinak is, illetve a Harmadik Színház ad helyet és színházi hátteret például a Nemzeti Színházzal karöltve létrehozott gyerekprodukcióknak.

A kisszínházak hálózata jelentősen megváltoztathatná a jelenlegi szerződtetési rendszert, sőt, még a haknizás kiszorítását is elősegíthetné, mivel ellenőrzött keretek közé lehetne szorítani a könnyen mozdítható produkciók egy részét. Másfelől pedig megoldaná az alternatív színházak legfőbb gondját is, mert a jelenleg az amatőr-profi köztes területen működő együttesek biztos bázisát képezhetnék egy-egy kisszínháznak.

S végül egy mellékesnek tűnő, de korántsem mellékes szempont: a világ hallatlanul nagy érdeklődéssel fordul hazánk felé, de szinte semmit nem tudnak rólunk, színházainkról. A nagyszínházak - főleg méreteik, létszámuk, drágaságuk miatt - nem exportképesek. Kulturális hírnevünk megteremtése, megőrzése, továbbfejlesztése egyaránt megköveteli, hogy szélesítsük színházi kínálatunkat, s e művészeti ág produktumaival is jelen legyünk a világban. Ehhez azonban működő, magas művészi színvonalú, korszerű gondolkodású kisszínházak hálózatát kell kiépíteni és preferálni.

CSÁKI JUDIT

Ripacséria

Plautus komédiája a Radnóti Színpadon

E sorok szerzője szerint a ripacskodás: színjátszási stílus. Előjelet, pejoratív felhangot a rossz ripacsok miatt kapott. Az alábbiakban a szót eredeti értelmében használom.

Lehet, hogy merő kitaláció, lehet, hogy ennyi mégis igaz az életrajzból: Plautus színházi vállalkozó (is) volt. Lehetne korunk embere. E tevékenység mellett ugyan manapság aligha írogatna komédiákat gondűző szórakozásul, mint hajdanán, de tragédiaköltővé válhatna - esetleg.

Csiky Gergely Plautus szellemisége iránti vonzalmának és fordítói buzgalmának köszönhetjük, hogy az idő előtti időben élt író néhány darabja ismert, ez, *A hetvenkedő katona* pedig közismert.

Habkönnyű darab ígér habkönnyű szórakozást - s ezt az ígéretet „csalják el" legtöbbször a színházak. Plautus művéből az osztálytartalmú célzások szépen elpárologtak, társadalmi erejüket vesztették - közben klasszikus bohózati elemmé váltak, kötelező komédiai leosztásban öltöttek testet. A kinevettető mindig lentebbről jön, minta kinevetett, a szerelemben mindig a fiatalok győznek. Finomabban cizellált művekben - s ebből az aspektusból Plautushoz képest már Goldoni is ilyeneket írt - jut némi megértés vagy szánalom a vesztes hősnek vagy tábornak is. *A Miles Gloriosus*-ban semmi...

Ha a plebejus indulat tovatűnt is, vaskos poénok szép számmal akadnak azért *A hetvenkedő katona* legújabb előadásában. Kevéssé származnak a Csiky-fordításból - még kevésbé az elegáns és kiváló stílusú Devecseriéből -, inkább a hétköznapi élet, fennköltebben fogalmazva a társadalmi környezet beszivárgásai. Nemcsak megengedhető lazaságról van szó - majdnem követelményről: a műfaj s a színjátszásnak ez a típusa többet is, mást is megengedne az aktualizálásból. Akár a közönség és a színpadon lévők alkalmi összebeszélését is; de ne legyünk telhetetlenek.. .

A hetvenkedő katonát viszonylag ritkán játsszák mostanában; utoljára majd' tíz éve került színre Tácott, a Gorsium egy nyári előadása volt. Címszereplője

mégis ismerős; világirodalmi és drámai vándorfigura. A többieket is - például Palaestriót - mintha már láttuk volna más darabokban. A típus köszön vissza.. .

És az előadás atmoszférája. Jóféle - és régi - szentendrei nyarakat idéz, egy-egy Goldonit vagy más commedia dell'artét - és még egy produkciót, mely időben s térben is közelebbi: Queneau *Stílusgyakorlatját.* Ez utóbbi reminiszcencia sem véletlen.. .

Típuskreáció

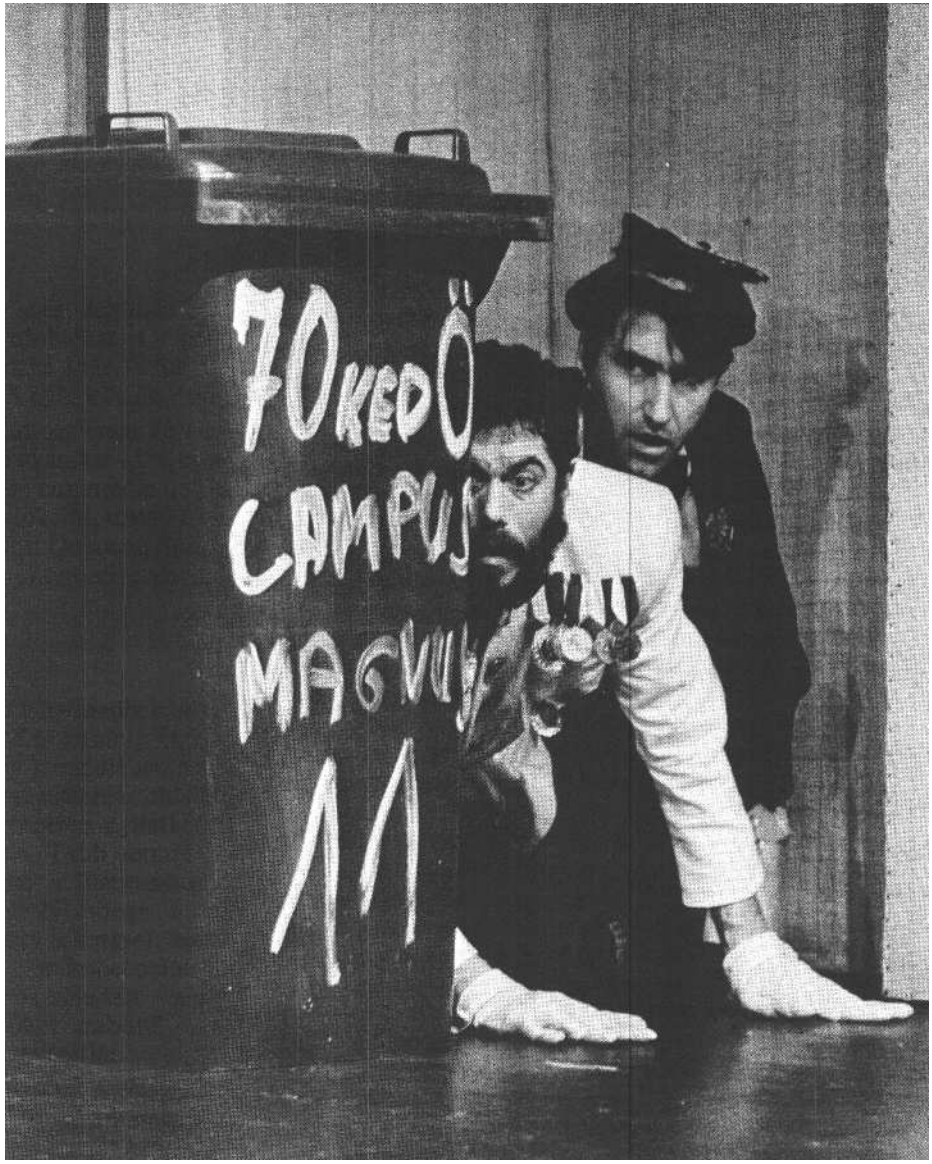
Taub Jánosnak ez a harmadik magyarországi rendezése. Két komoly és komor mű után most egy komédiában mutatta meg magát - és egészen más oldalát látjuk. Mint egy előzetes nyilatkozatból bárki megtudhatta, Taub semmit nem bízott a véletlenre a Plautus-komédia megrendezésekor. Nemhogy a véletlenre - a színészekre is keveset; legalább-is ami a teóriát, a koncepciót illeti. Készre gyártotta az előadást - ahogy ő mondta: „öltönyöket szabott" -, majd betanultatta a koreográfiát.

Ilyen egyszerű lenne? A végeredmény alapján: igen. A kettő között persze bizonyára hosszú és rögös volt az út.

Ami a koncepciót, s az előre szabott öltönyt illeti: Taub legújabb itthoni rendezése alapos hely- és színészismeretről tanúskodik. A Radnótin ugyanis ott vannak azok a komédiás hajlamú színészek, akik már csak azért is hajlandóak előre szabott öltönyökbe bújni, mert maguk is tudnak szabni, ha kell.

Plautus történetében pedig ott az eredeti szabásminta; pontosan az, amelyről évszázadokon át „koppintották" a figurákat. A hamisítványok hol jók, hol kevésbé azok; Taub János mindenesetre az eredetihez nyúlt. Ez - többek között - azért merész húzás, mert ott még egyszerű vonalak jelzik a figurát, s nem bonyolult jellemrajzok. A díszítőelemek csak később rakódtak rá a sémára.

A rendező azzal kezdte a munkát, hogy - ellenszereposztott. A katonát, a kimondhatatlan nevű Pyrgopolinicest Gáspár Sándornak adta, a furfangos szolgát pedig Eperjes Károlynak. Az ötlet nemcsak azért jó, mert mindkét színész alkata és skatulyája ellen játszik - bár ez sem elvetendő szempont -, hanem elsősorban azért, mert megsokszorozza a komédiai hatást, hogy mindketten a másik alkatát és skatulyáját játsszák. Szépen és magától értetődően bizonyítva ezzel, hogy az is az ő alkatuk és skatulyá



Gáspár Sándor (Pyrgopolinices) és Eperjes Károly (Palaestrio) A hetvenkedő katonában **(Radnóti Miklós Színpad)**

juk. Csak Taub János kellett hozzá, aki rájuk is osztotta.

Figura és színész

Gáspár Sándor alaposan kiismerhette rendezőjét - és viszont - az előző közös munka során, *az Egy őrült* naplójában. Egy másik Gáspár egy másik Taubot; bár ami az öltönyt illeti, ott is előre volt szabva, csak éppen pontosan Gáspárra.

A hetvenkedő katona - maga a katona - "papíron" hálátlan szerep. A címszereplő, aki nem főszereplő, sőt, alig szereplő. Meg-megjelenik persze, de akkor szól inkább róla a játék, amikor nincs színen; amikor ott van, azt illusztrálja, amit akkor mondanak róla, amikor nincs ott. Bejön, hetvenkedik egy kicsit, majd kimegy. Elsődleges funkciója, hogy száműzze a nézőtérről azt a csöppnyi erkölcsi fenntartást, amellyel az érzékenyebbek szemlélik Palaestrio cselvetéseit és módszereit.

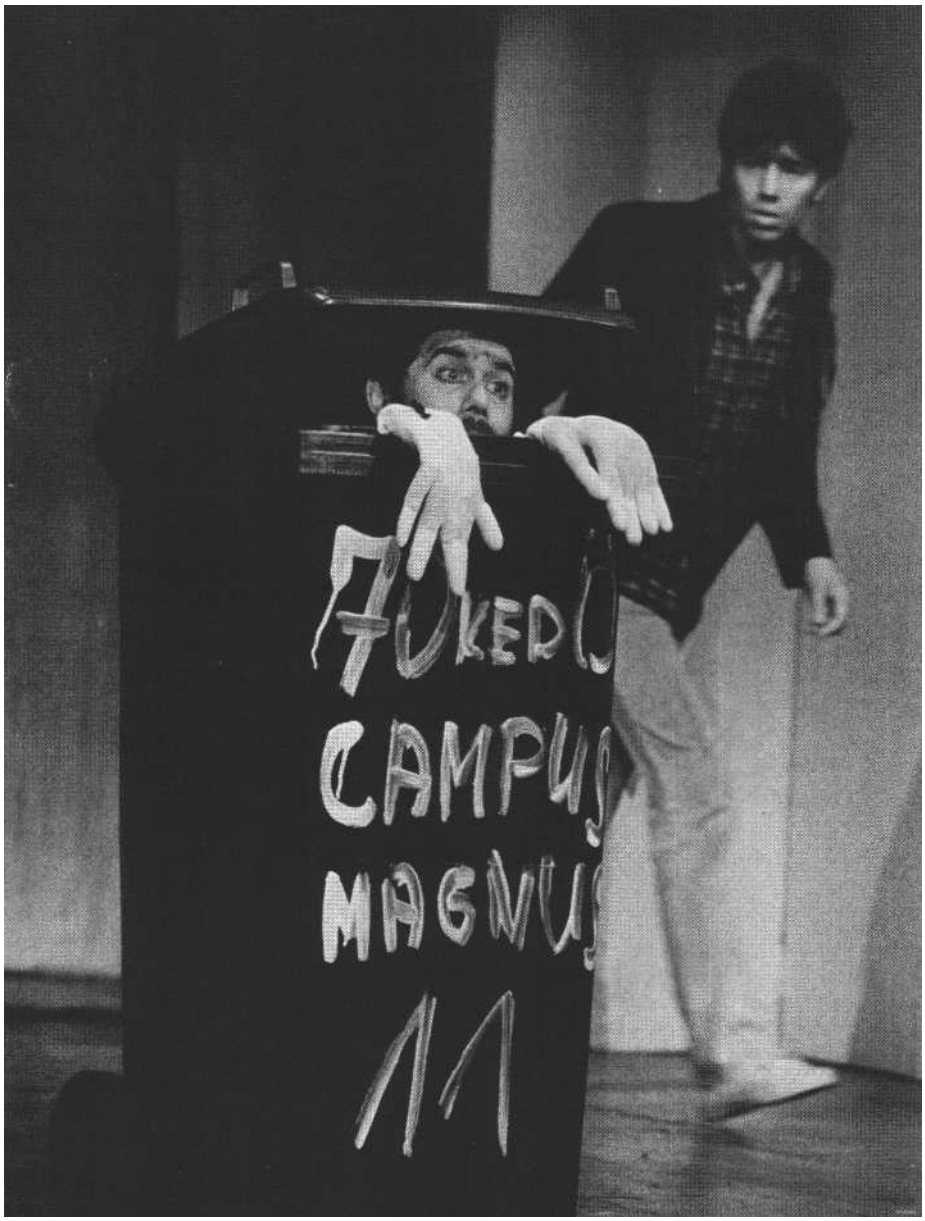
A katona: Palaestrio „médiuma". A szolga vezényli a szertartást, melynek során a semmi kis emberkéből (Gáspárnak ezt sem lehet könnyű eljátszania!) „valakit" gyárt a sürgő-forgó szolgacsapat. A fizikai akciót a szellemi követi: Palaestrio néhány hízelgő és hazug meg-jegyzéssel aKatona hamis tudatát hozzá-növeszti a felfújt fizikumhoz - és kész a mű. A Katonának el kell hagynia a szín-padot. Már elég ostoba, elég felfuvalkodott, elég üresfejű - indulhat ellene a manipuláció.

Az egész - a „Katona-szobrászat" - olyan, mint egy cirkuszi attrakció. Az is: az előadás cirkuszi attrakciók sorozata. A játékmester pedig Palaestrio, aki - bár a többiekkel együtt öltözik jelmezébe az előadás elején, a szemünk láttára - mégiscsak egy lépéssel előbb jár mindenkinél.

A cirkuszi előadás pedig színház képé-ben jelenik meg: színházban játszódik. Nemcsak a már említett beöltözési jelenet hangsúlyozza ezt, s nem is a saját kezű átdíszletezés. Taub János ebben a kicsit elidegenített, más oldalról viszont a legősibb közösségi szórakozást fel-idéző formában találta meg Plautus típusainak mai létezési terepét. Igy szünteti meg a hiányt; azt, hogy ebben a darabban szó sincs „húsvér" emberekről, még kevésbé összetett jellemekről.

Herceg Csilla (Philocomasium) és Eperjes Károly (Palaestrio) a Plautus-vígjátékban

Gáspár Sándor (Pyrgopolinices) és Nemcsák Károly (Sceledrus) a **Radnóti Miklós Színpad előadásában (Sárközi Marianna felvételei)**



A Katona szereti a nőket; a nők viszont nem szeretik a Katonát. Philocomasium sem szereti - legfeljebb a pénzét; mert egyébként a fiatal és csöppet sem buta Pleusiclest szereti. Philocomasium, a leány mindössze egyetlen fontos jellemvonással bír: csalja a Katonát, és ott is akarja hagyni. Herceg Csilla ezenfelül még azt játszik rá és bele, amit akar - de ezt hibátlanul és folyamatosan fel kell mutatnia. Meg is teszi. Ezenkívül csöppet ironikus, játékos és bábuszerű; különkülön és együtt is hatásos.

A Katona - mint említettem - „mű", csinálmány. Karakterének természetből vétetett megfelelője a szolgája: Sceledrus. Nemcsák Károly az ősbutaságot, az eredendő együgyűséget játssza el - és csak azt. Taub szabta öltönyét pontosan kitölti: bamba nézése, „már-nem-is-igaz" szájtátisága, majomszerűen lógó karja mind ez egyetlen tulajdonság megjelenítését szolgálják. Megérdemli, hogy - természetesen akaratlanul - az ő csetlésebotlása s az ő eltűnt majma indítsa el a történetet.

Kell még egy nő, hogy a lépre csalás megtörténhessen. Szinte természetes, hogy ha még *egy* kell, akkor még *kettő* van. Acroteleutium profi kéjhölgy - boldogan megy bele a játékba, hogy hivatását eltúlozva „jelezze" hajlandóságát az ostoba Katonának. Egri Katit nemcsak a jelmeze teszi alig felismerhetővé - szerencse, hogy előttünk ölti magára! -, hanem ez a felvállalt egyoldalúság: a karikírozott csábítás eljátszása. Egri Kati pontosan adja a részleteket: a lassú mozdulatokat, a leszegett fejtartást, a kalapkarima alól elővillanó démoni pillantást. Párja természetesen szobalány: a Varga Mária játszotta Milphidippa. Az ő felvett szobalánysága és nem leplezett szerelmi éhsége is nagyon kell ahhoz, hogy ellenpontozza s ezzel úrnővé játssza álúrnőjét.

Az összeesküvésben Palaestriónak segítőtársai is vannak - miként szokásos. A Philocomasiumért epekedő Pleusicles elsősorban is epekedik, s csak másodsorban készségeskedik a fortélyok körül. Márton András nem túl hálás szerepe tehát kétvonalú; a színész viszont jó benne.

A kerítőnek sem utolsó másik segítőtársat Gera Zoltán játssza. Bölcs szemlélő is lehetne, de „öltönye" szerint aktív drukker, és Palaestrio eszének, okosságának illusztrációja: kellék az átverésben. Gera kellemesen és mosolyogtatón játszik; s a sok hahota között néha a mosoly tartalmasabb

Mindenki jó - van, aki inkább, s van, aki kevésbé. De közöttük a legjobb, akiről az előadás szól: Eperjes Károly Palaestriója. Nemcsak azért, mert egy ránézésre kész „Katona" jön be Palaestrio szerepében; hanem azért, mert Eperjes végigjátssza a kettős játékot. Kajánkodik Palaestrióval, mintha tudná, hogy neki a Katona „áll". Eldobja megszokott - és néha kicsit el is unt - szűkített artikulációját, felkapott mondatvégeit. Kerekded magánhangzókat, szépen lejtő kijelentéseket formáz. Nem kapkodja kezét-lábát - ebben annyiszor volt már jó -, hanem elnyújtott, bohócos léptekkel rója a színpadot: természetes, hogy fölkunkorodik a cipője orra. Kétfelé játszik: nekik, ott fönt, és nekünk, itt lent. Amikor „odabeszél", karikíroz és bohóckodik; amikor „ide", magyaráz, gyorsan, „félre". Kötelet ajánlgat, merészen egyforma gesztusokkal; egyszer-kétszer-háromszor, pontosan ugyanúgy, és mindig a Katona ostoba szolgájának. Majdnem fárasztó, majdnem unalmas - amikor ráépül a poén: a Katonának ajánlja föl, pontosan ugyanazzal a hányaveti, mégis kidolgozott mozdulattal.

Eperjes a főbohóc - de hálás azért, hogy a többiek mind besegítenek neki; a darab szerint meg az előadásban is. Fáradhatatlanul irányít; nemcsak, amikor valóban szervezi a következő lépést, hanem akkor is, amikor átdíszleteznek, öltöznek és öltöztetnek - szóval akkor is, amikor szövege nincs, csak jelenléte van. Eperjestől inkább jobbat, mint újat várhatott a közönség: nagy érdem, hogy a kettőt együtt kaphatta meg.

A Katona József színházbeli *Stílusgyakorlat* dereng föl minduntalan - pedig a Plautus-darabban játszók közül csak Gáspár volt benne abban az előadásban. Mégis visszaköszön Eperjes Károly játékában is: csupa stílusgyakorlat. Akár egymástól szépen elkülöníthetően jelenik meg a mindig más célt szolgáló stilizáció; sok kicsi szituáció, a darab nem túl emelkedett alaphelyzetében.

A szerepcsere mint komédiai alapelem persze önmagában is stílusjátéklehetőség. Élnek is vele azok, akik érintettek benne. De él vele az is, aki végig azonos; és nemcsak önmagával azonos, hanem egy kicsit velünk is. Rajta keresztül kötődünk a színpadi fordulatokhoz, ő vezeti fel az egyes jeleneteket, majd ő vezeti le is. Azt is eljátssza - s hogy kiripacskodja! -, hogy ez néha önmagának is gondot okoz . . . Aztán már nem tud megtéveszteni: azért játssza nehéznek a szá mára nagyon is könnyű feladatot, hogy több elismerést „kaszáljon be" érte. Eperjes játssza a bohócériát, a színészkedést, a színházat - szóval mindazt, amiről Plautus darabja Taub rendezésében meg tud és meg akar szólalni.

É. Kiss Piroska díszlete egyszerű és szellemes. Könnyen mozgatható elemei hangsúlyozottan színháziak; a virág olyan „mű", hogy majdnem igazinak látszik, igazi művirág. A jelzések, épületelemek, bútorok mind eljátsszák, hogy díszletraktárból kerültek elő. A kukának - amely az elején persze „hordja", hogy milyen produkcióban vesz részt - nyitva a hátulja, hogy elférjen benne a színész. Nem szabad a véletlenre bízni, hogy tud-e ilyesfajta szakmai fortélyokat a közönség: szépen meg kell mutatni neki. Így történik.

Szakács Györgyi jelmezei még többet tudnak. Például azt, hogy a szerepcseréhez egy perc alatt válik miniruhává egy maxi; vagy azt, hogy diktátorba játssza át az „akármilyen" katonát, következésképp jelenünk ismerősét állítja nevetséges cipőtalp-piedesztálra. Lógó-csüngő fekete zakó, malomkeréknyi kalap, Szakács Györgyi finom, de markáns stilizációja - kortalanságban elővezetve.

A hetvenkedő katona - jó szórakozás. Miközben nagyokat nevetünk, s magától értetődőnek érezzük az összes túlzást, elrajzolt játékot - nem kell töprengenünk elrejtett üzenet megfejtésén. Pedig: van üzenet, mondanivaló, magvas gondolat. Ez az előadás: jó színház a színházról. Ripacséria.

Plautus: A hetvenkedő katona (Radnóti Miklós Színpad)

Fordította: Csiky Gergely. *Rendezte:* Taub János. *Díszlet:* E. Kiss Piroska. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *A rendező munkatársa:* Balák Mária. *Zeneszerző:* Novák János. *Koreográfus:* Rotter Oszkár.

Szereplők: Gáspár Sándor, Gera Zoltán, Herceg Csilla, Márton András, Egri Kati, Varga Mária, Eperjes Károly, Nemesák Károly, Bellus Attila f. h., Für Anikó f. h., Juhász Gabriella, Berzsenyi Zoltán.

GYÖRGY PÉTER

A színház helye

Az öngyilkos Kaposvárott

A politikai szcéna apró változásai - mint a jelen pillanat is -, a társadalmi nyilvánosság szerkezetében létrejövő finom módosulások mindannyiszor sajátságos kihívást teremtenek a színház számára is. A társadalmi nyilvánosság szerkezete újraformálódik, s ennek a struktúrának részeként a színház sem kerülheti el a válaszadást, a „Forderung des Tages" követelményének való megfelelést. Manapság évtizedeken át használható utalás- és gesztusrendszerek mennek ki a divatból s lesznek érvénytelenné, ennek megfelelően átalakulnak a játékmódok, a realitás „küszöbei", a megértési feltételek is.

Köztudott, ha nemis gyakran leírt *tény,* hogy az elmúlt évtizedek politikai intézményrendszerének oly sajnálatosan szűkös játékterében a színház szinte minden más művészetnél jobban rá lett kényszerítve-kényszerülve az „odamondogatás", a „bátorság" műfajjá lett társasjátékára, szokásérvényű viselkedésére. Mindez visszautasíthatatlan és elháríthatatlan szükséglet volt, s marad is mindaddig, amíg a demokratikus intézmények hiányában a színházban intézzük el mindazt, amit talán enyhültebb éghajlatú országoknak megadatott, hogy a parlamentben intézhessenek el. A dokumentumot termelő tévével és afilmmei, valamint az újságírással szemben a színház - minthogy a szó elszáll - esetleg „többet engedhetett meg magának", s nem kerülhette el, hogy ki ne vegye a részét az utalásos társasjáték össznépi szokásrendszeréből. Egy-egy hangsúly, gesztus, mosoly, villanó tekintet, kétértelmű kacsintás közös élményhez juttatott estéről estére egy-egy nézőtérnyi hon- vagy épp állampolgárt, s mindez néha a közösség - ki tudja, hogy jogos vagy jogtalan - illúzióját is felidézte.

Nem a színház tehet arról, hogy a világnak e táján a közönség, mást és más-hol oly gyakran nem tehetvén, a színházban azonnal összeüti két tenyerét, ha a színpadról azt hallhatja: a miniszter hülye, vagy épp rohad az államgép. Úgyan-csak köztudott, hogy létezett s létezik is a „kimondhatóság" mércéje, s gyakran ez minősíti az előadásokat, hol helyettesít-

vén az esztétikai minőség kritériumát, hol pedig szorosan összefonódva azzal. Mindannyian ismerjük azt az érzést, melyben a tetszést egyszerre irányítja a politikai borzongás s a nagy művészet szükségszerűségeket felvillantó képességének ereje. Tény, hogy jó néhány magyar színházi alkotó pályáját gyakran annak megfelelően korszakolta nem pusztán a Hivatal, de olykor a rokonszenvező kritika is, hogy az adott művész hányszor és milyen körülmények között „lépte át a határt", s mondta ki az aktuálisan kimondhatatlant. Nem volt a magyar színház abban a helyzetben az elmúlt évtizedekben, hogy a magas művészettől idegen eszközként utasíthassa vissza a célozgatás, az utalás, a kacsintás összes módszerét, játékát: s kérdés, hogy *ma* abban a helyzetben vagyunk-e? (Ugye minden színházi kritikus és rendező ismeri azt a különös játékszabályt, amely „kimondja", hogy mennyit szabad leírni a látottból, feltéve, ha a kritikus nem „rosszat", hanem épp „jót" akar. Magyarán: előállhatott, s ma is előállhat az az abszurd helyzet, amelynek következménye az, hogy egy előadás korrekt „le-írása" azonos lehet a „feljelentésével". Azt, hogy az ilyesfajta kérdések mily mélyen átjárták társadalmunkat, arra nézvést Nádas Péter döbbenetes esszéje nyújthat felvilágosítást: *Mese a tűzről és a tudásról.)*

A mai napon, a társadalmi nyilvánosság szerkezetének vélhetően bekövetkező újrarajzolásakor a színház politikai intézményjellege nyilvánvalóbb, mint a „békés hétköznapokon", s ennek megfelelően élesebbek is a reakciók - esztétikai értelemben véve. A Szovjetunióban például Satrov *Tovább* című darabját játsszák, s ez a tény sokkal fontosabb, mint az, hogy maga a darab elég vérszegény. Hiszen a Tovább-ban érinthetetlennek tűnt tabuk kezdenek megszűnni, évtizedek óta elhallgatott nevek hangzanak el. S nem ez a legfontosabb-e ma?

Az a tény, hogy egy színdarabban elhangzik Trockij neve, sőt, ő maga is megjelenik, annyit jelent - az eddigi gyakorlat tapasztalata alapján -, hogy előbb-utóbb e név leírható lesz a tudomány és a publicisztika művelői számára is. De vajon az a rettenetes és szégyenteljes hallgatás, amellyel Csernobil - még ha paradoxon is - mintegy a nyilvánosságra került, vajon nem befolyásol-e mindannyiunkat, amikor arról értesülünk, hogy *a Szarkofágot* nem sokkal megszületése után már játsszák is Moszkvában?

Mindezt figyelembe véve érthető, hogy a kaposvári színház s Ascher Tamás, ki eddig a realizmusigény józanságának nevében tartózkodott a konkrét agitációtól, s mindig a lehető legtakarékosabban, s ha lehet, esztétikai élménnyé nemesítve élt az utalásos társasjáték ismert módszerével, ezúttal, feladva a távolságtartást, az események sűrűjébe került, mikor bemutatta Erdman *Öngyilkosát.*

Nem egyedül e színház járt így el persze, hiszen a Kaposvárról elszármazott s e tekintetben mélységesen rokon szemléletű Zsámbéki Gábor is csak a legutóbbi időkben változtatott stratégiát, előbb bizonyos mértékig az Úbüvel, majd teljes egészében *A* revizorral. A magyar külvárosi üzem öltözőjében eljátszott s így „modellértékűvé" avatott Gogol azért is tartozik ide, hiszen épp e mester műve volt Erdman egyik kiindulópontja is. Az *öngyilkos,* nem is tagadva, a korszak *ugyanolyan* mély és metsző bemutatása kíván lenni, mint az előzőé lett - *A revizor.*

Ascher tehát ezúttal sem „musz"-feladatként nyúlt a „szovjet darabhoz", hanem nyilván harcolt *Az* öngyilkosért, amely azért különösen fontos előadás, mert épp Ascher színházi ideáljai: a hitelesség, a személyiség kézzelfogható érzékeltetése, a már-már pedáns szerkesztés válnak fenyegetetté a darab dramaturgiai és írói gyengéi, valamint a politikai egyértelműség, a konceptualitás által.

Ascher ugyan enged a politikai kihívásnak, de az ő esetében nem arról a fajta „nyíltságról" és „átalakításról" vagy, magyar szóhasználattal élve, „fordulat és reformról" van szó, mint például Szikora Jánosnál, aki Szolnokon *a Zsivago doktort* rendezte meg.

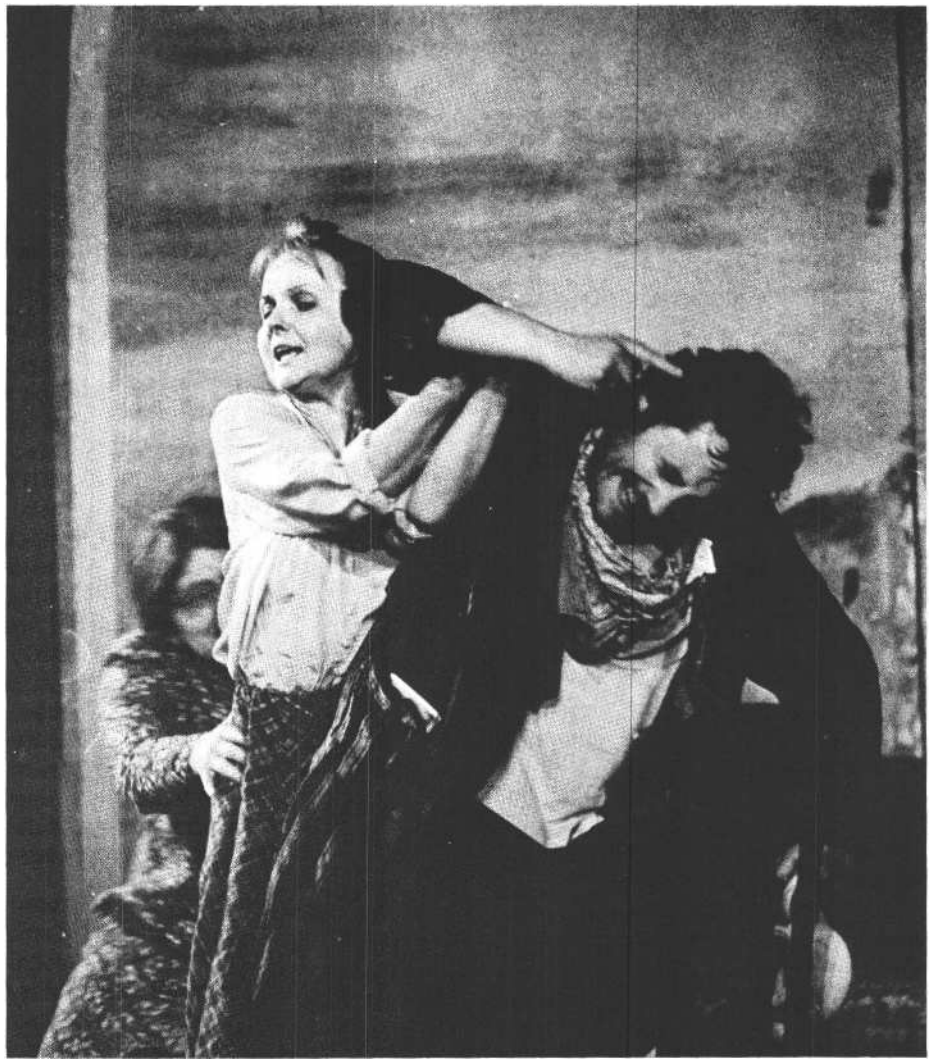
Itt ugyanis épp az a lényeg, hogy a nagyszerű és végre magyarul is kiadott regényt a világon először adják színpadon, s a kritikus, aki egyre jobban felfogja az évek múltával, mit is jelent kortársnak lenni, nem állja meg, hogy fel ne sóhajtson - rossz szójáték ugyan, de mégiscsak remélhető, hogy utoljára. Hiszen a Zsi*vagót* színpadra állítani egyszerűen a művészet és politika céljainak azonosítását jelenti, azt feltételezi, hogy egy előadás létrejöttének motivációja mindössze az előadhatóság. Még akkor is, ha egyébként epikus műről van szó, amely ugyanannyira való színpadra, mint *a Háború és béke,* amellyel legutóbb Kazimir Károly próbálkozott, kisebb közönségsikerrel, mint most Szikora. *A Zsivago* színpadra állítása látványosság - csakhogy nem esztétikai és színházi értelemben.

Nos, Erdman *Öngyilkosa nem a Zsivago doktor,* hiszen ebben az esetben a tragikus sorsú alkotó színművéről van szó. Úgyanakkor - kínos, nem kínos - az is tény, hogy *Az öngyilkos* ugyan roppant hatásos munka, de messze nem remek-

Koltai Róbert, Az öngyilkos címszereplője

mű, s lehetőség szerint tisztában kell lennünk azzal is, hogy vonzerejének, aurájának nagy részét szerzője sorsának, a több mint másfél évtizedig tartó szám-űzetés rettentő súlyának köszönheti. Az *öngyilkost* tehát a politikai represszió és az életveszély titka és félelmes borzongása veszi körül - s elég méltatlan és ízet-len dolog az egyhültebb korban könnyed ítéletet mondani szerzőjéről. Hiszen az is nehezíti a helyzetünket, hogy Erdmanról szinte semmit sem tudunk, s vélem, hogy a szlavisták sem állnak sokkal jobban. Pár életrajzi adat, hivatkozási alapnak kevés és téves információ áll a rendelkezésünkre. Az persze, hogy az irodalomtörténet eddig nem vett tudomást e szerzőről, mindössze annak tud-ható be, hogy nem is vehetett. Erdman többek között *Az öngyilkosért* „bűnhődött" - azaz lágerbe zárták, azért a művéért, amelyet 1929-ben még szabadon írt.

E komédia az orosz élet szovjet élet-be való átalakulásának pillanatát fényképezi s leplezi le. Szándékai szerint nyíl-tan Gogolra utalva, igényes előképének metsző rosszhiszeműségét és megvesz-tegethetetlenségét szándékozván örökölni. Ám *Az öngyilkos* egyenetlen, mert ha egyes jeleneteiben valóban ott rejlik a dráma kibomlásának, a személyiség teljes lelepleződésének a lehetősége, más-kor alig üti meg a villámtréfa, a politikai kabaré színvonalát. Az alapvető probléma az, hogy az ötlet, mely *Az öngyilkos* egészét determinálja, jóval erősebb annál az életanyagnál és tapasztalatvilágnál, amelyet Erdman egyébként közvetíteni igyekszik. A merev és agresszíven erős szerkezet azonban deformálja a jeleneteket, nyilvánvalóvá teszi a helyzetek súlyát, egyértelművé teszi az értékítéletet, s megnehezíti az árnyalást. Epp az a mindennapi élet tűnik el a darabból, amelynek elviselhetetlenségéről szó van. Épp az a finom érzékenység tűnik el, foszlik szét, amelyet Ascher egyébként kedvel, s amelyből képes lenne felépíteni a jeleneteket, megrajzolni a nagy kalandot: a jellemek átváltozását, a személyiségek lelepleződését. A Gogol *Revizorát* idéző ötlet fordítva sül el. Hiszen *A* revizorban épp a dramaturgiai alappont teszi lehetővé a jellemábrázolást, a komédia ki-bomlása egyben az emberi természet be-mutatásának folyamata is. Itt: az öngyil-kost megnyerni igyekvő szereplők nem válnak osztályaiknál, származási deter-minációiknál többé. Azok, amiknek Erdman tekinti őket, s ahogyan a színlapon mindegyiküket meg is nevezi: „az orosz



Pogány Judit (Marja Lukjanov) és Koltai Róbert (Podszekalnyikov) **az** Erdman-dráma **kaposvári előadásában**

értelmiség képviselője", vagy épp „ha-ladó fiatalember". A sémák működtetése lehet és gyakran valóban nevetséges is, a leleplezés pedig felette szórakoztató. De mindez távol áll a drámától, attól a szívet szorító rémülettől, amellyel a polgár-mesteren nevethetünk - vagy épp sírha-tunk. A séma tehát igen egyszerű. A hős, „munkanélküli kispolgár" végső elkese-redésében öngyilkos akar lenni, s ezt hírül veszik mind az új életből kiszoruló rétegek képviselői, kik pozitív mintára, hősre vágynak; s így közös erővel szólít-ják fel, majd szinte beszélik rá a beijedt kisembert az áldozattá emelt halálra. A vég persze komédia és botrány: hősünk az ellenállók nagy bánatára és lelepleződésére mégsem halott, csak úgy tesz, illetve épp józanodik a szerencsétlen, s így aztán, ha keserű szájízzel, de mégis-csak az életnek indulhatunk elébe.

A jellemek és a sorsok katalógusszerű bemutatásánál, a felsorolásnál fontosabb, s ezt Ascher is hangsúlyozza, hogy Érd-man művében érzékelhetővé válik - ha csak töredékeiben is - az 1929-es élet, a mindennapok elviselhetőségének, illetve kibírhatatlanságának a kérdése. Pasz-ternakkal szólva: „Megérkezett a tél, olyan, amilyennek jövendölték. Nem volt annyira ijesztő, mint a két utána követ-kező, de már az a fajta volt, sötét, ínséges és hideg, tört össze benne minden meg-szokott, alakult át a lét minden talpköve: emberfeletti erővel kellett belekapasz-kodni az elsikló életbe. A régi élet és a fiatal rend még nem találkozott." *(Zsi-vago doktor.)* Nos, úgy hiszem tehát, hogy *Az öngyilkos* ennek a pillanatnak a vége, amikor még ott láthatók mind a régi élet képviselői: reményt vesztve bármiféle restauráció iránt, s teljesen képtelenül arra, hogy beilleszkedjenek az újba, a fia-tal „rendbe". Nos, éppen ez a teljes és mindenre kiterjedő változás az, amely oly nagy mértékben igénybe veszi az emberi személyiséget, hogy ennek ered-ményeként a tévetegség és a félelemmel elteltség olyannyira meghatározhat egy embert, mint azt Podszekalnyikovnál láthatjuk. A színpadon azok láthatók, akiknek a múltja halott, jövőjük nincs, s kirekesztettek a jelenből is. Lehet-e, kér-dezi Erdman kétségbeesett hőse, ilyen körülmények között önazonosságról, in-tegritásról beszélni? Hiszen 1929-ben a Szovjetunióban munkanélkülinek lenni egyben a társadalom keretein való kívül

kerülést is jelentette. Munkanélkülinek lenni akkor és ott nem rossz szociális helyzetet jelentett, hanem a megbélyegzettséget, a szegregációba zártságot. És *ez Az öngyilkos* komédiájának Ascher által pontosan érzékelt drámai magja, amelyet az előadáson megpróbált - s csak részben sikerrel - bemutatni, láttatni, érzékelhetővé tenni. Hiszen Ascher kérdését - mi történik a személyiséggel a kibírhatatlanná vált hétköznapok alatt, mi történik akkor, amikor „ellenséges" lesz a „másként", félelmessé az idegen, riasztóvá a távoli? - Erdman darabja felveti ugyan, de távolról sem teremt hozzá teljes mértékben megfelelő keretet. A komédia, a burleszk leválik a nagy átalakulás drámájáról, így a vég: a számonkéréssé átalakult temetés kínos komédiája idegen, illetve szervetlen lesz. Pontosan értjük, hogy Ascher tragikumot akar - csakhogy a tragikum akarása nem azonos annak megfelelő megjelenítésével.

S itt érdemes utalnunk a darab díszletlátványvilágára, amely, mint Aschernál mindig, most is kulcsfontosságú. Khell Zsolt munkája, úgy hiszem, pontosan érzékelteti az egész előadás szellemét, amint az sem véletlen, hogy a három felvonás három új tere egyre kevésbé sikeres, egyre inkább az üres dekorativitás felé hajlik. Holott a nyitókép, az első rész moszkvai társbérletbelsője teljes értékű megoldást kínál. A legendás orosz társbérletek egyike jelenik meg, mintha az *Ot este* vagy *az Ivan Lapsin* világában járnánk. A hatalmas, üres és koszos falak alatt az üres, pár bútorronccsal berendezett térben, félhomályban vaksin toporognak a hősök. A szoba ugyan hatalmas, de mégsem lakályos, sőt Khell olyan ravaszul húzza meg a tér határait, hogy a teljesen üres színpadon szinte alig férnek el a szereplők. Egy hodályban vagyunk, amelyben mégsem férünk el - ismerős helyzet, a magyar irodalomtörténet Mándynak köszönheti az ilyesfajta élmények rögzítését. Innen előszoba, onnan további társbérlők otthonai vagy egy anyós szobája nyílnak: a tér közepén az élet intim szférájának szimbóluma - egy családi ágy. Mindenfajta közlekedés középpontjában, akárha egy pályaudvaron állna. Mellékesen kérdéses, hogy a család család-e még. Az ágyban kucorgók pedig elsősorban éhesek. Pauer Gyula ma már bizonyítottan forradalmi jelentőségű, színháztörténetet meghatározó realitásigényének és vízióteremtő képességének hagyománya él itt tovább, amint ezt vélhetjük felfedezni a bankett-terem, illetve a temető pszeudokonstruktivista üres terében is.

Csakhogy amilyen teljes a lakásbelső megvalósítása, olyan problematikus a bankett teréé - nem véletlenül, hiszen Ascher előadásának íve is épp itt törik meg, itt akad el a lendület. Ez a tér ugyanis a sztálini idők birodalmi klasszicizmusának üres és értelmetlen pompáját idézi, a dór oszlopimitációkból áradó reménytelen sóvárgást a szakralitás iránt s az állandó hatalomérzést. Odafenn a frontális síkot freskó díszíti, s ugyanúgy felesleges itt Domanovszkyt felidézni, amint a neont segítségül hívni. Tény az is, hogy 1929-ben *még* nem ez a fajta teljes és kikezdhetetlen hatalomcentrikus építészet volt az uralkodó, s mindezek a csúsztatások arra utalnak, hogy Ascher pontosan látja: ha saját világához akar hű maradni, akkor - épp a drámai hatás érdekében - el kell mozdulnia az adott valóság felszínétől. Utalásokra van szükség, itthoni élmények felidézésére, amint ezt kell szolgálnia a jelmezeknek is, főként azért, mert épp ezt az élményt hiányolhatjuk a játékból magából, s csak a legnagyobb nehézségek árán tudjuk a színpadon megjelenőket sajátunkként elfogadni. Azaz az életutakat nem sikerült identifikálni.

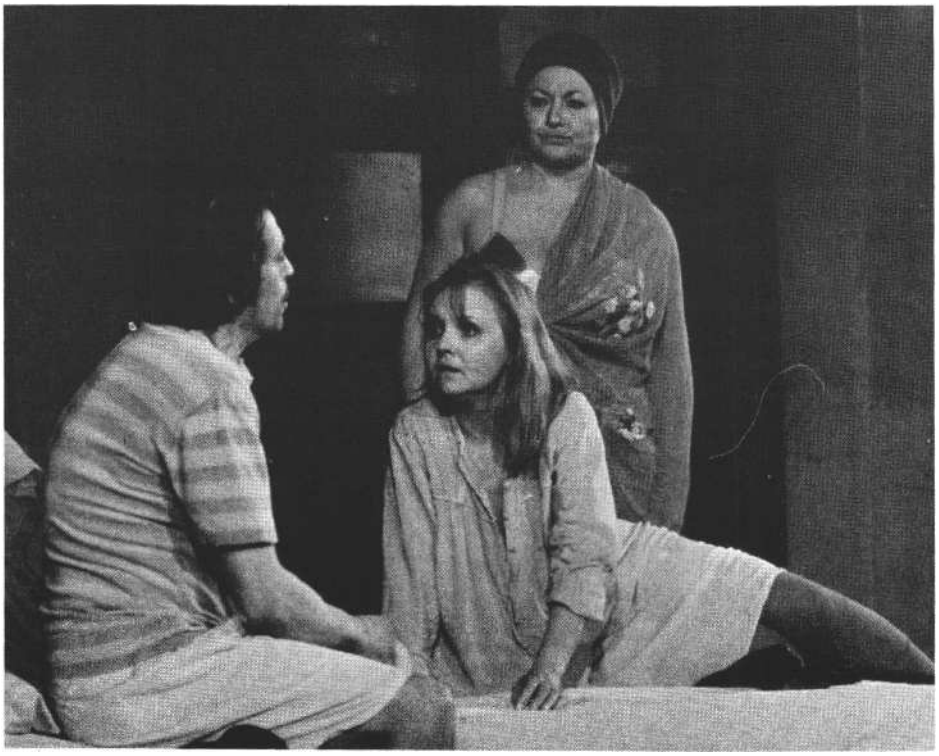
Más kérdés, hogy az önmagában véve tökéletesen megoldott apokaliptikus bankett megint nem marad-e önmagában, s ténylegesen segíti-e az Egész kialakulását. Hiszen a táncos apokalipszis igazi keleteurópai forma: épp Wajda és Forman által hitelesítve legutóbb. A bál egyike azoknak az e helyütt oly gyakran használt, instrumentummá lecsupaszodott szimbólumoknak, amelyek békésen belesimultak az utalásos mutogatás játékába. És sajnos mindez megárt - nem a színháznak, hanem az így önálló élet-re szert tett szimbólum használhatóságának.

Végül a harmadik rész: a temető tere egyszerűen agitatív megoldásként értelmezhető. A síkkonstruktivista elemekből felépített *üres tér* gyakorlatilag vizuális figyelmeztetés a néző számára: vedd észre, hogy a helyzet komolyra fordult, immár dráma van jelen. Csakhogy mindez nem egy amúgy is létező színpadi folyamatot erősít meg és húz alá, hanem jórészt helyettesíti azt. Hiszen a nagy lelepleződés és átváltozás egyébként inkább csak komikus.

Úgy gondolom, a komédia versus tragikum igénye és kivitelezhetetlensége okozza azt is, hogy ezt az előadást nem jellemzi a Kaposvárt egyébként szinte meghatározó játékmódbeli megbízhatóság, a nagy teljesítményeket lehetővé tévő középszint. Kaposvárott soha nem volt

Jordán Tamás

(Kalábuskin), Pogány Judit (Marja Lukjanov) és Molnár Piroska (Margarita Ivanovna) Az öngyilkosban

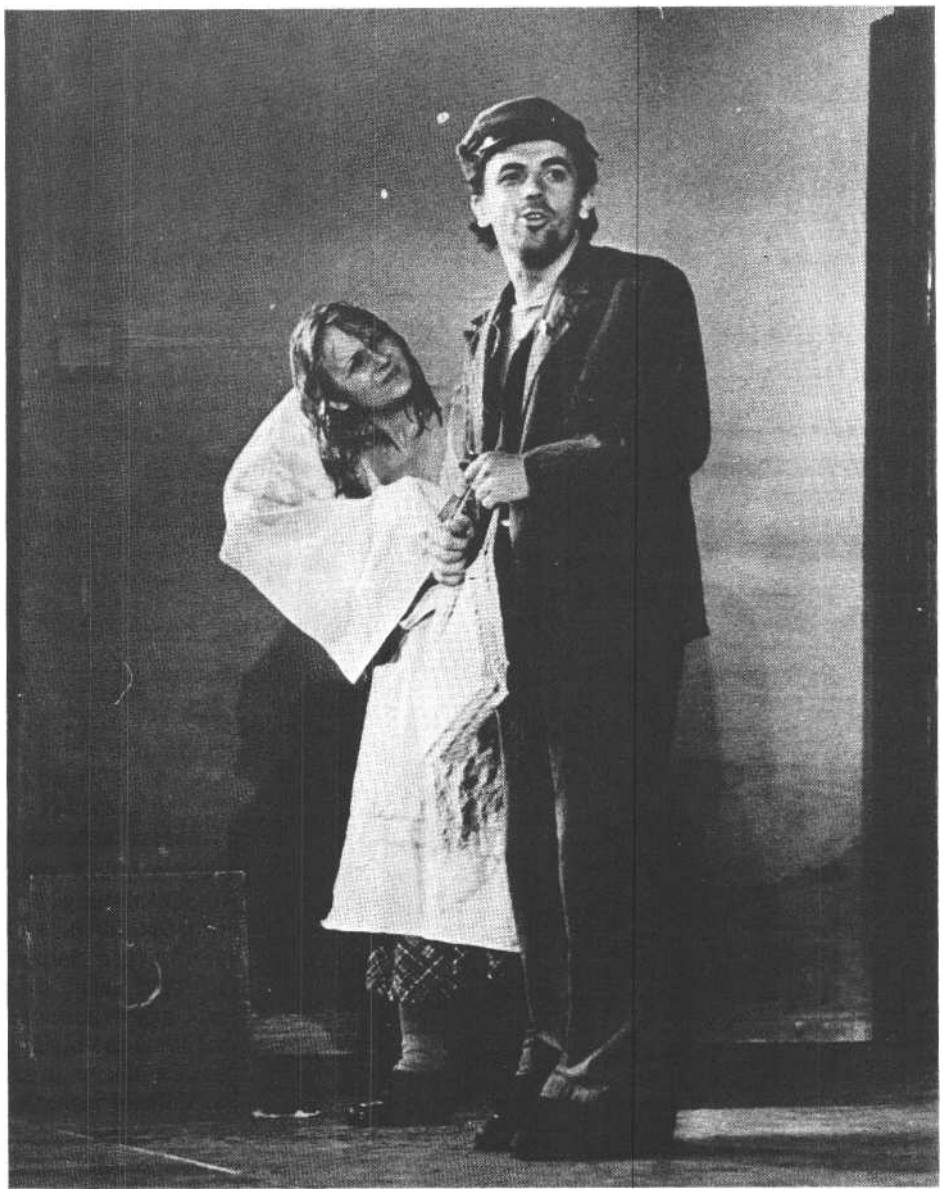


jellemző a karakteralakítások pontatlansága, elrajzoltsága, karikatúraszerűsége, így hát riasztó volt látni ennek jeleit egy-egy alakításban, szerepértelmezésben.

Tény az is, hogy az előadás sikere nagyon nagy mértékben azon a higgadtságon és visszafogottságon alapszik, amely Koltai Róbert sajátja. Koltai tudja, hogy nem szabad összekeverni a nevetést a röhögéssel, a komédiát a bohózattal, s nem éri meg mindenből és mindenáron poént csinálni, egyszóval visszautasítja azt a fővárosunkat szinte ellepő színészi magatartást, amely oly gyakran tesz lehetetlenné és semmisít meg akár méltóbb törekvéseket is. Feladata igen nagy; neki kell megvalósítania Ascher szándékát: a nagy átváltozást, a kisember sorsát, azt a drámát, amely nagyobbrészt nincs benne a szövegben, s amelyet - túl ezen - jó néhány helyzetben lehetetlenít a mechanikus szerkezet is.

Úgy hiszem, hogy Koltai mértéktartása, amellyel végül is hitelt kölcsönöz, személyiséget ad az inkább villámtréfaszerűen megírt alaknak, nagymértékben összefügg a színész egész habitusával. Konkrétan azzal a keménységgel, amellyel a tetőponton szakított az általa terem-tett Illetékes elvtárssal, mielőtt a Kreatúra visszaélt volna a Kreátor bizalmával.

Az ő alakítása mellett teljes értékű alakítást ezen az estén Kulka Jánostól láttam, aki Goloscsapovként, az „orosz értelmiség képviselőjeként" áll elénk. Csak őneki sikerül az egyébként nem lehetet-len: a megnevezett és azonosított, szín-lapon feltüntetett típus személyessé tétele, és ami fontosabb, meghonosítása. *Ezt az* embert ugyanis nem pusztán mint egy idegen világ egyik típusát szemléljük, hanem felismerhető ő a magyar ötvenes évekből, a közelmúlt történelméből; hamisítatlan *pesti* intellektuel áll előttünk. Kulka fizikai adottságait rémületes gyorsan változtatja át. A maszk: a felborzolt kevés haj, a kerek szemüveg, a tartás: a felhúzott váll, a csapkodó kar, a rosszul begombolt zakó, a rosszul szabott öltöny, az aktatáska - mind ismerősek. Hol Déry arca tűnik elénk, hol Gáspár Endréé. S ennek megfelelően a *magyar* értelmiség attitűdje. A kívülállás és undor, a tehetetlen sodródás és a vágy az irányításra. A felelősség visszautasítása és a hatalom iránti vágy - Kulka alakjában a mi életünk szólal meg igen nagy erővel. Az, hogy a Pécsről átszármazott színész ilyen természetességgel és tudatossággal dolgozik, ahogyan tehát lefordítja szerepét, arra vall, hogy Kulka Kaposvárott beérett és helyére talált.



Pogány Judit (Marja Lukjanov) és Bezerédy Zoltán (Jegoruska) a **kaposvári Erdman-előadásban**
(Iklády László felvételei)

De sajnos ez az alakítás szinte egyedül marad az előadásban - szerencse, hogy amúgy is alig van igazi kommunikáció a szereplők között, úgyhogy nem feltűnő a szóló sem. Mert a többség, s úgy hiszem, igazán értelmetlen és méltatlan vállalkozás lenne most felsorolni a társulat szinte egészét, főként azért, mert döntő többségükben kiváló színészekről van szó, ezúttal megmaradt a pontosan meghatározott típus illusztrálásának szintjén. Mindenki pont olyan volt, mint a színlapon áll: sem több, sem kevesebb, különbséget mindössze az jelent, hogy ki több, ki kevesebb koncentrálással és lelkesedéssel végezte munkáját. Úgy hiszem, hogy ők maguk tudják a legpontosabban, mi történik akkor, amikor a rutin higgadtsága vagy enerváltsága veszi át a szerepet a színpadon.

Ascher Tamás meglehet, hogy rendezett már teljesebb és mélyebb előadást - hadd utaljunk vissza a legutóbbi *Három nővérre*. De bizonyos, hogy *Az öngyilkos* azt tanúsítja: a rendező és a színház teljesen tisztában van a helyzet összetettségével és *művészi* kockázatával.

Nyikolaj Erdman: Az öngyilkos (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Dalos Rima. *Rendező:* Ascher Tamás. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Dramaturg:* Eörsi István m. v. *Szcenika:* Zsanda Zsolt. *Zenei vezető:* Hevesi András. *Segédrendező:* Czeizel Gábor. *Zene:* Dés László.

Szereplők: Koltai Róbert, Pogány Judit, Lázár Kati, Jordán Tamás, Molnár Piroska, Kulka János, Németh Judit, Kristóf Kata, Bezerédy Zoltán, Hunyadkürti György, Szalma Tamás, Gyuricza István, Spindler Béla, Pálfy Alice, Lugosi György, Kósa Béla, Cselényi Nóra, Milák Hajnalka, Lukács Zoltán, Mitzky Stella, Veréb Judit, Tóth Béla, Czakó Klára, Magyar Tivadar, Karácsony Tamás, Dunai Károly, Szűcs Ágnes, Krum Ádám, Réfi Csaba, Molnár Csaba, Tóth Eleonóra, Tóth Géza, Kamondy Imre, Lakatos László, Kisvárday Gyula, Gecse Joli, Kiss Andrea, Orsós Júlia, Kovács Magdolna, Tóth Ildikó.

PÁLYI ANDRÁS

Beckett visszanéz

A Godot-ra várva (ismét) Kaposvárott

1975 decemberében Beckett Godot-jával nyitotta meg kapuit a kaposvári stúdió, habár ez esetben „kapunyitásról" beszélni - még a maga jelképességében is - kissé eufemisztikusan hangzik, hisz jól tudjuk, hogy a régi próbateremből kreált stúdiónak nemcsak hogy saját kapuja nem volt, de egyébként is igen szűk helyen és felettébb mostoha körülmények közt lehetett benne színházi előadásokat tartani. A stúdióra mégis szükség volt, nem is egyszerűen „presztízsből", hanem mert sok minden színre kerülhetett itt, ami a nagyszínpadon különböző okokból nem. Ascher Tamás sem csinált titkot abból, hogy valójában „egy szabályos nagyszínházban" szerette volna megrendezni a *Godot-t,* ki is jelentve egy interjúban, hogy a Beckett-drámát „stúdiószínpadon bemutatni - ez egy kultúrpolitikai helyzet következménye, de nem felel meg a mű követelményeinek. *A Godot* sikerdarab, siker lett volna a kaposvári nagyszínházban is". Most mégis híre kelt, hogy a felújított kaposvári színházépület átadásakor a felújított *Godot-ra várva* avatja majd fel az új kaposvári stúdiót, amely immár az ország legkorszerűbb ilyen jellegű létesítményei közé tartozik. Másképp történt. Az új *Godot-ra* nem az új stúdióban került sor, hanem egészen speciális körülmények között: abban az „imitált" régi stúdióban, amelyet a nagyszínpadon építettek fel, akár egy filmgyári díszletet, s ahol látszólag minden olyan szűkösen működik, minta régi stúdióban, csak épp az előadás alatt „kinyílik" a parányi színpad hátsó fala, s megjelenik előttünk a félhomályban derengő nagyszínházi nézőtér.

Ez így újabb eretnekségnek tűnhet az íróval szemben. Beckett a darabban többször utal rá, hogy a zárt színpadi díszletnek itt nem pusztán gyakorlati jelentése van. A „mese" szerint Vladimir és Estragon egy országút mentén várnak Godotra, valójában azonban egy zárt (színházi) térben. Akár egy csapdában. Érdemes megjegyezni, hogy az író maga rendezte nyugat-berlini előadásban például - szemben a darab írott változatával - mind a két csavargó mindvégig a színen volt. De a díszletek közé zártság az első kaposvári bemutatónak is alapvető szcenikai gondolata volt: Pauer Gyula a kipreparált, csupasz fával, az egyszerű, már-már primitív színfalak alkalmazásával hangsúlyozottan mesterséges teret teremtett a játékhoz, Lucky „gondolkozásakor" - az előadás egyik leghangsúlyosabb pontján - a hátsó díszletfalhoz verődött stb. Ez a szcenikai műviség és bezártság azonban a mostani előadásból sem hiányzik, inkább fokozódik és átlényegül. Legalább két dimenziót tartalmaz egyszerre: azt, ahogy Beckett a hetvenes évek közepén megjelent a kaposvári stúdióban, és azt, ahogy a nyolcvanas évek végén. A kaposvári Godot-színpad, kinyíló hátfalával, voltaképp közönséges színházi paradoxon: arra utal, hogy egy színházi előadás sosem „csak" egy darab megjelenítése.

Ma a kaposvári színház elmúlt két évtizedéről úgy beszélünk, mint külön „kis színháztörténetről" az újabb magyar színjátszás történetében; tizenhárom esztendővel ezelőtt a „kaposvári fiatalok" színháza (már maga ez a kifejezés is, mely oly gyakran előfordult az egykori kritikákban, sajátosan ötvözte a lekezelést és a lelkesedést) alig-alig jutott túl azon, amit biztató kezdetnek lehetett nevezni, s bizony kellett némi kritikusi kurázsi ahhoz, hogy valaki „teljes mellel" kiálljon *a Godot-ra várva* kaposvári előadása mellett. A kritika zavarát csak növelte, hogy annak idején nem csupán a „kaposvári fiatalokat" vette körül bizonyos szakmai gyanakvás, de még kétesebb elemnek számított maga Beckett és maga a darab is, amelyet ugyan 1965-ben, közvetlenül azután, hogy a Nagyvilágban megjelent, bemutattak a Thália Stúdióban, szöveghűen, de a lehetőség szerint elidegenítve a „má"-tól, a „mi valóságunktól", különc bohóctréfaként interpretálva a darabot. Ráadásul művészi értelemben *a Godot az* első kaposvári évtized legerőteljesebb és legkiforrottabb produkciója lett: mintha a színház „szántszándékkal" ellene akarna mondani a kritikai papírformának. Mit volt mit tenni: a kritikák, amennyiben egyáltalán megíródtak, mentegették a kaposvári színházat is, Beckettet is, nemegyszer azt az „ellentmondást" hangsúlyozva - mint a Film Színház Muzsika recenzense is -, hogy „Samuel Beckett azért mégis a XX. századi drámairoda-lom egyik legeredetibb, iskolateremtő alakja, ugyanakkor kevés szerző van, aki ideológiájában távolabb kerülhet tőlünk, mint éppen ő". Habár igaz, hogy alig egy évvel a kaposvári Beckett-bemutató után Eörsi István már „egy realista darab realista előadásaként" számolt be a nyugatberlini, Beckett rendezte Godot-ról; ám ez a körülmény mit sem változtatott azon, hogy a kaposvári *Godot-ra várva* körül nehezen oldódott a különféle prekoncepciókból fakadó gyanakvás, s amikor Ascher Tamás 1980 nyarán Bogláron, a Vörös Kápolna előtti szabadtéri színpadon felújította az előadást, akkor sem keltett különösebb kritikai visszhangot. Annál inkább némelyeknek kissé meglepő, nyári közönségsikert, ami ez idő tájt már csendes kultúrpolitikai „előreléptetést" is jelentett az előadás „szalonképessége" felé.

Lassan-lassan kiderült, hogy a Go*dot-ra várva* nem is áll olyan távol a „mi" világunktól, mint azt merőben ideológiai alapon egyesek hitték, már csak azért sem, mert egy drámát bajos megítélni

Jelenet a Godot-ra várva kaposvári előadásából: Jordán Tamás és Koltai Róbert

eszmei-politikai prekoncepciók alapján, hisz a művek sorsáról (amennyiben valóban művészeti alkotásokról van szó) végül is mindig a bennük sűrűsödő emberi és élettapasztalat dönt, nem a szerző vagy a kommentátor ideológiai tájékozódása. Ennek a közhelynek a felismeréséhez persze, amelyet alapjában véve mindnyájan mindig is tudtunk, idő kellett, s ezt minden irónia nélkül mondom: egész egyszerűen a szellemi életünk olyan volt, hogy bizonyos nyilvánvaló evidenciák előtt behunytuk a szemünket. A *Godot-ra várva* magyar karrierje egyéb-ként e tekintetben még további kacska-ringós tanulságokkal szolgálna, ha fellapoznánk az 1984-es Madách színházi „beckettelenített" és végső soron érdektelenségbe fulladó *Godot* kritikáit, vagy különösen a hatvanas évek derekán lezajlott *Godot-vita* anyagát, amikor is a pesszimizmussal és nihilizmussal megbélyegzett egzisztencialista írót némelyek azzal vették bátortalanul védelmükbe, hogy humanizmusát emlegették. Ehhez képest Ascher hangja a kaposvári bemutató utáni interjúban igen kemény és egyértelmű volt: *„A Godot-ban a* szív melegét érzem, és ezen a kijelentésen csak az fog csodálkozni, aki nem ismeri mindazt, ami Beckett óta a XX. század irodalmában megszületett." Manapság pedig - általánosan romló közérzetünk idején - akár perzselően aktuálisnak is érezhetjük Eörsi 1976-ban feltett kérdését: „Mi-féle faramuci önvédelemből nevezzük abszurdnak ezt a remekművet?" De azaz igazság, hogy már nem nagyon nevezzük abszurdnak. Túlságosan is könnyű beleképzelnünk magunkat Beckett két kiábrándult csodavárójának helyzetébe. Olyannyira, hogy a magam részéről azt a vitát is feleslegesnek érzem, vajon a Godot elsősorban a várakozásról vagy a tehetetlenségről szól-e. Mindenesetre a mostani kaposvári felújításnak fontosabb tanulsága is van számomra.

Nevezetesen éppen az, hogy az új kaposvári *Godot-t* ugyanúgy képtelenség aktuális politikai színháznak tekinteni, minta tizenhárom évvel ezelőttit. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy Ascher rendezése ne gyökerezne mélyen a mai magyar „má"-ban, mint ahogy annak idején is az akkori valóság éltető közeget kínált neki. De ha nem akarná mélyebb összefüggésekre irányítani a tekintetünket, mint a napi politikai vagy akár gazdasági kérdésekre, akkor nem *a Godot-t* venné elő. Ascher Godot-rendezésének épp az ad sajátos aktualitást, hogy mint-

Lucky: Lukáts Andor (Fábián József felvételei)

egy felszólít bennünket, nézzünk mélyebbre és távolabbra a napi aktualitásnál; s e felszólításnak annál drámaibb az ereje, minél átpolitizáltabb a társadalom, amelynek címezték. Vagyis a jelenlegi rendezői attitűd ott rejlett már az első Godot-ban is, bár lehet, kisebb súllyal és kevésbé nyilvánvalóan. Beckett elvitatja a „történelmi idő" érvényességét, s úgy érzem, Aschernak épp ez igen fontos a „várakozás" vagy a „tehetetlenség" drámájában: ő is azzal a képpel akar perbe szállni, amely pusztán a történelemből kívánja értelmezni az emberi sorsot. Talán érezhető e megfogalmazásból, hogy nem azonosítom az író és a rendező világképét: Beckett *Godot-ja* sokkal elvontabb és stilizáltabb (a nyugat-berlini előadás is jól mutatta ezt), mint Ascheré, aki végső soron karakterfigurákként értelmezi a két csavargót, kissé visszalépve a becketti metafizikából a földre, a „szív melegéhez". De épp az, amitAscher a „szív melegének" nevez a darabban, elválaszthatatlan attól, amit a modern emberben is tovább élő, tudat alatti „ahistorikus időnek" nevezhetnénk: Gogót és Didit az tölti el a legmélyebb szorongással, hogy Godot láthatóan nem jön el, s így a lelkük mélyén őrzött mitikus idő egyre jobban kiüresedik, egyre személytelenebb lesz és egyre fenyegetőbb.

Mircea Eliade, a nemrég elhunyt kitűnő vallástörténész, akinek *A szent és a profán* című könyve már magyarul is olvasható, egyenesen azt állítja, hogy a modern emberben „a történelem alatt" tovább él a mitikus-ciklikus időszemlélet, s ez a rejtett ahistorizmus annál erősebb, annál inkább „menekülés a történelmi időtől", minél kevésbé érzi magát az ember a történelem formálójának. „Úgy hisszük, alapos okunk van rá, hogy ezekben az emberi és filozófiai törekvésekben a történelemmel szembeni ellenállás helyett a történelmi idő elutasításának gesztusát lássuk, arra irányuló kísérletet, hogy a történelmi időt, mely sok emberi tapasztalattól terhes, a kozmikusba, a ciklikusba és a végtelen időbe tolják át" - írja Eliade, megjegyezve, hogy ugyanez a törekvés nyilatkozik meg az irodalomban, amely századunkban elemi vágyat táplál „az örök visszatérés mítosza" iránt. Nem nehéz Beckett *Godot*ját is ebben az áramlatban elhelyezni, s ha így olvassuk és nézzük a drámát, akkor a *Godot* egész egyszerűen azt a nosztalgiát szólaltatja meg - tényleg a lehető legrealistább módon -, ami ott él bennünk a „kozmikus ember" után. Innen fakad a kaposvári előadás különös poézise, a halovány derengésbe boruló nagyszínházi nézőtér-tájkép fölött feljövő telihold költőisége mind a két felvonás végén: egy másik létdimenzió tekint ránk, mint amiben „odakint" élünk, ahonnan e színházban felépített színházba beléptünk. A kaposvári előadás nem kevesebbet ambicionál, mint hogy elfordítsa tekintetünket a napi aktualitásról, hogy aztán e másik dimenzióval gazdagítva térjünk vissza az aktualitásba.

Mindez lehetetlen lenne a színészet ama kifinomult és bensőséges válfaja nélkül, amire az előadás négy „tősgyökeres" kaposvári színésze képes. Annak ellenére így nevezem őket (értve ezen elsősorban bizonyos színészi hangvételt, játékmódot, ha úgy tetszik, iskolát), hogy Jordán Tamás „új" tag a *Godot-ban* - Vajda László szerepét vette át -, Helyey László viszont már nem a kaposvári társulat tagja, csak vendég. Lényegileg mégis a „régi" *Godot* jelenik meg újra (biztos, hogy Vajda gesztikusabb volt, Jordán „filozofikusabb", ez azonban kitűnően beleillik az előadás érlelődésébe és átalakulásába), ami elsősorban belső jegyeit tekintve lett más. Pauer Gyula díszlete egy árnyalattal elvontabb és színházszerűbb, Helyey László Pozzója félelmetesebb és bábszerűbb, Koltai Róbert (Estragon) és Lukáts Andor (Lucky) alakítása

más-más módon érettebb, illetve adekvátabb a megjelenített figurával. Annak idején az is *a Godot* kaposvári változatának egyik paradoxona volt, hogy a szereplők életkorukat tekintve „túl" fiatalok voltak a Beckett-figurákhoz, bár ezt a távolságot végül is sikerrel (Lukáts egyenesen bravúrosan) hidalták át; ma ez az ellentmondás és a belőle fakadó alkotói feszültség eltűnt az előadásból. De megjelent helyette valami más. Túlzás lenne azt mondani, hogy a „kaposvári fiatalok" hozzáöregedtek volna a szerepeikhez, mert éveiket tekintve még mindig „túl" fiatalok, mégis kiben-kiben másképp, ám egyébként megnőtt az érzékenység és a képesség arra, hogy a mű mélyebb üzenetét közvetítse. Talán egyszerűen azért, mert maguknak a színészeknek is idő kellett, hogy századunk e kivételes drámai alkotásában felfedezzék azt, amit szavakkal megnevezni túlzottan is banális, de élményszerűen, a „szív melegével" megszólaltatni mindannyiunknak - vagy szerényebben szólva: sokunknak - megrázó, katartikus élmény. Mert önmagunk előtt is letagadott önmagunk felé fordít.

Ascher Tamás szereti a színpadi stílusjátékot. Ez a sajátos színház a színházban sokszínű stíljáték Kaposvárott, aminek vannak egészen aktuális idézőjelei (például tükröt tart az egykori kultúrpolitikai félelmek elé is), vannak bizonyos hagyományőrző gesztusok és utalások benne (a „régi" kaposvári színház megidézése élő színházi „múzeumként"), vannak finom hivatkozások a Beckett rendezte *Godot-ra (a* színházszerűség hangsúlyozott kiemelése), mégis azt hiszem, igazán valami nehezen meghatározható, mélyebb jelentés teszi bensőségessé. Mintha a mai Beckett, aki közismerten a modern drámairodalom „legszemélytelenebb", a világ szeme elől következetesen elzárkózó írója, visszatekintene a tizenhárom évvel ezelőtti Beckettre, aki ugyanilyen „személytelen" volt: bölcsen, ironikusan és a „szív melegével". Hisz az egyik Beckett is, a másik is, akár egy névtelen, középkori kódexmásoló szerzetes, azonos a művel, amit látunk. És a két kaposvári Beckett is azonos, hisz a mostani hiteles másolat az előbbiről, mégis más, ahogy minden másolat az. A mostani *Godot-t* épp az előadás szövetébe beledolgozott, benne élő időtávlat teszi hitelessé: ez az a becketti visszapillantó tekintet.

Samuel Beckett: Godot-ra várva (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil. *Díszlet jelmez:* Pauer Gyula m. v. *Segédrendező:* Somló Ferenc. *Rendezte:* Ascher Tamás.

Szereplők: Koltai Róbert, Jordán Tamás, Helyey László m. v., Lukáts Andor, Kovács Péter.

SZÁNTÓ JUDIT

A rendezői gesztus

Két vidéki klasszikus előadásról

Megannyi halott, épp csak a darab betűit megszólaltató s egynémely, a betűktől az önkényesség végleteiig elrugaszkodó előadásunk között üdítő kivételt jelentenek azok, melyek egyetlen markáns gondolattal kortársunkká emelik a szerzőt, s épp e gondolat révén tudják a szöveget eredeti fényében felragyogtatni, megér-tetve, miért számított az hajdan, az akkori kortársak szemében, újszerű és jelentékeny értéknek. A közelmúltban két ilyen előadást is sikerült látnom, olyan művekből, melyek egyike ártalmatlan, minden hatáselemében a végsőkig kifacsart s már-már kötelező olvasmánnyá (látvánnyá) aszalódott cselvígjátéknak tetszett, a másika, az ellenkező s épp ezért végül az előzővel érintkező végleten, joggal eltemetett holt masszának, a múlt századi repertoár végképp emlékké kövült darabjának. Az egri *Figaro házas*ságáról és a nyíregyházi Szapphóról van szó - nem véletlenül egy most születő és még romlatlanul egészséges, illetve egy java fiatalságát élő, lendületét még őrző, képességeit öntudatosan birtokló mű-hely termékeiről.

Ahol Beaumarchais műve kezdődik, ott többnyire már meg is hal: a leendő hálószobáját berendezgető ifjú jegyespár pre-biedermeier idilljével. Igaz, az amúgy mesteri expozíció rögtön fölveti a fiatalok boldogságára leselkedő veszélyt is, a gróf erőszakos kényúri ostromának képé-ben, de a vígjátéki alaphang megütése eleve garantálja, hogy e veszélyt ne kell-jen túl komolyan venni: igaz, a boldogságot nem adják ingyen, ámde a szerelem minden akadályt legyőz. És kezdődhet a hagyományos, bújócskás-álöltözékes cselvígjáték, melynek eddigi előadásai bennem mindig nosztalgiát keltettek az opera iránt, ahol Mozart zenéje egy másik műfaj mennyországába emeli az apropóvá méltán lefokozott bonyodalmat.

Évtizedek egyetlen művészi izgalmat keltő *Figaro* házassága-előadása, Szikora János és El Kazovszkij közös szolnoki mestermunkája voltaképp zene nélkül „mozartosította" a darabot azzal, hogy pompázatos látványvilágával a tiszta esztétikum hűvös magaslataiba emelte; a maga nemében hibátlan munka azonban nem rehabilitálta a szöveget, sőt a rendezői-tervezői döntés végeredményben a mű iránti (jogosnak tetsző) bizalmatlanságból is eredeztethető.

Valló Péter most, eddigi pályája egyik legkitűnőbb teljesítményében, a szöveg iránti bizalomra építkezett. Nem vak bizalomra persze; erre egyetlen drámaíró, még Shakespeare sem szolgál rá. Valló úgy vélte: a szöveg igenis alkalmas arra, hogy a mához szóljon, csak ebbe az irányba kell fordítani. És itt következik a rendezői alapgesztus: egy döntés, mely látszólag pofonegyszerű s mégis oly mélyreható következményekkel jár, hogy az előadás végére, megannyi rossz konvenciótól szabadultan, egy remekmű revelálódik előttünk teljes fényében. Holott az ötlet mindössze ennyi: Figaro nagymonológja az V. felvonás 3. jelenetéből az előadás elejére került.

A rendezői színház ellenfelei itt most megkérdezhetnék: vajon e kitűnő ötlet miért nem jutott eszébe már a nem kevésbé hozzáértő Beaumarchais-nak is? S kimutathatnák: a szerző nem véletlenül várt a monológgal a mindent eldöntő V. felvonásig, amikor az elgyötört, megtévesztett, reményeit már elsirató Figaro keserű mérlegeként s egyben magát a végső csatára felajzó önbuzdításaként hangozhat el. Valóban: nincs rossz helyen eredetileg sem ez a monológ. Csak épp az kell hozzá, hogy a közönség már az első pillanatban tisztában legyen a grófi gazdájával szembeszálló plebejus intéző képtelen helyzeti hátrányával, és felmérje vállalkozásának egész horderejét. A XVIII. század végi francia közönség valóban ekképp reagálhatott már az eredeti nyitójelenetre is, rögtön átérezve a drámai tét nagyságát. A mai közönség, patríciusoktól és plebejusoktól távol, a feudális előjogok egykorú változatától érintetlenül, nem érzi meg e konfliktus mélységét, és gyanútlanul engedi át magát az idill, majd a cselvígjáték sodrásának, melybe régóta kalapált befogadói reflexei is rántják. A dráma időszerűségének befogadására tehát csak áttétellel hangolható rá, s Valló mesterfogása, hogy ezt a transzponálást végeredményben magával Beaumarchais-val végezteti el.

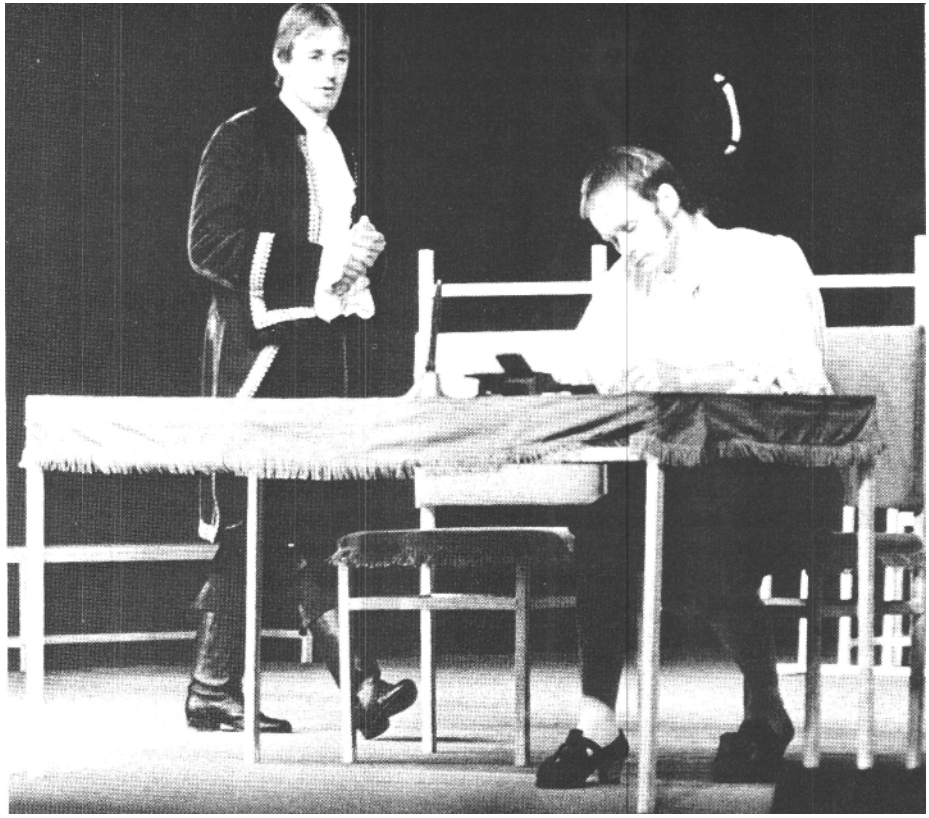
Tehát: a színpad jobb szélén egy árva fa, s Epres Attila Figaróként ennek ágai között, biztonságos s egyszersmind mintegy metafizikus magányban summázza élete eddigi folyását. Az önéletrajzban persze vannak merőben XVIII. századi elemek is, de ezek szinte eltörpülnek a szellem emberének örök viszontagságai-

hoz képest, s itt és ma úgy telibe találnak, hogy utólag muszáj ellenőriznünk: valóban Beaumarchais sorolta fel, fogalmazta meg ekképp az értelmiségi különb-különb sérelmeit? Az ő Figaróját üldözték-e azért, mert írásai külföldi érzékenységeket sértettek, a Magas Portától az arab fejedelmekig, ő vágyott szemébe mondani valamelyik „tegnapelőtt lett hatalmasságnak", kivált „amikor épp a kegyből egy kicsit ő is kiesett", hogy „ahol nem szabad a bírálat, ott nem édes a dicséret", s „csak az apró jellemek félnek a papírra vetett apró észrevételektől"? Valóban ő viaskodik egy olyan sajtószabadsággal, ahol „mindent szabadon kinyomtathat, két vagy három cenzor felügyelete alatt"? Valóban ő az, akinek közgazdasági reformterveit börtön honorálja, s aki csak azért nem kaphat meg egy jó állást, mert történetesen alkalmas lenne rá? Az idézőjelek is mutatják: bizony, mindezt Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de ..., 1732-1799) írta.

Ennek a Figarónak nem sikerült az élet. Illúziói szétfoszlottak, még az ön-magába vetettek is - hiszen legvégül még önnön kiárusításával is megpróbálkozott, igaz, ez se sikerült. Most már csak nyugalmat akar, visszahúzódni a magán-életbe. A tervbe vett házasság Zsuzsival, a váratlan ajándékképpen megismert bájos és eszes komornával nem egy friss, fürge és jókedvű mediterrán ifjú életet elindító vállalkozása, hanem egy csalódott, kedveszegett, ide-oda pofozott férfi utolsó próbálkozása, hogy valami értelmet kicsikarjon a földi létből. A „vidám Figaro" filozófiai pontossággal fogalmazza meg állítólagos jókedve természetét: „Jókedvemből, mondtam, noha egyáltalán nem tudom, enyém-e ez a kedv, és jobban enyém-e, mint más, mint például mindjárt ez az *én* is, amellyel annyit foglalkozom."

És a közönség meg van fogva. Tudja, kicsoda Figaro; nem nehéz benne magára ismernie. Amikor aztán az I. jelenetben évődnek a jegyesek, már érti, mit jelent Figaro számára ez a kapcsolat: szövetséget, utolsó menedéket a külvilági magány és kiszolgáltatottság ellen, s mikor Almaviva gróf terveire fény derül, rögtön megérti: Figarótól ezt az utolsó menedéket is el akarják pörölni, ide is utána jön az, ami elől menekül.

Ide azonban kívánkozik egy zárójel. Élményem a budapesti vendégjátékon született, ahol a túlnyomórészt szakmai vagy legalábbis felnőtt értelmiségi közönség azonnal reagált, s így az előadásnak már szinte az első percekben nyert



Epres Attila (Figaro) és Szatmári György (Almaviva) az egri Beaumarchais-előadásban

ügye volt. Bóta Gábor az Új Tükör kritikusaként Egerben látta az előadást, ahol, tán a közönség kezdeti reagálásának hatására - „unalom, köhécselés" a monológ alatt - épp ellenkezőleg ítélt, Valló megoldását erőltetetten sulykolónak, az előadás ballasztjának minősítve. Véleményével nem vitatkozom, elmondtam a magamét; persze nem ártana, ha a közönség mindenütt, mindenkor cinkosa tudna lenni az újszerű s tetejébe épp neki címzett művészi megoldásoknak.

Súlyosabbnak érzem az említett kritika következő megállapítását: a komoly szándékot színlelő bevezetés után „természetesen a bohóság kezdődik". Igaz lenne ez? Nézetem szerint csak annyiban, hogy a részben fiatal és tapasztalatlan, részben sok éves vidéki rutinokba merevült színészek nem tudják egyöntetűen megvalósítani a rendező szándékait (melyek asszimilálásához természetesen a kellő próbaidő is hiányzik). Való igaz: Román Judit friss, üde, de hagyományos

Zsuzsi: Román Judit az egri Figaro **házasságában**

Varjú Olga (Szappho) és Rékasi Károly (Phaon) Grillparzer Szapphójában

szubrett, M. Horváth József és Ribár Éva pedig, a Bartolo-Marcelina-párt alakítva, beérik a szokványos szerepklisékkel. Tulajdonképpen egy ilyen koncepcióhoz minden figurát újra kellene értelmezni - erre azonban színházi életünkben csak igen-igen ritkán kerül idő, energia, hajlandóság és képesség. De azért Valló erényei a színészvezetésben is meg-mutatkoznak. Például már Pasqualetti Ilona-Fanchette „második szubrett"-jében is több a fanyar, groteszk játékosság, míg Bárdos Margit (a grófné), meglehet, más szerepekben is merev, de itt merevsége művészi kifejezőeszközzé válik: a férjét felgyújtani képtelen, megunt szép asszony eredendőből most már görcsössé rögzült magatartásává. Bazilio (Tunyogi Péter) stréber besúgói akarnoksága elég pontosan jelzi, milyen erőkkel kell Figarónak szembenéznie. Az a Megyeri Zoltán pedig, aki *a* Pygmalionban esetlenül jelentéktelen Freddie volt, most elbűvölően eredeti alakítással örvendeztet meg, Cherubinból mintegy elő-Figarót formázva: vele is érthetetlen dolgok történnek, az ő sorsát is kiszámíthatatlan erők mozgatják önkényesen, csak hát neki a lelke is szűz, nemcsak (legnagyobb bánatára) a teste; a kamaszkor naiv öntudatával megy folyvást fejjel a falnak, még élvezve is a veszélyt, melynek következményeit még fel nem foghatja, és minden kudarc, minden baklövés után új lendülettel képes mindent elölről kezdeni. Mindezen belül külön bravúrszám a Mozart zenéjére olaszul előadott ária; éteri dallam, zenei szöveg - izgatott, elcsukló-mutáló kamaszhangon.

Legfőbb célját mindenesetre hibátlanul betölthetné az előadás, ha a tehetséges Epres Attila színesebben és változatosabban töltené ki alakítása körvonalait. E körvonalak valóban érzékletesen sugallják a sértetten visszahúzódó, de aztán még egy utolsó élethalálharcra gerjedő értelmiségi típusát - csak a formátum nem elég jelentékeny még. Ennek híján aztán a hangsúly elsősorban Szatmári György pompás Almavivájára tolódik. Ez az alakítás mintegy „a feudalizmus diszkrét báját" hordozza, a minden-kori ancien régimeek minden kecses romlottságát. E gróf veszélyessége nem dúvadi brutalitásában áll (Szatmári dühé-ben sem emeli fel hangját, s ura marad minden gesztusának), hanem a kiváltságos helyzet, a szilárdan birtokolt abszolút hatalom fölényes magabiztosságában. Míg Figarónak akkor is vért kell izzadnia, ha tehetségét, erényeit, eszét akarja realizálni, a gróf felsüléseiben, lelepleződésében is megőrzi lezser eleganciáját, mert tudja: akármit követ el, helyzete nem változik, s úgy lepleződhet le alárendeltjei előtt, ahogy inasa előtt vetkőzik pőrére az úriasszony: a bűnnek nincs súlya és nincs konzekvenciája. A hibátlan alakítás sajátszerűsége persze még jobban érvényesülne, ha vele szemben Figaro dühös rosszkedve és Zsuzsi elszánt önvédelme is jelentékenyebb lenne, mint ahogy az előadás egész, jól kimunkált rokokós-szecessziós édességének tünékenységét-romlékonyságát is jobban kiemelné egy nyersebben erőteljes plebejus kontraszt. (Hogy Valló törekedett egy ilyen, párhuzamos hangvételre, azt talán jelzi az az apró ötlet is, hogy az ablakon át menekülő Cherubin által legázolt ágyás minéműségét az eredeti dinnyéről, violáról, majd szegfűről következetesen a sokkal derbebb hangzású tökre változtatta.)

Az igazán átgondolt rendezéseket azonban az is méri, ha egyes megoldatlanságokon túlemelkedve tudnak végül egységes benyomást kelteni. *A Figaro házassága,* nézői emlékezetem szerint először, tétet és időszerű rezonanciát kapott, s ettől valósággal szikrát vet a szöveg: mulatságos fordulatai, szellemes dialógusai nemcsak önmagukban érvényesülnek, hanem meghökkentően modern műegésszé állnak össze.

Csak a befejezés ejt zavarba, holott voltaképp illeszkedik a koncepcióhoz. A „bolond nap" végén Valló színpadán elszabadulnak az indulatok: először brutálisan széttépik a cselekményt mintegy sűrítve megismétlő óriásbábokat, majd lövések tarkítják a tűzijáték petárdapukkanásait, s a tűzijáték egységesen sárga fénye is inkább tűzvészt idéz, a legvégén pedig sebesültek is vannak: Tüsszents Jankónak a karja bekötve, egy másik legénynek épp lábát kötözi Bartolo és Marcelina. Ezt megelőzően Figaro, egy igencsak viszonylagos értékű happy endben, már elvonult Zsuzsival, pontosabban kimentette őt magának a társadalomból, a híres zárómondattal: „Kedves barátaim, mindenem a maguké: kivéve a feleségem meg a vagyonom" (s Epres Attila, következetesen, ezt nem játékoskihívó derűvel, hanem sötét, már-már agresszív indulattal, vicsorogva mondja a nézőtér képébe), a gróf és neje pedig enyelegve félrehúzódtak. Hatalmi vákuum keletkezik tehát, s a magára hagyott nép ezt a maga módján tölti ki. Érdekes gondolat, helye is lenne ebben az előadásban, csakhogy szervesnek csak akkor hathatna, ha a népet képviselő szereplők jelenléte mindvégig hangsúlyosabb és markánsabb lenne; most ugyanis hol édeskés önfeladással, hol egyenesen ügybuzgó szervilitással asszisztálnak az úri kalandokhoz, s nem tapasztalhatjuk azon feszültségek felhalmozódását, melyek aztán a végén, ekképp meglehetős önkényesen, váratlanul kisülnek.

Még egy szót a díszletről, amely látványként - híven Valló esztétikai elkötelezettségéhez - ismét csak nagyon szép; a keretekre feszített, perspektivikusan szűkülő fehér tüllfalak tetszetősek is, gyors mozgathatóságukkal praktikusak is, bár a nézőtér bal oldalán ülők joggal nehezményezték, hogy a láthatóság igencsak féloldalas. Viszont - akárcsak a hasonlóan szép miskolci Marivaux-színpadkép esetében - a rendező Valló épp

azokat a lehetőségeket nem meríti ki, melyeket tervezőként maga teremt. (Igaz, ez is túlontúl időigényes aprómunka lenne.) Az áttetsző falat mögül sokkal változatosabb és mozgalmasabb kép derenghetne át a cselekményt környező mindennapi életről, s ha már betekinthetünk a rejtett terekbe - öltözőbe, kerti lakokba -, akkor ott történnie is kellene valaminek, ahelyett, hogy moccanatlanul álldigáljon az öltözőben bujkáló Cherubin, s tétlenül ücsörögne egymás mellett a kerti lak padján Marcelina, Fanchette, Cherubin és Zsuzsi.

Egészében azonban emlékezetes tettet vitt végbe Valló Péter: mint Figaro Zsuzsit s a magánboldogságot, úgy pörölte vissza a rendező az untig ismert klasszikusok tetszéletétől *a Figaro házasságát*.

Varjú Olga és Simon Mari **(Melitta)** a **nyíregyházi Szapphóban** (Csutkai Csaba felvételei)

Nyíregyházán két év alatt mára második Grillparzer-bemutatót tartották, s ha a *Bancbanus* esetében még elsőrendű indoknak tetszhetett a nemzeti klasszikusunkhoz fűződő testvér-ellenféli viszony érdekességének kamatoztatása, *a Szappho* műsorra tűzése talán már valami mélyebb affinitást jelezhet a hajdan nálunk is oly népszerű, ám 1945 óta az emlékezetből is kiveszett szerzőhöz. A színház művészeti vezetését alighanem Grillparzer művészetének sajátos kettőssége vonzza: klasszicizáló, a szélesebb nézőrétegek számára is hozzáférhető forma és előadásmód, s az e kereteket szétfeszítő romantikus, bizonyos értelemben premodern lélektani ábrázolás.

A Szappho, a huszonhét éves Grillparzer e korai alkotása már egy évvel ősbemutatója után, 1819-ben színre került Székesfehérvárott; jutalomjátéka volt Kántornénak, s őt tisztelte elődeként a századvég nagy Szapphója, Jászai Mari, aki már idősödő korában találkozott a szereppel, s így az öregedő nő-fiatal férfi kapcsolat tragikuma - melyet a nagyasszony magánéletében is oly elemi erővel élt meg - nyilvánvalóan különös súllyal érvényesült. Mint ahogy a mű maga, többek között, valóban erről is szól (s Ausztriában, ahol nemzeti klasszikusnak kijáró áhítattal tartják műsoron, mindmáig így is játsszák): a hősnő egy generációval idősebb a hűtlen ifjú szerelmespárnál.

Salamon Suba László rendezői alapgesztusa itt fordított a drámán, kiiktatva ezt a korkülönbséget. Szapphója, Varjú Olga nagyjából egyidős a vetélytársnőt, Melittát alakító Simon Marival, korban tán még fiatalabb is nála. Igaz, izgalmas, sűrű feketeségében érettebbnek hat, ez azonban itt nem korkülönbséget jelez, hanem a lelki-szellemi intenzitás eltérő fokát. A rendező mindenesetre megfosztotta a művet egy járulékosnak érzett aspektustól, hogy arra összpontosítson, amit lényegesnek és időszerűnek tart, s ami önmagában is eléggé komplex.

A Szappho alapszituációja emlékeztet *a Phaedráéra*. Egy, a hatalmi hierarchia csúcsán álló asszony keveredik méltatlan és megalázó szerelembe, majd ami-kor rádöbben, hogy érzelmei nem talál-nak viszonzásra, hozzá méltatlan eszközökkel áll bosszút, hogy végül belepusztuljon az ellentmondásba, mely az abszolútumot ostromló tisztaságvágya, érzel-mi telítettsége és bűnös tettei között tátong. Vannak persze legalább ily lényeges különbségek is. Phaedra már kezdettől a végzet bélyegét viseli homlokán, Szappho viszont, mikor megismerjük, még olyan, mint addigi életében mindig: derűs, bölcs, kiegyensúlyozott, nagylelkű. Es persze - Görögország legnagyobb költője, vagyis művész, akit épp nagysága tesz sebezhetővé. Mivel kiemelkedik kortársai közül, magányos, de mivel ember, sőt asszony, a magányt nehezen viseli. Szappho hát maga mellé emel egy jóképű, átlagos ifjút, aki eleinte maga is azt hiszi, hogy szereti kora első asszonyát, holott csak - imádja, olyan lelkesültséggel, melyet a távolság éltet; mikor a babérkoszorús, aranylantos félistennő magához emeli, az érzelem gyorsan kihűl, s Phaon megcsalja jótevőjét az első útjába kerülő alkalmas partnerrel, egy hozzá illő, bájosan jelentéktelen rabszolgalány-nyal. A tévedés rájuk nézve is súlyos következményekkel jár, de a legfőbb áldozat Szappho, aki belepusztul a sokszoros csalódásba: csalódott Phaonban, akinek mindenestül oda akarta ajándékoz-ni magát, csalódott Melittában, akinek megmentője s anyai jótevője volt, de mindenekelőtt csalódott önmagában, hiszen megalázkodva, bemocskolódva, az ifjú szeretőket meghurcolva a művészetet, saját eszményeit rántotta sárba. A drámában így egyaránt benne rejlik a nagy ember sorsszerű magányának képzete, a művész reménytelen küzdelme az élet birtokba vételéért és a női kiszolgáltatottság éles szemű ábrázolása: Szappho, akármilyen babér övezte költő, korának élő halhatatlanja, tehetetlenül vergődik az első csinos ifjú szeszélyeinek rabságában, s rá kell jönnie: nő létére kiváltságos helyzetét, melyet tehetségének köszönhet, csak addig őrizheti meg, amíg nem akar nőként is létezni.

Mindez pedig tovább bonyolódik a hatalmi kérdés meglepően kemény felvetésével, amely Salamon Suba koncepciójában különösen fontos helyet foglal el, noha Grillparzer számára alighanem csak másodlagos volt a művésztragédiához képest. Mégis, a helyzet világos nála is: ez a művész, Szappho, a költőnő egyszersmind korlátlan úrnő Leszbosz szigetén, Melitta, a rabszolgalány életre-halálra ki van neki szolgáltatva, ha kedve támad, meg is ölheti, de Phaon, a szegénysorsú, pártfogó nélküli idegen is a hatalmában van. Ahogy a földműves ki is mondja (a rendelkezésemre álló régi fordításban): „Igazság-e, vagy igaztalanság - Azt majd Sappho határozandja meg." Amíg a dolgok Szappho akarata szerint mennek, mindez nem ötlik szembe: a szigetlakók rajonganak érte, jót tesz minden-

kivel, hatalma jóindulatú, mondhatni, maternalista hatalom, amely elfedi az erőszak rendelkezésére álló korlátlan lehetőségeit. Ám válságos helyzetben a művész-uralkodó habozás nélkül él a hatalom represszív eszközeivel: száműzetésbe küldené Melittát, majd erőszakkal hurcoltatja vissza a szökevényeket, nem ismerve törvényt saját érdekein kívül. Igaz, ennek felismerése járul aztán hozzá öngyilkosságához: rájön, hogy a lelkek fölött nincsen hatalma.

A hatalmon lévők s az alájuk rendeltek bonyolult, kölcsönösen kiszolgáltatott, megannyi potenciális tragédiával terhelt viszonya: a témák szimfonikus szövevényében ez a szál az, melyet a nyíregyházi előadás a leghatározottabban kiemel, úgy, hogy a mindössze hatszereplős dráma - egy úr(nő) és öt alárendelt - miniatűr társadalmi modellként is felfogható, anélkül hogy a Szappho sorsába rejtett egyéb gondolatok, a művész, illetve a nő helyzetéről elsikkadnának; pontosabban, a művészethosz és a hatalmi visszaélés konfliktusa itt mintegy ideológia és tényleges hatalomgyakorlás konfliktusaként kap hangsúlyt. Salamon Suba tehát személyes rendet teremtett a motívumbőségben; s ehhez volt az első, igen jelentős lépés az öregedő nő túl látványos, önálló életre leginkább hajlamos motívumának eltakarítása.

A modellszerűség kiemelését jól szolgálja az előadás rendkívül artisztikus, pontosan koreografált stílusa is, mely a mű alapvetően romantikus vonásait inkább a szecessziós egzaltáltság felé közelíti. A parányi nyíregyházi stúdió mindig is az izgalmas tervezői megoldások ihletője volt; most Baráth András színpadképe is élményszerűen szolgálja az előadást. A görög oszlopos háttér előtt homokkal felszórt tengerparti tájat látunk, amely egyszersmind enteriőr is. Állandó (bár helyét változtató) eleme egy, a dráma megírásának idejére utaló neobarokk tükrös toalettasztal, melynek keretéből azonban hiányzik a tükör; így Szappho, ha belenéz, vagy önmaga rejtett énjével, eksztatikus, zaklatott, majd feldúlt vagy épp bűntudatos belső arcával szembesül, vagy Melitta harmatosan naiv, komplikálatlanul bájos ábrázatával találja magát szembe. A másik elem az első részben egy kifeszített kötél, melyre zöld mintás, a tengerparti flórát idéző függöny van akasztva. Beszédes elemek; a függöny a szereplők egymás és önmaguk előtti rejtőzködését, az érzelmek és hatalmi pozíciók bújócskáját szolgálja, míg maga a kötél hol támaszt kínál, hol az önkínzás, a megkötözöttség, a rabság képi kifejezése lesz. A második részben funkcióját egy hinta veszi át, ugyancsak több funkcióban szolgálva: hol, első jelentésének megfelelően, a játékosság eszköze, máskor a nyugtalanságot, a bizonytalanságot vezeti le (s árulja el), elsősorban pedig Szappho kínlódását, majd katarzisát közvetíti. Igen szép elgondolással - bár sajnos elég nehézkes technikai kivitelben - ez a hinta pótolja az eredeti szöveg tengerparti szikláját: a hősnő rajta emelkedik végül az istenek, vagyis a megbékélés, az elfogadott végső magány birodalma felé, hogy - ami ezzel egyet jelent - róla zuhanjon alá az egyet-len megoldást jelentő halálba, ily módon egyszerre megsemmisülve és halhatatlanná válva.

Az előadás legnagyobb színészi értéke Varjú Olga sokrétű, mégis egységes benyomást keltő alakítása. Játéka már kezdeti felvillanyozott boldogságában is titokzatos nyugtalansággal bélelt, már itt is feszeng a számára eddig ismeretlen s mindvégig idegen intim, emberközeli kapcsolatban. Később az alakítás egyre vibrálóbbá válik. Szappho állandó mozgásban van, sehol sem leli helyét: jönmegy, szalad, bujkál, a földre veti magát, hintázik, vagy a függönyből alakuló síri lepel alá rejtőzik, s mindez mégis artisztikusan kecses és méltóságteli. Külön életet élnek a csendek, melyekben újra meg újra megkísérli kézben tartani, legyőzni önmagát, vagy a lírai passzusok, mikor a költőnő saját költészetébe kapaszkodik, hogy onnan merítsen erőt és útmutatást. A sűrű és heves alakítás egyúttal pontos mértékkel ügyel az alak elemelésére-elidegenítésére is, már-már semlegesítve az esendő asszonyi lét szenvedéseit: a gátlástalanul hatalmaskodó, sorsokat eltipró úrnővel akkor sem lehet azonosulni, ha egyes indítékai megértést vagy épp rokonszenvet gerjesztenek.

Még hatásosabb lehetne ez az alakítás, ha két legfőbb partnerétől a színésznő több támogatást kapna. A konfliktus akkor izgalmas, ha valóban kétpólusú, amellett Phaon és Melitta szerepe korántsem szimpla. Az „árulók" lelkében az érzelmek zűrzavara kavarog. Phaon, miközben alakoskodni kényszerül, isteníti is Szapphót, és csak a nyílt erőszak hatására jön tisztába igazi érzelmeivel; Melitta boldog se tudna lenni jótevőjének áldása nélkül, és szerelmük, amelynek nem bírnak ellenállni, állandó bűntudattal tölti el őket. Sajnos azonban ismét kitűnik, hogy még legjobb vidéki színházainkban is mekkora űr választja el a vezető színészeket az utánuk következőktől. Simon Mari egyhangú, feszültségmentes naivája a sápítozás szintjére szállítja le az alak ellentmondásait. Rékasi Károly játékában több az erő, de egyszersmind kiáltóbb a belső üresség, minthogy elsősorban emelt hanggal és túlmozgással pótolja azt, amit belülről kellene megélni. Ketten együtt pedig képtelenek kifejezni vonzalmuk sorsszerűségét, szerelmük jó-szerivel operettszerelem marad. Így csorbul Szappho magányérzetének hitele, a hatalmi viszonyrendszer kibontakoztatása pedig Varjú Olga egyszemélyi fel-adata marad.

Igaz, azért kap segítséget, a drámai hierarchia alsó fokairól. Már Vennes Emmy vak engedelmességű, de mit sem értő Eucharis rabnője is megfelel funkciójának, Ramnészt, a férfi rabszolgát pedig szerencsére a társulat egyik erősségére, Földi Lászlóra bízták, aki képes érzékeltetni a rövid szerepben egy meglehetősen bonyolult viszonylatrendszert. A rendezés ötletesen emeli ki, Földi pedig érzékletesen játssza el azt, amit Grillparzer épp hogy csak sejtet, hogy e szolga pusztítóan és reménytelenül szerelmes úrnőjébe, s azért lesz kerítője az ifjú szeretőknek, hogy Szappho legalább eszmeileg csak az övé maradjon. (Ezt fejezi ki a szellemes ötlet, mikor az adott esetben rózsasövényt jelző függöny mögül titkon Ramnész nyújtja Melittának az egyetlen megmaradt rózsát, mellyel Phaont megajándékozhatja.) A gyötrődő, de alávetett sorsát meg nem kérdőjelező rabszolgának intellektusa is van; Grillparzer gyönyörű monológot bíz rá, melyben kioktatja Phaont: halhatatlanságát majdan annak köszönheti, hogy ő tette boldogtalanná Szapphót. Mivel Földi László mindezt megéli és kifejezi, öncélúan bizarrnak tetszik az a rendezői ötlet, hogy más percekben viszont tagolatlanul nyüszítő, önkifejezésre képtelen vadembert, egyfajta Calibant kell ábrázolnia.

Színészi megoldatlanságok és vitat-ható rendezői megoldások akadnak te-hát a nyíregyházi előadásban is, az elő-adás rangját mégis az összbenyomás méri: Salamon Suba László egészében meggyőzően visz végig, immár nem először, egy jelentékeny és hézagpótló stíluskísérletet, amely adott esetben mához szóló gondolatok formai burkává lényegül.

ERDEI JÁNOS

A leépülés anatómiája

Ami a Hamletből lett Szegeden

Ha a Bodolay Géza rendezte előadás hasonlít egyáltalán valamire, úgy talán még Nagy Feró Hamlet-adaptációjára. Ám egy ilyen összevetésből a „nemzet csótánya" legalábbis pacsirtává magasztosulva kerülne ki. A szegedi *Hamlet* ugyanis messze kívül esik azon a szférán, amelyet még esztétikainak lehet nevez-ni. Egyetlen szót sem érdemelne tehát, s főleg nem egy szaklapban; ámde az előadás szociológiai jelenségként nemcsak hogy értelmezhető, de leírása által épp azok az erővonalak válnak láthatóvá, amelyek színművészetünk egészét terelik egy olyan kényszerpályára, amilyennek a végpontját éppen ez az előadás anticipálja. Három dologról kell, ha röviden is, szólni. A rendező „munkájáról", a közönségről s végül a színház vezetéséről.

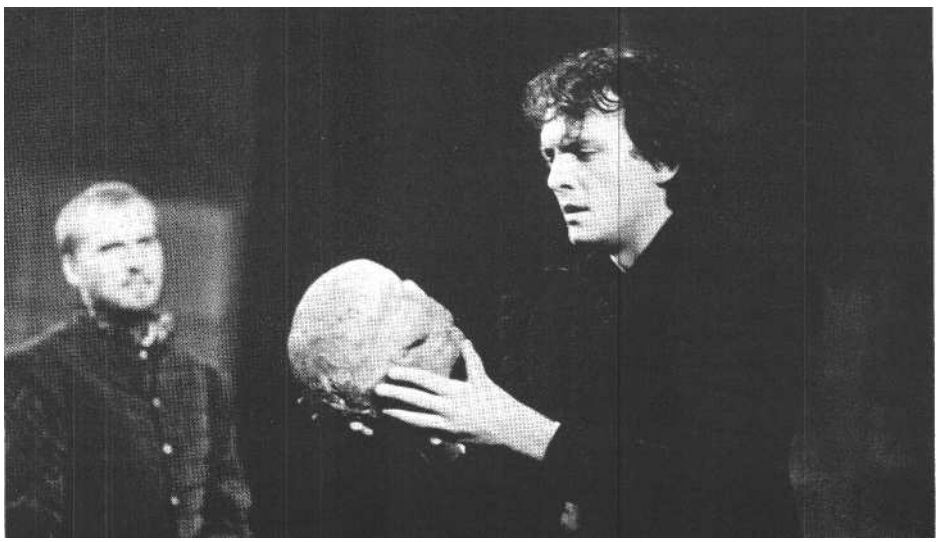
A dolog kezdődik azzal, hogy a nem egészen ötödfélezer soros darabból ezernégyszázharminchat sort *(a szöveg harmada!)* kihúz a rendező. Önmagában is vitatható gesztus, de lelke rajta! Pontosabban: ezen vitatkozzanak a dramaturgok, drámatörténészek és filológusok, akik közül - az ebből az alkalomból kinyomtatott rendezői példány tanulsága szerint - segítségét adta Mészöly Dezső, Szokolay Károly, Ádám Ottó, Sándor János, J. P. Kemble, Charles Kean, N. Szilamér és a Claudiust játszó Papp János. A sok bába között a „gyerek" (Shakespeare remekműve) nem elve-szett, hanem - fogalmazzunk finoman: leegyszerűsödött. A *Csillagok háborúja* színvonalára. A sok gonosz és jellemtelen gazember között és ellen küszködik a derék és az ilyen helyzetben kissé deviánssá lett Hamlet, ez a Bodolay gyanítható koncepciója szerint „helyes és belevaló krapek". A jellemek azonban, melyeket a Bodolay szerint valószínűleg szószátyár Shakespeare - hiszen a rendező nem jeleneteket húzott ki, hanem azok szövegeit rövidítette - megálmodott, ezáltal nemcsak leegyszerűsödnek, de el is butulnak. Bármiféle motiváció nélkül olyanok, mint a ¬rajzfilmek gazemberei. Kissé bárgyú és végtelenül unalmas mesejátékot láthatnánk, ha Bodolay Géza legalább azt megrendezné, ha a színészvezetés minimumának a nyomait fel lehetne fedezni a színpadon. De erről később!

Először is tudomásul kell vennünk, hogy felnőtt egy olyan rendezőgeneráció - benne például a Szegeden működő Bodolay Géza -, amely olyannyira a tévémaci-világnézet és -dramaturgia rabja, hogy *a Hamletben* is csak sémája „igazságát" képes észrevenni. Nos, ettől az ember legfeljebb szomorú lenne, de semmiképpen sem - ahogyan mondani szokás - ragadna tollat. Azonban az a szemlélet, amely a világtörténelem drámai formát öltött eseményeit néhány, tértől és időtől független és meglehetősen primitív karakterjegy harcának a megjelenése-ként képzeli el, a színházban egész egyszerűen működésképtelen! Ennek a legújabb kori esszéirodalmunkban moralizálásként jelentkező látásmódnak még a kétharmadnyi Shakespeare is emészthetetlenül sok! A darab teljes meg nem értésének egyenes következményeként sem szituációk, sem jellemek nincsenek, mert nem is lehetnek a színpadon. Nem Hamlet és Polonius vagy épp Ophelia, hanem minden elhitető erő vagy legalább a jelképiség minimuma nélkül Kőszegi Ákos, Mentes József vagy Janisch Éva ágál a színpadon. A hosszabb szövegekben a színészek kikereshették azt az egy-két sort, amely mintegy a „költői mondandót" hordozhatná, s ezeket meg-megrezegtetik; a többivel meg vagy előkészítik ezt, vagy nem. (Talán mondani is fölösleges, inkább „vagy nem", azaz egyszerűen ledarálják.)

Önmagában talán túlságosan is erősnek tűnhetik az, amit most megfogalmazok: a kultúrtörténeti amnéziát rendkívüli mértékben felerősítő s nálunk az utóbbi évtizedekben az általános iskolától a felsőoktatásig mindent átható és pusztító vulgarizmus szinte szükségszerű következményeként született meg a Szegedi Nemzeti Színház ezen produkciója. (Bodolay Géza a Színművészeti Főiskola előtt az ELTE BTK nem is két, de három szakát végezte el!) Hogy éppen itt és éppen most, az véletlen, de hogy ilyen lett, az korántsem az! A felsőoktatásban szerzett tapasztalataim mondatják velem, hogy felnőtt egy nemzedék, melynek szilárd, noha rendkívül primitív úgynevezett „világnézete" van, de egyébbel sem rendelkezik.

Meddő vitákhoz vezethető érvek keresgélése helyett - melyek egyébként is bonyolult összefüggéseikből, „kiragadottnak" minősülnének - inkább arra hivatkozom, ami ezt az előadást igazán szomorúvá tette: a nézőteret szinte zsúfolásig megtöltő diákközönségre, mely remekül szórakozott! Sőt, a fölhevült diáklányok a meghajolni újra és újra a színpadra siető Kőszegi Ákost úgy „megbravózták", ahogyan csak izgatott és elelcsukló hangocskájuktól tellett. Reagálásukat illetően hadd idézzem föl: a kétségtelenül nem szellemtelen szöveg minden fordulata (a szexuális tartalmú célzásokról most nem is beszélve!) olyan kuncogáshullámokat váltott ki, amilyenekről a kabarészerzők is inkább csak álmodoznak. Hogy ezek szerint az ifjú nézők egyszerűen nem ismerik *a Hamletet* - mely pedig a középiskolában kötelező olvasmány -, hát istenem! Most legalább megismerték ezen az előadáson, ahol a rendező világképe ráadásul az övékével azonos. Hogy ennek mégsem tudok szívből örülni, annak nem elsődle-

Horatio (Németh Gábor) és Hamlet (Kőszegi Ákos) a **szegedi** Shakespeare-előadásban



gesen világnézeti okai vannak. (Mert az utcakővel a kézben elmondott nagymonológnál sokkal jobban zavart ennek a „szimbólumnak" az adott helyzetben való teljes diszfunkcionalitása. Üzenete az volt, de mása sem. Nem tagadom: lehet olyan történelmi helyzet, amelyben már csak ez az eszköz áll rendelkezésre, de hogy épp egy királyfi rendelkezésére, akit ráadásul Hamletnek hívnak, és saját drámájának szövege szerint is, minden húzás ellenére, egészen más úton próbálkozik?!) Az ok sokkal prózaibb! Nevezetesen az, hogy - ez az előadás a tanú rá! - Shakespeare bármily zseniális, kabarészerzőnek alig-alig közepes. Így ez a - nevezzük így - „népművelői koncepció" csak addig és főként azokra hat(hat), akiknek még egy közepes kabarét vagy jobb haknit sem adatik meg látniuk. Ha viszont majd látnak ilyet, ami mégsem zárható ki teljesen, bármennyire csökkenjen is a kultúrára fordítható költségvetési támogatás, nos, akkor nyomban az ellenkezőjébe fordul az egész (föltételezett) koncepció. A klasszikusokról kiderül számunkra, hogy unalmasak és sokkal „laposabbak" is, mint - mondjuk - Nagy Bandó.

Fokozhatta és fokozta is a tetszést, hogy autentikus színészi alakítás helyett Kőszegi Ákos egy elszemtelenedett úrifiút játszott, bár helyesebb azt írni, hogy egy kádergyerek kliséit variálta Hamlet megcsonkított szövegeire. Ez az, ami egyszerre rokonítja is Nagy Feró *Hamlet*-adaptációjával, de ugyanakkor messze ki is löki ezt az előadást az esztétikum szférájából. A gesztusok szinte a megtévesztésig hasonlítanak; sőt, itt - ha úgy tetszik - még artisztikusabbak is. Csakhogy ami ott minden torz volta ellenére is igaz szociális indulatot hordozott, az itt a - szituálás híján öncélú - balhézás és hőzöngés eszköztárát gyarapítja. A nyomorultak végső (s ezért a lehető legamorálisabb) kifosztása ez: hullarablás. Hiszen a Kőszegi hozta klisék hordozóinak eredendő szociális biztonsága jóval „többet" tesz lehetővé, mint amennyit egy nyomorult megengedhet magának - innen e típus népszerűsége, de ennek már az égvilágon semmi, de semmi köze a drámához. Igaz, az előadásnak sem volt. Leginkább még egy olyan happeningre emlékeztetett, melynek adekvát címe valahogy így hangozhatnék: *Hőzöngés a Hamlet szövegére*.

A nem is rendjén való, de érthető, hogy egy ilyen összetételű közönség egy ilyen előadáson jól érzi magát, s ezért nem megvetést, de szánalmat érdemel. Hiszen a mesebeli gonoszok ellen egyedül küszködő jó meséjévé egyszerűsített *Hamlet* történései még az iskolákban továbbragozott óvodás-manicheus szemlélet számára is többé-kevésbé áttekinthetőek. Ráadásul ez a Hamlet - e színpad tétnél küli világában - olyan balhézást csaphat, amilyenről az utcákon randalírozók szerencsére a legtöbbször csak álmodozhatnak. S végül ez a sztori is azzal végződik, ami csekélyke tapasztalatuk alapján várható: Fortinbras katonáinak képében jönnek a plexipajzsos és gumibotos zsaruk, akiknek főnöke hangját alaposan kieresztve üvöltözik. (Az előadás ilyetén lezárása egyszerre paródiája - ha akaratlanul is, hiszen katartikusnak szánták - a kaposvári, a szolnoki és a debreceni Hamlet-előadásoknak.) Ám nyitva marad a kérdés: hogyan adható el ez a teljes dilettantizmus annyira, hogy ne egy műkedvelő társulat sikerületlen produkciójaként, hanem „ígéretes kísérletként" legyen az ember kénytelen végigülni?! A kulcsszó az avantgárd, s a hozzá nem értés az a zár, amely megnyílik minden kapukon.

Bodolay Géza a műsorfüzetben avantgárd helyett „természetesen" a „premodern" kifejezést használja. Teljesen mindegy. S Mira János egészen tetszetős és feltehetően méregdrága environmentet tervezett díszletként. Valamiféle repülőtéri hangár és egy szerelőcsarnok keverékének a közepén áll egy vastraverzekből összeállított és minden oldalán lépcsős dobogó, mely szinte jelenetről jelenetre el- és visszafordul. Ha a rendező éppen szükségét érezte, ezen önmagában is forgó építmény körül utcakőkupacok (bari-

Jelenet a szegedi Hamletből (MTI-fotó, Ilovszky Béla felvételei)

kádromok?) és egyéb kacatok, sőt olykor Hamlet atyjának egy tépett madárijesztőre emlékeztető szelleme forognak, hol azonos, hol pedig ellenkező irányba körbe-körbe. A zene szinte szüntelenül harsog, s a világosítók is teljes gőzzel dolgoznak: alulról, felülről, oldalról, neonnal, színnel vakítanak és kiemelnek, amikor csak ez eszébe jutott a rendezőnek. (Az elért hatás leginkább egy rock-koncertre emlékeztet, bár ott összehasonlíthatatlanul gazdagabb a kiállítás.) Mind-ez önmagában egyáltalán nem lenne baj, sőt, akár még értelmezhető is! Az environment alapjelentése ugyanis az lehetne, hogy tulajdonképpen a mi korunk az a díszlet, melynek színe előtt -- korábban időben, mostanság pedig térben - valamennyi tragédia zajlott és zajlik. Napjainkban csak láthatóvá lett az, amit az elmúlt, hamleti korban az emberi viszonylatrendszerek csak érzékeltettek, de meg nem jelenítettek. (Hasonló gondolatok fogalmazódnak meg példának okáért Tillmann J. A. esszéiben is, noha ő „emberi viszonylatrendszer" helyett inkább egzisztenciális-metafizikai dimenziót emlegetne.) Az állandó forgás meg jelenthetné azt: minden dolog, történés és esemény tulajdonképen ugyanannak más és más oldala és aspektusa. (Hogy ismét Tillmannt parafrazeáljam: az aktuális dráma a lét drámájává nyílik.) Mondom., e kellékekkel önmagukban az égvilágon semmi baj sem lenne, ám itta „lényeg" hiányzik. Ha lennének kidolgozott szituációk és a szituációkban vergődő, vergődésük nyomán pedig változó jellemek, akkor lenne dráma is, amit ezekkel az eszközökkel is lehetne árnyalni, de ennek híján csak ilyen - még csak nem is igazán zavaros - sületlenség jöhetett létre. Mindez, még egyszer hangsúlyozom, nem az úgymond „modern(kedő) formaeszközök" felhasználásából ered, hanem abból, hogy jelen esetben elmaradt a szakmai minimum teljesítése: a színre vitt dráma értelmezése s az értelmezésnek a színészi játékban való realizálása. Hogy mennyire erről van szó, azt mutassa egy példa: a néző ugyan látja, hogy a színpad hátsó harmadában a király emberei hurcolják el „vízbe fulladni" Opheliát, de ennek semmi következménye nem lesz, amiként okát sem lehet fölfedezni. A színpadon ugyanis nincsenek szituációk, melyekből ez következnék, vagy amelyeket ez módosíthatna, az egész megmarad a puszta rendezői ötlet szintjén. Ugyanezért értelmetlen és funkciótlan a harsogó zene is. Jelezhetné az események változó távolságát az elvileg sziklaszilárd rendezői nézőponttól, de ha egyszer nincsenek események!

Nos, az eddig felsoroltak ahhoz talán elégségesek, hogy az előadásra a gyerekeket buszokkal becipelő és holtfáradt tanárok, pláne ha „nem szakosak", csak a vállukat vonogassák, „a modern már csak ilyen", de a néhány oktató átveréséhez már elegendő blöff ahhoz még kevésnek látszik, hogy színművészetünk legújabb irányát lássuk benne! Van azonban még valami, ami mindezt „elgondolkodtatóvá" tupírozza. A színész királynőt ugyan-is nemcsak férfi játssza (a jobb sorsra érdemes Gazsó György), de ez a férfi piros pruszlikot, két hatalmas, kilógó műcsöcscsel ellátott hófehér fűzőt s zöld harisnyanadrágot visel. A nemzeti színeinket a ribanca! A színész király pedig? Bocskai-magyart s petőfis inget! Kit is árul el ez az elribancosodott allegória a vörös szmokingba öltöztetett szeretőjének?!

Teljesen mindegy. Nevezhetjük éppúgy tisztességes, mint „mély" magyarnak, az egésznek akkor sem lesz semmi, de semmi értelme, legfeljebb nagyon-nagyon primitív jelentése: tudniillik aki a testén (is) és nem (csak) a szívében hordja a nemzeti színeket, az nem más, mint aminek az allegória mutatja, vagyis ribanc. Ám ez egy rövid publicisztika megírásához is kevéske, *a Hamlethez* pedig egyenesen inadekvát.

Hogy ez az értelmetlenségig üres - mert egy Bodolay kontra Koltay Gábor üzenetváltástól kezdve akármire (és annak az ellenkezőjére is!) lefordítható - allegória hathasson, ahhoz számos, színpadon kívüli tényező szükségeltetik. Először is némi valós társadalmi feszültség s a feszültség nyomán annyi félművelt hisztéria, amennyinek már mindenről ez a velejéig XIX. századi, velejéig anakronisztikus nemzeti problematika jut az eszébe, de annyira, hogy egy zavaros és kidolgozatlan allegória (a csöcsös-pruszlikos királynő) láttán is egyetlen kérdést vél relevánsnak: nekünk jó-e ez, vagy ellenünk beszél?! Mivel az allegória rossz és zavaros, pontosabban szólva semmitmondó, mindenki azt olvas ki belőle, amit akar. S az anakronisztikus, nemzeti csőlátásban szenvedő fél-, de inkább negyedértelmiségi csap is akkora hangzavart az előadás körül, hogy a színház szakértelemben nem dúskáló vezetősége a Színházművészeti Szövetség minden ellenjavaslata ellenére Pestre, az *István, a király, az Advent a Hargitán* s a most készülő magyar *Tosca* (azaz *a Fehér Anna)* színpadára, a Nemzeti Színházba cipeli ezt a produkciót. S ezzel a kör bezárulni látszik. A következő jeles ünnepen akár át is lehet adni az „új irály" térhódításának elkészült útját. Van-e, mutatkozik-e repedés ezen az úton? Túl a Hegel keltette történetfilozófiai reményen, mely szerint a harmincas évek tragédiája után ez csakis komédiaként való ismétlődés lehet, kettő is, ám ezekhez nem fűzhetünk túlzott reményeket.

A közönségigény először is fikció. Szerencsém volt szintúgy diákközönségtől övezve látni Miskolcon egy minden részletében átgondolt s precízen meg is valósított frenetikus Büchner-előadást. Morogtak is a gyerekek annak rendje és módja szerint. Jó ideig egy szót sem értettek, s riadtan kérdezgették egymástól, hogy ki kicsoda. Ám lassacskán fény gyulladt az elmékben, s a teljes második részt pisszenés nélküli dermedt csendben ülték végig, majd olyan kilenc és fél perces tapsba törtek ki, amilyet egy ilyen hakniszínvonalú előadás szereplője akkor sem kaphat meg, ha történetesen cigánykereket hány. Ez az egyik. A másik, hogy talán nem végzetszerű, hogy az ilyen társulatokat fölrobbantsák, mint tették ezt a miskolcival; bár ha arra gondol az ember, hogy az említett Büchner-produkció a Színházművészeti Szövetség ajánlása, sőt a Soros-alapítvány támogatása ellenére sem kerülhetett a fővárosba, holott ez sem a tanácsnak, sem a színháznak egyetlen fillérjébe sem került volna, úgy reményei fogyatkozását kénytelen tapasztalni. Holott és legvégül: ha olyan lenne is a közönségigény, amilyennek tehetségtelen és/vagy hozzá nem értő emberek talán még önmagukkal is elhitetik, ennek kiszolgálása nemcsak hogy nem vezet sehová, de haszontalan is! Úgyanis semmilyen érv sem szól amellett, hogy a színművészetet kellene a válságágazattá előlépett közoktatás és közművelődés színvonalára lezülleszteni, hiszen ha ezúton a dotációt még sikerülne is akár tíz százalékkal csökkenteni (ami elképzelhetetlen!), ez összegszerűen oly csekély, hogy a nemzetgazdaságon legfeljebb annyit segítene, mint az én családi költségvetésemen az, ha az íróasztalomon levő lámpában az égőt negyvenesről huszonötösre cserélném. Ámbár lehet, hogy ha még sok ilyen piros-fehér-zölddel leöntött előadást látok, kényszerű honfiúi buzgalmamban előbb vagy utóbb meg is kell tennem.

CSIZNER ILDIKÓ

Szélhámosok érkeztek

Ivo Bresan drámája Szegeden

Hogy a dalmát kisváros, Sibenik gimnáziumának tanára szereti a klasszikusokat, arra már akkor gyanakodhattunk, amikor a kaposvári Csiky Gergely Szín-ház társulata 1979-ben Boglárlellén bemutatta *a Paraszt Hamlet* című művét. Nem egyszerűen Shakespeare-parafrázis volt ez, hanem gúnyirat a kultúra fogyaszthatóvá tétele, a falusi összefonódások, a kisstílű hatalmi harcok, a mai Claudiusok és Gertrúdok ellen. A Shakespeare-dráma csupán az alap, mely a falusi színjátszókör kezébe kerülve jócskán vulgarizálódik.

Már ez a „színház a falu szélén" ötlet is lehetőséget kínál a komédiázásra, de a mű igazi értékét a másik két réteg adja. Bresan jól ért ahhoz, hogy felszínre dobja a falusi kiskirályok túlkapásait, és kipellengérezze a „ki kinek a kicsodája" kapcsolatokat. De jól megírt szövegkörnyezetbe kerülve megél az a kissé didaktikusnak tűnő gondolat is, hogy nemcsak a színházban és nemcsak a helsingöri várban, hanem az életben és éppen ebben a kis faluban is kioszthatók a Shakespeare-szerepek. A dráma próbáival párhuzamosan ugyanazt a tragédiát játszatja el az író a falu lakói között is. Ezzel *a Hamletet* hangsúlyozottan közép-európaivá teszi, élettel telíti, egyszerre mulattatóvá és megrázóvá alakítja. Ehhez a Bresan-drámához Ruszt József 1980-as szegedi rendezésében hozzáillesztette Tom Stoppard *Valami bűzlik Dániában* című rövid groteszkjét. Ennek az előjátéknak a révén nemcsak egy negyedik réteggel bővült a Bresan-mű, hanem egyszerre és egymás mellett létezhetett *a Hamlet* groteszk, abszurd és intellektuális változata.

A Szegedi Nemzeti Színház újabb Bresan-bemutatója - amely egyben a dráma magyarországi premierje is - a *Paraszt Hamlet* kiváltotta gyanút alapossá teszi. Ezúttal ugyanis egy másik klasszikus, Gogol az inspirátor. *A Díszvacsora a temetkezési vállalatnál* ötlete mintha *A revizor* köpönyege mögül bújt volna elő.

Igaz, hogy most nem egy, hanem két szélhámos készteti adakozásra a kisváros elöljáróit. De áldásos tevékenységük nyomán ugyanúgy kiteregetik a városi szennyest, ugyanolyan korrupt, túlkapásokkal teli világ tárul fel, mint Gogol művé-ben. Csak egy kicsit közelebb kerül. Bresan drámája ugyanis napjainkban játszódik, és az író még azt is meghatározza, hogy hol. De *a mikor* és *a hogyan* olyan erősen meghatározó, hogy a *hol* ezek mellett jelentőségét veszti. *A Díszvacsora...* játszódhatna Kelet-Közép-Európánk bármelyik kis-, közepes és nagyvárosában. Bresan drámája attól lesz eredeti és jó, hogy csak az ötletet kölcsönzi Gogoltól, a kidolgozás már sajátosan egyéni. Már nincs is szüksége párhuzamos cselekményvezetésre, hiszen korrupt világa önmagában is megáll.

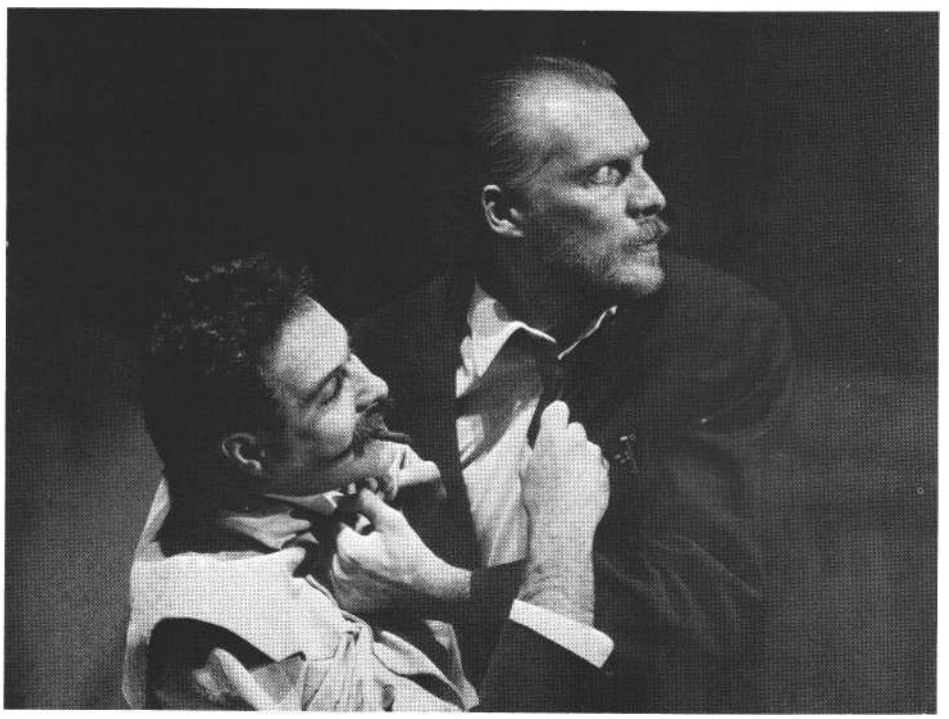
Azzal, hogy a cselekmény java részét egy temetkezési vállalat irodájában pergeti, a szerző egyben alaphangot is üt: morbiddá, különös hangvételűvé teszi a darabot. Idő kell ahhoz, hogy az olvasó - majd a néző - hozzászokjon, hogy az alku tárgyai sírhelyek, koporsók, koszorúk és temetési szertartások - olyan, az élet végéhez kötődő kegyeleti tárgyak, melyek fetisizált voltuk miatt nem a legmegszokottabbak egy drámában.

Bresan nagy ötlete, hogy ezeket a kellékeket a mindennapok részévé teszi. Egy vállalatot hoz működésbe, melynek nem az a feladata, hogy csavarokat gyártson vagy kenyeret süssön, hanem hogy temessen. Mégpedig nyereségorientáltan. Mivel a halottak száma nem növelhető, a meglévő lehetőségeket kell maximálisan kihasználni.

S itt, a legkisebb ellenállás pontján lépnek be a szélhámosok, mégpedig sajátos feladatmegosztásban: az egyik ígér, a másik kaszíroz. Az ígérő természetesen egy valutát hozó, idegenbe szakadt honfi, aki őseit, majd önmagát akarja egy addig más család - Della Scala família - által használt kriptában végső nyugalomra helyeztetni. Ennek az amerikás jugoszlávnak a szerepeltetése egyfelől arra nyújt írói lehetőséget, hogy körüljárhassa a „hogyan tudunk minél többet, minél gátlástalanabbul kisajtolni" problémakört, másrészt pedig a hajbókolás különböző fokozatainak bemutatásához nyújt teret. Külön kis esettanulmányok, ahogy a vállalat igazgatója, majd a város potentátjai és végül a régi harcostársak sorra koldulnak egy kis adományt. E pumpolássorozat jó előkészítője az első bomba robbanásának. Az előbbi folyamatnak szinte tükörjátékát írta meg Bresan a másik szélhámos fellépésében, aki az utolsó Della S calának adja ki magát, és sírásrívással, felháborodással ténylegesen is meg-szerzi a város vezetésétől azt a pénzt, melyet az „amerikai" még csak megígért.

Az író újabb bombája, hogy az utolsó Della Scala, a városka talán egyetlen

Ragó Iván (Tanácselnök) és Németh Gábor (Kozlina) a szegedi Bresan-színműben



becsületes embere mindvégig ott volt a szereplők között; némán szemlélte a panamázást, hogy búcsúbeszédében - valóban a legvégsőben, mert utána elviszi a szívroham - lajstromba szedje az elöljárók bűneit.

De ez a korrupt réteg sem egy tömbben jelenik meg, nem alkot egységfrontot. Nemcsak érdekeik, hanem világnézetük, sőt történelmi múltjuk is meg-osztja őket. Don Felicio, a plébános és Kozlina, a szállodavállalat igazgatója folyton hitbéli kérdésekről vitázik, míg a két művész, a karmester és a szobrász között tovább dúl az usztasa-csetnik háború.

Ahogy horizontálisan, úgy vertikálisan is szabdaltak az érdekek. Murina, a temetkezési vállalat igazgatója tudomást sem vesz arról, hogy beosztottjainak bérből és fizetésből kellene megélniük. Az önigazgatási ülésen úgy siklik át a fizetésemelési javaslat felett, mint lehetetlen és lényegtelen kérdésen. S ahogy fent, éppúgy lent is marják egymást az emberek. A kertészek és a sírások között kicsiben ugyanazok a konfliktusok dúlnak, mint az előkelőségek között nagyban.

Brean e kasztok mellé helyez egy kívülállót, egy hatalom, állás és lakás nélküli koporsólakót: Ticát, a csavargót, aki a temetőben élve, koporsóban és kriptában éjszakázva többet tud, mint a tanácselnök, az igazgató, a plébános és a művészek együttvéve. Látja, hogyan indulnak útjukra a temetőkertből a szélhámosok, és hallja, hogy a díszvacsorán miképp próbálják eltussolni a várost ért malőrt, végül pedig megkísérli, hogy tőkét kovácsoljon ebből a tudásból, s hallgatásáért kész vagyonkát követel. Bresannál ő lesz az újabb Hlesztakov.

Árkosi Árpád rendezésében azonban nem. Ő kegyetlenebb véget szán neki. Mint ahogy nem enged a helyszín csábításának sem, nem viszi el a céltalan poénkodás felé a darabot. A temetéshez szükséges tárgyak csupán kiszolgáló eszközök, nem pedig célpontok Árkosi rendezésében. Pedig jószerivel ezek uralják a teret. A díszletet tervező Molnár Zsuzsa ugyanis egy helyszínűvé alakítja a színpadot. Csak egy-egy újabb tárgy bevitelével módosítja a vállalati irodát szállodai szobává, temetőkertté vagy az úri muri színterévé. Ez pedig szükségszerűen zsúfoltságot eredményez. A színpadot körbefogó, sötét kálváriadomb lábánál lévő temető azonban mindig kivilágosodik. A koszorúk és a koporsók között pedig a kiszolgáltatott, a csaló, az alkudozó, a megvesztegethető és vesztegető ember kerül középpontba.

Jelenet a Díszvacsora a temetkezési vállalatnál szegedi előadásából (MTI-fotó, Ilovszky Béla felvételei)

Használ a drámának a dramaturgi beavatkozás is. Böhm György - aki az első Brean-dráma szegedi színre vitelében is közreműködött - többnyire előnyére változtat az írott anyagon. Feszesebbé, összefogottabbá teszi a gondolatokat. Ott, ahol engedékenyebb - mint például a második felvonás leleplező köszöntő beszédeinél -, nyomban kiütközik, hogy a „tanár úr" sokszor szószátyár, és didaktikusan részletez. Biztos kézzel húzza meg viszont Böhm az előjátékot, és ezzel minden mellébeszélést elkerülve rögtön az események lényegére összpontosít. A két szélhámos az előadandó szöveget tanulja. Az idősebb magabiztosan végszavaz, a fiatalabb pedig megpróbálja bemagolni a származására vonatkozó mesét. Mindez pedig - és ez már a rendező ötlete - a temető sötétjében, szinte hangjátékként hangzik el. Az egyetlen fényforrás egy elemlámpa, mely alulról világítja meg a szerepet tanuló színész arcát, vonásai azonban így sem vehetők ki. Ez a kettős inkognitó azért válik hasznára az előadásnak, mert nem tisztázza rögtön az első pillanatban a csalók kilétét. S ezzel némi tétet ad a történetnek. Csak Musica, a fiatalabb szélhámos megjelenésekor lesz egyértelmű, és a temetőkertben már hallott szavak újbóli elmondásával válik bizonyossá, amit addig legfeljebb sejteni lehetett: a magát Gorskovicsnak nevező, Amerikából érkezett idegen is csaló. De addig az előadás fele lepereg.

S közben Árkosi jobbnál jobb szatirikus képeket rak egymás mellé. A temetkezési vállalat igazgatója egy pillanatig nem áll meg, a koszorúkat jobbról balra, majd balról jobbra rakosgatja, a koporsót a hátán cipeli a megfelelő helyre, szemfedéllel borítja be és teszi ünnepélyessé. Izeg-mozog, intézkedik, parancsokat osztogat, hangjában mégis izgalommal vegyülő bizonytalanság. Előkelő vendég érkezik.

A temetkezési vállalat önigazgatásának ülése maga a formalitás. Gyorsan megszavazott napirendi pontok, unatkozó, jogállásuk szerint elkülönülő emberek. A városi tisztviselő, hatalma teljes tudatában, mindenkitől távol ülve jegyzeteli a semmit. S amikor világnézeti vita van kirobbanóban, felkapja az asztalról a Lenin-szobrot, és Marxot emlegetve hadonászik a sértő fél felé. Csak a bérkérdések felemlegetésekor élénkül meg a „tömeg" (vagyis két kertész, két sírásó), de a nincs hamar lelohasztja őket. Kezük is hiába emelkedik szavazásra, olyan kérdésekben kérik a véleményüket, amelyek már rég eldöntettek.

Az új kripta avatási ünnepsége kész kavalkád. Úttörők és ministránsok, városi amatőr zenekar és ünneplőbe öltözött bácsikák várják az eseményt. A főszereplő, a kripta új tulajdonosa középre helyezett székben pihenve, könnyeit törölgetve hallgatja az ünnepi beszédeket. A tanácselnök három általános elvégzését tükröző nyitó szavai, a szállodaigazgató történelmi eseményről zengő tirádái, a tisztelendőnek a begerjesztett mikrofon zajával versengő pátosza, a szobrász formátlan gondolatai - mind találó leképezése az avatóünnepségek hangulatának.

Az ünnepség ízetlen és bohózatba illő lezárása, hogy Murina, a temetkezési vállalat igazgatója, miután mindenki eltávozott, levizeli az emelvény oldalát. Kritika lenne vagy öncélú s nem is ízléses humor? Gyanítom, hogy az utóbbi. Mint ahogy ilyen Murina egy további megkönnyebbülése is, melyet Musicának, a fiatalabb szélhámosnak a megjelenése vált ki. Hatalmas nyögések közepette rohan a fabudiba, és sokáig hallani a megkönnyebbült sóhajokat. Ezek a sóhajok vezetnek át a következő jelenetbe.

Pedig Árkosi a jelenetek átkötéséhez, a díszletelemek elhelyezéséhez jobb ötlettel is rendelkezik. Lukesának, a városi zenekar karmesterének és nagydobosának vezetésével öttagú zenekar muzsikál a nézőtéren. Munkadalok, mozgalmi dalok, egyházi énekek és szláv népi dallamok (Németh Géza válogatása) helyezik vissza a történetet az eredeti kultúrkörnyezetbe, de egyben folytatói és felerősítői is a játék ironizáló hangnemének.

Ez az irónia hatja át Musica „fejő"-akcióját is. Nem nagystílű, nagyhangú vagány, hanem szürke, „őrsei sorsát szívén viselő" kisember szorítja sarokba a városi vezetést. Jajveszékelés, elcsukló hang, neuraszténiás tünetek a bevetett eszközök, s ezzel szemben a panamájukat elfedni akaró vezetők tehetetlenek. Pedig Kozlina, a szállodaigazgató neki-vetkőzik a feladatnak, széket lóbál a zsaroló felé, és le kell fogni, nehogy agyon-verje. Végül mégis győz a józan ész, és a város fizet. A szélhámos akciót a temetkezési vállalat könyvelőjének - az igazi Della Scala sarjnak - kacaja kíséri. A csavargó mellett ő is mindent tud.

A díszvacsora úrimuri-hangulatát a rendező eszemiszommal, egymásba fonódó férfikarok kólótáncával fokozza úgy, hogy egy hirtelen ácsival törhesse le. Mikac, a könyvelő borgőzösen olvassa a kiskirályok fejére bűneiket, s a végén azt is bevallja, hogy ő volt az utolsó Della Scala. Amikor az utolsónak hitt tanú eltávozása után éppen az ügy eltussolásán töprengenek a vétkezők, előbújik az asztal alatt egy koporsóban pihenő Tica. A lehetőségeket felismerve, szerényen, majd egyre merészebbé válva sorolja igényeit. Itt Bresan megakasztja a szót. Mindenki döbbenten bámulja az új szélhámost. Árkosi Árpád azonnal tovább-lép. Körbefogják az újonnan előállt követelőt, nyakára feszülnek a kezek, és visszanyomják a koporsóba. Ráhelyezik a fedelet, s mint akik bevégezték a dolgukat, letelepszenek a koporsóra, így őrizve a csírájában elfojtott kísérlet szenvedő alanyának immáron örök koporsólakását.

Ehhez a pontos rendezői értelmezéshez széles skálán mozgó, erős színészi alakítások társulnak. A két szélső pont Mentes József könyvelője és Kovács Lajos csavargója. Mindketten egyfajta kívülállást, magányosságot, senkihez nem tartozást képviselnek, egymástól és a többiektől is elütően.

Mentes József Mikaca már-már egy realista előadásba illik. A szélmalomharcban elfáradt, de becsületességét őrző kishivatalnokot játssza el. Felfortyan minden igazságtalanságra, szúr, ha emberi gyengeséget lát. De leginkább irataiba temetkezik és figyel. Bölcsen őrzi titkait. A színész kaján vigyora, a szélhámost támogató-biztató szava jelzi a változást. Évtizedes keserűségek törnek elő belőle. Aztán megkönnyebbülten, örök-re eltávozik.

Kovács Lajos Ticája külsejében is különös: kimustrált katonaköpeny, fejébe húzott sapka és a vakok sötét szemüvege különíti el öltönyös környezetétől. (Ez is, minta színeikkel, méreteikkel egyénített hivatalnoki ruhák, Molnár Zsuzsa munkája. Ő az örök csavargó, akit a szimata mindig oda húz, ahol történik valami. Szinte semmi mást nem tesz, csak átvonul a szobán, az egyik koporsóból a másikba telepszik át, és máris elkapja az újabb hírt. E csetlő-botló, lábatlankodásában és semmittevésében elfáradt rezonőrségen belül azonban Kovács Lajos megmutatja a figura életrevalóságát is.

Kaszás Géza Lukesa karmestere mind külsejében, mind mozgásában remekül eltalált alakítás. Szemüvegével, apró bajuszkájával, égnek meredő hajával, szétszórt mozdulataival is kitűnik a többiek közül, de amikor behúzott nyakkal, rángó fejjel, szökdelő lépésekkel elindul, és sivító hangon megszólal, az maga a kifigurázott művészet. Jók azok a párbajok is, melyeket Lasicával, a festő- és szobrászművésszel vív, hol egy kis bárányhúsért, hol jó hírnevének megőrzéséért. Amikor művésztársa usztasának nevezi, úgy pattan fel, mint akit méh csípett meg, és szinte repül a támadó felé. Még a többiek fékező karjában is fékezhetetlenek a mozdulatai. És a zenekar élén is játszik. Lelkes műkedvelőt.

Mikula Sándor Lasica alakjában ezzel szemben a profi művészt hozza színre. Legalábbis ezt hiszi magáról. Lila köd, ha a képeiről beszél, és simulékonyság, ha művészetéből hasznot remél. A hatalom kiszolgálója, a megrendelt kultúrának, a város hivatalos irányzatának legfőbb képviselője. Ezt a buzgó törleszkedést a színész a lehetőséghez képest színesen játssza el.

Meggyőző Németh Gábor karót nyelt szállodaigazgatója, aki egyszersmind a párt élharcosa. Kitüntetésekkel teleaggatott vörös zakójában egy-egy rendreutasító mozdulattal, egy-egy szóakasztó krákogással mindig kijelöli az irányt. Élvezetes a falu plébánosával, Don Felicióval (Bodor György kenetteljes alakítása) folytatott világnézeti küzdelme is.

A tanácselnök Ragó Iván megformálásában a pozícióba ültetett, de a tisztségre abszolút alkalmatlan ember. Az az előnye mindenesetre megvan, hogy nem ellenkezik, hanem bólogatva beáll a többiek közé. És tartja a markát.

Kovács Zsolt Murinájáé a legnagyobb lehetőség, hiszen az ő portékájából csiholható haszon. A színész e fontosságot több oldalról járja körül. Alkalmazottai felé a soha rá nem érő, mindig dolgozó, pattogó szavú, temperamentumos főnök. A város irányítóival szemben jóval visszafogottabb, inkább tanácstalan kiszolgáló, mint kezdeményező.

E férfikart egyetlen nő szolgálja ki: a temetkezési vállalat titkárnője, akit Fehér Juli alakít, a főnöki utasítás nélkül egy lépést sem tevő alkalmazottat jóval gazdagabban, mint a férfiúi igényeket kielégítő, bárhol leteperhető nőt.

E könnyen sebezhető városi elöljáróság kollektív bölcsességén jár túl a két szélhámos. Flórián Antal ál-Gorskovicsa halálsápadtra maszkírozva, rutinos csaló módjára játssza a dúsgazdag amerikait. Angollal kevert, akcentusos beszéde önmagában is elég ahhoz, hogy mindenki hétrét görnyedjen előtte. A színész nem karikíroz, nem kacsint kifelé. Egyszerűen és határozottan megbolondít mindenkit.

Tarján Péter Musica alakját aktatáskáját szorongató, behízelgő hangú, félszeg, „bocsánat, hogy élek" kisemberként indítja, s ezt csak annyiban változtatja, hogy soha ne váljék agresszívvé. Hátrafeszített kézzel, hosszú lépésekkel többször elindul az ajtó felé, aztán hagyja, hogy visszacsalogassák. Ugy adja el magát, mint akinek fáj, hogy pénzre kell váltania a család végakaratát. Tarján alakításának erénye, hogy érzékelteti: az ostobaság milyen hatásos eszköz az ostobák ellen.

Ivo Bresan: Díszvacsora a temetkezési vállalat-nál (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Bojtár Endre. *Zenei szerkesztő:* Németh Géza. *Dramaturg:* Böhm György. *Koreográfus:* Gyorgyev Milivoj. *Díszlet jelmez:* Molnár Zsuzsa. *Rendezőassziszstens:* Horkits Erzsébet. *Rendezte:* Árkosi Árpád.

Szereplők: Kovács Zsolt, Mentes József, Flórián Antal, Tarján Péter, Ragó Iván, Németh Gábor, Kaszás Géza, Mikula Sándor, Bobor György, Kovács Lajos, Gazsó György, Both András, Kátó Sándor, Albert Gábor, Szántó Lajos, Fehér Juli, Gémesi Imre, Mezey Károly, Szüri György, Németh Géza, Krá-lik Gusztáv, Szabó János, Bozsó Antal.

ZELKI JÁNOS

Szókratésznek négy lába van

Ionesco-bemutató Szegeden

Jakab Tamás **(Jean) és Kőszegi Ákos (Bérenger) a Rinocérosz című Ionesco-darab szegedi előadásában**

Egy kisvárosban minden megtörténhet. S ha ez a kisváros Közép-Európában van, meg is történik. Ezt Eugéne Ionesco pontosan tudja, nemis lepődik meg semmin, azon sem, hogy nekünk ezzel még mindig újat mondhat. A közönségről meg-van a véleménye, de a színházról is, meg az egész világról - épp elég baj neki, hogy írni kell róla. Nem titkolja, mit gondol magában: „A színházban ugyanannyi ostobaságot mondanak a nézőtéren, mint a színpadon. Az esetleges eltolódások kizárólag a szünetek hosszúságától függnek." Ügyel arra, nehogy félreértsük.

Van valami abszurd abban, hogy Ionesco legjobbnak tartott darabja harminc évig ismeretlen maradhat ott, ahol leginkább érthetnék. Ott, ahol jelentését minduntalan új tartalommal töltik meg a körülmények, bőrük színét ugyan gyakran változtatva, mélyükről mégis a megszokott bűzt lehelve, mintegy figyelmeztetőleg. *Rinocérosz a* címe ennek a komédiának, az ősbemutatója 1959 őszén volt Düsseldorfban, az „igazi" premierje néhány hónappal később Párizsban: Jean-Louis Barrault vitte színre s játszotta főszerepét színházában, az Odeonban. Magyarországra eljutott 1988-ban, április 9-én mutatták be a Szegedi Nemzeti Színház Kisszínházában. Közben az eltelt negyedszázad alatt bejárta a világot. Ausztriában, Olaszországban, Hollandiában, Angliában (ahol egyébként Orson Welles rendezte a Royal Courtban, és Laurence Olivier játszotta a főszerepet, ötvenhárom évesen) természetes, hogy a huszadik század élő klasszikusának új darabját azonnal műsorra tűzik, de Lengyelországban, Cseh-szlovákiában és Romániában sem sokat késlekedtek. Szerették Izlandon, Egyiptomban, Kanadában, a legnagyobb sikert pedig - ki gondolná? - Mexikóban aratta: az évad legjobb előadása volt 1961-ben. Konszolidált orrszarvú lett végül, mire 1988-ban magyar földre lépett, óvatosan megkerülte többször is az országot, kárt ne tegyen bennünk hevességével, kivárta, míg megnyugszik. S bár nagyokat fújtat, port csak a színpadon kavar már.

Önkényes gesztus tán a történet színhelyét Kelet-Európába plántálni, nincs erre vonatkozó utalás a darabban, sem a szegedi előadásban, de bizonyára nem bánja a szerző: látszik a figurákon, hogy idevalósiak. Ülnek a főtéren, a kávéház teraszán, s beszélgetnek erről-arról, ahogy mindig szoktak. A kissé csapzott, nyűtt ruhájú ifjú Bérenger-t korholja éppen Jean, a barátja, amiért nem ad magára. Ő kínos eleganciával feszít mellette, atyáskodva nyakkendőt meg fésűt kínál, tükröt is nyújt feléje, nem szereti az ápolatlanságot. Kötelességről beszél és felsőbbrendűségről, miközben Bérenger nagyokat ásít, de azért bólogat udvariasan az intelmekre. Nem is veszi észre, hogy a barátja elhallgat, mert furcsa zajokat hall a szomszéd utcából, egykedvűen vonogatja tovább a vállát, mikor összecsődül a nép, halálra válva: rinocéroszt látnak csörtetve közeledni. Elvágtat az állat, keresztül a téren, félelmet és ámulatot maga mögött hagyva, vitatkoznak is a polgárok a szörnyű látványról. Van, aki látta, hogy egy szarva volt a bestiának, van, aki kettőre esküszik, így aztán nehéz eldönteni a legfontosabb kérdést: ázsiai vagy afrikai rinocérosz tisztelte-e meg őket. Kész szerencse, hogy erre sétál épp a logikatanár, s egyszerűen „Logikus"-nak nevezve magát, tüstént vállalkozik bármire készséggel felelni. Szavát lesve, a nép köré gyülekezik, ő pedig elmagyarázza: ha tudnák bizonyítani, hogy előbb egy egyszarvú orrszarvút láttak - akár ázsiait, akár afrikait -, majd egy kétszarvú orrszarvút - akár ilyet, akár olyat -, akkor biztosak lehetnének abban, hogy két különböző orrszarvút láttak - akár, akár -, hiszen nem valószínű, hogy egy orrszarvú orrán egy perc alatt kinőjön egy második szarv. Az emberek már-már meg vannak győzve a pompás érvelés által, csak Bérenger okvetetlenkedik kicsit, mondván, ez világos, de nem oldja meg a kérdést. „Természetesen nem, kedves uram - válaszol a Logikus -, de ily módon szabályos a kérdés felvetése. Viszontlátásra." Lassan nyugalom száll újra a térre, vevők jönnek a sarki fűszereshez, Bérenger is felhajt egy konyakot, véget ér az első felvonás.

A könnyedén, látszólag esetlegesen odavetett mondatok és egymást követő jelenetek mindegyike mérnöki pontossággal ki van számítva. Ha kicsit megbolygatnánk vagy átszerkesztgetnénk, kipukkadna, humorát vesztené, unalmassá válnék. Rögtön kiütköznék, hogy az egyetlen lehetséges megoldást írta le Ionesco, minden apró konfliktus és minden poén ott és csak ott ül, ahova a szerző gondolta. A végig lenyűgöző fesztelen báj, amely bevonja a darabot, mint egy finom fátyol, kényes anyagból van, finoman kell vele bánni. (Közbevetőleg megjegyezhető: a rendező Bodolay Géza hasonló szellemben, kellő lezserséggel fogott a munkához, s csak akkor kezd küszködni, mikor a darab is meg-megdöccen a vége felé.)

Önmagában értéke semminek sincsen, csak a körülmények ismeretében, más tényezőkhöz, más jelenségekhez viszonyítva - ez az, ami először szembeötlik, épp mikor az ember besétálna az első csapdába. A csalétek Bérenger figurája. Ő „a" polgár, nemcsak itt, Ionesco egyéb műveiben is, az esendő, tétova, bágyadt kívülálló, *a jobb híján* lázadozó egyszerű kisember, föltehetőleg az író magát is láttatja benne. De mintha itt kilógna a sorból. A többiek a téren pedánsan jól öltözöttek, kínosan udvariasak egymáshoz, tudják a dolgukat, kétségeik nincsenek. Ő azonban slampos és másnapos, unja magát ebben a városban, a munkája sem érdekli, hagyják őt békén. Sok jót nem néznénk ki belőle. Az író viszont azt sugallja, a rendező is úgy instruál, a színész pedig - Kőszegi Ákos - elhiteti, hogy másképpen van. Még nem tudjuk, hogy miért, de már őt figyeljük, pedig nem csinál semmit. Talán éppen azért. Nem sopánkodik, nem ujjong, amikor

mindenki, nem csodálkozik, és nem hajlong. Nem csatlakozik. Ezt a Bérenger-t Kőszegi Ákosra szabták. Amilyen értetlen képet vág barátja tüsténkedéséhez, ahogy behúzza a nyakát egy bármibe beletörődő, lemondó ajakbiggyesztéssel, ahogy alig észrevehetően széttárja kar-ját, mintha mormogná közben magának: „Tőlem... Nekem mindegy..." Még a színmű ősbemutatója előtt egy német kritikus Bérenger-t Chaplinhez hasonlította - Kőszegi pont úgy téblából a székek, asztalok közt, épp csak a sétabot hiányzik a kezéből.

A viszonylagosságot jelzi az is, ahogyan változik Bérenger viszonya a tömeghez. Még persze nem tartunk ott az előadásban, de visszatekintve utólag, látszik már, hogy ellenkező irányba haladnak. Azaz Bérenger nem mozdul, ő nem az a fajta, ám elég, ha körülötte megváltozik minden, akkor csak nézőpont kérdése, hogy ki halad és ki áll. Erről szól a *Rinocérosz*, a végére kiderül.

Az első felvonásnál érdemes egy kicsit hosszabban időzni, Ionesco is ezt tette, s a rendező is szemmel láthatóan ebben lelte leginkább örömét. Jean, Bérenger barátja, összehoz egy furcsa, kettős pár-beszédet a kávéház előtt. Ezt csak ő teheti meg, minthogy kettős ügynök, anélkül hogy tudna róla. Egyrészt van kapcsolata az „emberekkel", közéjük tartozik, másrészt Bérenger-val más nem-igen beszélget rajta kívül. Így hát, amint javában korholja a szerencsétlent, letelepszik melléjük gondolataiba mélyedve a logikatanár egy öregúrral, s az elmélkedés szabályaira oktatja, szemléletes példákkal hozakodva elő. Akár egy olasz operában, felváltva hallunk két duettet, hogy aztán egy kvartett harmóniáiban egyesüljenek, szuverén dallamokat egy-máshoz illesztve.

Logikatanár (az Öregúrhoz): Vegyünk egy másik szillogizmust. Minden macska halandó. Szókratész halandó, tehát Szókratész - macska.

Öregúr: Es négy lába van. Ez igaz. Van egy kandúrom, akit Szókratésznek hívok.

Jean (Bérenger-hoz): Nagy tréfamester maga, barátom. Es nagy hazug. Valaki nagyon is érdekli. A kis kolleginája. Fülig szerelmes bele.

Öregúr: (a Logikatanárhoz) Tehát Szókratész macska volt!. . .

Bérenger (Jeanhoz): Ha jól sejtem, már van valakije...

A nagyobb nyomaték kedvéért a két „szóvivő", Jean és a tanár, vagyis Jakab Tamás és Galkó Bence, ülő helyükben egyszerre végrehajtott táncos lábmozdulatokkal kísérik a véletlenül összecsengő mondatokat, melyeken lassan uralkodóvá lesz a logikus sületlenség. (Ez a nehéz montázstechnika, amellyel a Logikus és az Öregúr, illetve Jean és Bérenger dialógusait kell egybeszőni, csak tökéletes kivitelezésben élvezhető. Ahogy Jean a szomszéd asztalnál folyó párbeszéd pillanatnyi szüneteibe mondja bele a Bérenger-nak szóló válaszát - de úgy, hogy amoda is rímeljen -, az a filmkészítés vágásmechanizmusának precizitását igényli. Ha akkurátusan kivárja valaki négyük közül a végszót - hogy el ne tévessze -, s akár egy tizedmásodpercet késik, rögtön művivé válik a jelenet, s kilóg a lóláb, mint amikor rossz ütemben tátog az énekes egy play-back műsorban. Itt ennek lehetünk tanúi, bár közben arra gondolunk: lehet, hogy az egész nem ér annyit, amennyit gyakorolni kellett volna a hibátlan előadáshoz.) Galkó Bence csillogó szemű, öntudatos főideológusa majd-nem ijesztő már, és ha nem éber az ember, bedőlhet könnyen: hibátlan okfejtést épít - hamis alapokra. S bár van, aki berzenkedik végkövetkeztetései ellen, olyan meggyőzően mondja, hogy hisznek neki végül. Kis ügyek még ezek, de figyelmeztetőek. (Feltűnő, hogy itt Jakab Tamás mennyire nem találja a helyét. Illegeti magát, túl sokat rikácsol, teátrális mozdulatokat és grimaszokat ismételget a hatás érdekében. Ami így elmarad.) Adódhat még veszélyes helyzet, olyan, amilyen nem olyan rég nagyokat bődült egy csúf állat képében; hogyha újra jön, jó lesz tudni, kit is kell követni, kinek kell hinni...

Szűkül a tér a második felvonásra: Bérenger hivatalát látjuk könyökvédős tisztviselőkkel, a szoba díszletei mögött látszanak az iménti kisváros körvonalai is. Ez szerzői utasítás, egyre kisebb hely jut a játékra, s egyre kevesebb levegő. Ádáz vita fertőzi a munkahelyi légkört; Botard, aki anarchikus szkeptikus, nem hisz a mendemondának, s osztályharcos elszántsággal érvel: rinocéroszok pedig nincsenek, nem is lehetnek a város utcáin. Ezt a kissé sematikus figurát annyi erővel s fölhevült gesztussal tölti meg Kovács Zsolt, hogy elvakultságára hamar ráismerünk, s nem csodálkozunk, mikor nem hisz a saját szemének sem később. Amit nem akar látni, az nincs. Csitul a disputa, észre is veszik menten, hogy egy kolléga hiányzik az irodából: Boeuf úr még nem jött be. Lihegve beállít viszont felesége: férje beteg, ne várják, őt pedig egy orrszarvú üldözte idáig, mondja. Végszóra leszakad a lépcső, s lentről valóban egy rinocérosz üvöltése hallik. A hivatali dolgozók tűzoltólétrán menekülnek az ablakon át, miközben Botard ellenséges propagandára gyanakszik. A hörgő állat odalent persze maga Boeuf kolléga, ő változott fenevaddá, s követte az asszonyt végig az úton. Boeufné végül ráismer urára, és hangos „Megyek, drágám, megyek!" felkiáltással fentről a hátára ugrik, így száguldanak el.

A tömeghisztéria kezd kialakulni. Most már láthatta mindenki, mi folyik a városban (s még jó, ha nem a bőrén érezte), járvány terjed, „rinoceritisz", egyre többen fertőződnek tőle, s bár egyelőre több az ember, mint az állat, alkalmasint fordul az arány, ki tudja, mi lesz a vége. Bérenger látogatóba megy gyengélkedő barátjához. Ott aztán a szeme előtt lesz Jeanból is orrszarvú, kínzó vajúdások árán, végignézhetjük mi is. Előbb egy kis púp támad a homlokán, és a fejét fájlalja, majd hangja is változik, meg-megcsuklik, bődül egyet-egyet, a bőre rücskös és zöld már, mígnem szárba szökken egy jókora szarv a homloka közepén, hogy felöklelje vele Bérenger-t is, ha félre nem áll az útjából. (Jakab Tamás az átváltozásban - noha némiképp továbbra is harsány - megtalálja magát, s fokozatosan építkezve, mind félelmetesebb lesz, az egyébként túl hosszú jelenetben. Az már nem az ő hibája, hogy sokszor szaladgál a fürdőszobába, s visszatértekor mindig egy-egy jelmezdarabkával többet mutat orrszarvúságából. Jóllehet, a szerző írta elő a fürdőszoba-megoldást, nem kellett volna mindenáron ragaszkodni hozzá.) Bérenger rettegve tér haza, útközben rinocéroszhordákat kerülgetve.

Nem lehet szó nélkül hagyni, hogy az átváltozások eredményeképp a színészek élethű orrszarvúfejet hordoznak nyakukon, amivel azonban ahelyett, hogy elborzasztanának, inkább megmosolyogtatnak. Egyrészt, mert a mesejátékokban az idők során megszerettették magukat a különböző állatok a közönséggel, másrészt, mert a kellék megköti a képzeletet, nehéz elvonatkoztatni, marad a különös eset, de elszivárog a riasztóbb átvitt értelmezés lehetősége. Páskándi Géza írta húsz évvel ezelőtt a darabról: „Ha *igaz az*, hogy a valóságos oroszlántól jobban félünk, mint nagyapáink meséinek oroszlánjától, a színpadon fordítva történik: az az oroszlán válik félelmetesebbé, amely-nek csak tudati vetülete, képe van jelen, testi mivoltában nem jön ki a deszkára."

Kőszegi Ákos (Bérenger), Jakab Tamás (Jean), Mentes József (Öregúr) **és** Galkó Bence (Logikatanár) a Rinocéroszban (MTI-fotó, **Ilovszky Béla felvételei)**

Ez járhatott a fejében egy régebbi holland előadás rendezőjének is, aki nem barátságos rinocéroszfejeket, hanem hátborzongatóvá torzított emberarcokat maszkíroztatott, közelebb érve ezzel a mű szelleméhez.

Sok interjúban kérdezték lonescót arról, mire vagy kikre vonatkozik az elállatiasodás *a* Rinocéroszban. Egyik válasza így hangzott: „A darab a nácizmus rabjává vált német népről szól. - Majd hozzátette: - Nem politikai színdarab ez, hanem pusztán a csordaösztön ellen íródott, és a lényege a komédia." (Ha komolyan gondolta, hogy csak a nácizmusról szól, akkor persze tévedett a mester.) Mindenesetre túlzásra ragadtatta magát Tadeusz Kantor, aki 1961-ben Krakkóban az előadás szünetében részleteket olvastatott fel a *Mein* Kampfból. A hatvanas évek bemutatói az egykorú kritikákban tanulságos képet mutatnak. Míg a rinoceritisz Németországban egészen világosan utalt a fasizmusra, a párizsi közönség „nem érez benne semmi aktualitást, ellenkezőleg, azt érzi, hogy ehhez neki semmi köze". Mint ahogy bizonyára hidegen hagyta, mondjuk, a skandinávokat is, hiszen olyan darab ez, melynek hatása nagymértékben függ attól, hol (és mikor) játsszák. A svéd publikum láthatott egy jól fölépített, mulatságos történetet, s fogalmuk sem lehet arról, mit érzünk mi, a létező rinocérizmust testi valójában látva.

A harmadik felvonásra Bérenger a saját lakásában ébred, amely hasonlít a barátjáéhoz, csak annál is kisebb, akárha a pokol bugyrain jutnánk mindig eggyel beljebb, láthatóan körülveszik a játékteret a megelőző helyszínek díszletelemei. A bútorzat is végletesen puritán, lassan elfogynak a kellékek, kiüresedik a környezet. Bérenger szarvakról álmodott az imént verítékezve, de csak akkor könnyebbül meg, mikor a tükörhöz rohanva homlokát simának találja; nincs még megfertőzve, embernek látszik. De azért nyugtalan és egyre gyanakvóbb, mintha kicserélték volna. Könnyű elindítani egy lavinát (vagy egy rinocéroszcsordát), de annál nehezebb megfékezni később, tömege nőttön-nő a tehetetlenségtől, saját útján halad a végkifejlet felé, ennek látja kárát ő is, nem tehet róla. A fölényesen tréfálkozó, magabiztos szerző lendülete tört meg ennél a pontnál: míg egy laza csuklómozdulattal fölvitte a vászonra a hetykén közömbös, olykor cinikusan érzéketlen Bérenger körvonalait, most megremeg a keze, s olyan miliőbe festi, ahol idegenül mozog, odavan a régi ragyogó nyugalma. Döntenie kell ugyanis, más e felelősséget tőle át nem vállalhatja, és nincs is sok idő, mert mindjárt vége. Feltűnő, hogy a darab előrehaladtával, ahogy fogynak a szereplők (különösen a Jean lakásában játszódó jelenettől kezdve), mind nyilvánvalóbb: könnyebb (és szebben lehet) megmutatni a kialakult helyzet abszurditását, mint tanácsokat adni, s kitalálni, mit kéne helyette csinálni. Ezt aztán megsínyli mindenki, akinek jelenése van még, a figurák ellaposodnak, nem hálás feladat szokványossá szürkült szerepet játszani.

Bérenger-hoz előbb kollégája, Dudard (Ragó Iván) jön látogatóba, majd szerelme a hivatalból, Daisy (Dálnoky Zsóka), hogy tartsák benne a lelket, de előbb az egyik, azután a másik válik rinocéroszszimpatizánssá - hosszadalmas párbeszédek végén -, fizikailag is egyedül hagyva immár az eddig is magányos hőst, aki első rémületében utánuk kívánkozik, szeretne olyan lenni, mint ők, s a nyelvükön beszélni, de csak nem akar szarv nőni az orrán. (Ragó is, Dálnoky is látható odaadással, korrekten játszik, túlságosan is, így steril marad ez a két alak és jellegtelen, alig emlékezni rájuk.) Ezek nem könnyű percek Kőszegi Ákos számára sem, s mire a korábban bávatag Bérenger-val együtt eljut a felismerésig, hogy küldetése van, ha tetszik, ha nem, visszájára kell fordítania az elvadult világot, az emberiség fennmaradása múlhat elszántságán, akkorra kiderül: az ő átalakulása az igazi metamorfózis. „Megvédem magam az egész világ ellen! - így kiált fel. - Nem adom meg magam!" Súlyos szavak ezek annak a szájából, aki mindenféle atrocitást került életében, tudomást sem vett a mások fontoskodásáról, s most is, ha tehetné, inkább hátat fordítana. De nem teheti. Ez a kis erkölcsileg romlatlan polgár ősi ösztöneinek engedelmeskedik; addig menekül a macska is üldözői elől, amíg van csöppnyi reménye. Ám ha körbezárják, szembefordul ellenségével és támad - nem ismer félelmet. Ha kikényszerítik belőle az ellenszegülést, nincs más választása. Fegyvert ragad Bérenger, és reménytelen küzde-

lembe fog, nekimegy a vadállatoknak. Színészileg megoldani ezt Kőszegi Ákosnak nem sikerül olyan, csak rá jellemző, egyéni eszközökkel, mint a kívülállást addig; az általános forradalmár sok helyről ismert sablonjait látjuk, ebben azonban éppúgy ludas a rendező, aki viszont áthárítha mindent az íróra - s nem is jogtalanul -, amiért nem talált eredetibb befejezést művéhez. Bodolay Géza azért hozzátesz valamit: ledönti az összes falat, ami a háttérben felgyülemlett, utcakövekből barikádot emel, s forradalomba küldi Bérenger-t, nemcsak vagdalkozni.

Ék Erzsébet jelmezei és Mira János díszletei úgy használtak legtöbbet az előadásnak, hogy a szerzői szándék szerint szegények maradtak, s hitelt teremtettek a játéknak, azt is megoldva egyúttal, hogy a helyszín és a viselet déja vu-érzést keltsen a nézőben. Részük van a színháztörténeti esemény sikerében és emlékezetessé tételében. Nem kell erőltetni, adja magát az a felismerés, amely ráadásként - bár nem szorul rá - a rendező kezére játszik: egy ember mindig akad végül, akit eltiporni sem lehet, akármilyen kilátástalan a helyzet. S nem biztos, hogy a hivatásos teoretikus az. A logikatanár is, lám, a mocsár szélén dagonyázik már a csordával, megingathatatlannak hitt tételeit sincs ki visszhangozza.

Minden macska halandó.

A következő számaink tartalmából:

Csáki Judit: Főiskolások fesztiválja

Pályi András: Az infantilizmus tükre

Nánay István: Gyerekszínház itthon és külföldön

Tarján Tamás: Nincs miért nevetni

Csizner Ildikó: Balanszírozás

Forgách András: Zadek Luluja

Szűcs Katalin: Négyszemközt a közönséggel

BERKES ERZSÉBET

A vendégség vége

Gobbi Hildától búcsúzva

> *. pattanó szívem feszítve húrnak,*
> *dalolni kezdtem ekkor az azúrnak,*
> *annak, kiről nem tudja senki, hol van,*
> *annak, kit nem lelek se most, se holtan.*
> *Bizony ma már, hogy izmaim lazulnak,*
> *úgy érzem én, barátom, hogy a porban,*
> *hol lelkek és göröngyök közt botoltam,*
> *mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak*
> *vendége voltam."*
>
> Kosztolányi: Hajnali részegség

Minden halál - veszteség. S mert az eltávozott többé nem foglalkozik semmivel, az elevenek miatt sírunk. Ha ismertük, akkor a belátható veszteség zokogtat, ha ismeretlen volt - a mementó: elhunyt szeretteinkre emlékezünk, s várható saját halálunkra gondolunk.

Önző dolog a gyász, magunk szegényedése felett kesergünk. Most, hogy egy színésztől búcsúzunk, siratjuk a játéka által kapott örömöt, a személyiségéből áradó életkedvet, a megjelenített emberismeretét, az éveket, amelyeket magunk is úgy élhettünk meg, hogy színházi emlékeink sorában az ő arca is ott van.

De Gobbi Hilda nemcsak színész volt. Színészotthont alapított, mozgalmi munkában tevékenykedett, múzeumot csinált, könyvet írt, magán- és közügyekben járt el anélkül, hogy személyes haszna lett volna belőle. Távoztával nagyobb csönd marad utána, mint amikor pálya-társai mentek el. Dehogyis akarom én méricskélni, mikor mekkora a veszteség! Csak éppen a kényszerű búcsú idején érdemes tisztázni - mi fáj?

1.

Abban a falusi moziban, ahol először láttam, egyetlen modern filmet adtak akkoriban: *a Mágnás Miskát.* A grófkisasszony kleptomániás nagymamáját játszotta. Azaz dehogyis tudtam én, hogy kleptomániás: lopós és aranyos volt, mert kanalakat dugdosott, a szerető szíveket pártolta, és mondott is egy nagy pikánsot: amikor kiderült, hogy a szülők legnagyobb kifogása az ifjú mérnök póri származása, a nagymama egy régi vásárról mesélt, ahonnét maga is feledhetetlen emléket hozott. „Mit? Téged, édes lányom!" Visítottunk a gyönyörűségtől. A grófok rovására, persze, de leginkább mégis azokéra, akik gőgösségükben elszakítanák a szerető szíveket. Mert gyönyörű is az, amikor a gőgöt elpukkasztja valaki, és *ha az* a valaki éppen a leggyengébbik, akkor egyenest visítani kell.

Később vetítették *a Nyugati övezetet is.* A Nagy Tudóst elcsábították a gaz imperialisták felbérelt áruló által, ámde a tiszta szemű tanítvány, egy nő, igaz útra tereli a Nagy Professzort. És ki volt a Tisztaszemű? Leesett az állam, mert bizony ugyanaz volt, aki a nagymama. De hiszen múltkor öreg volt? Mit nem tudnak ezek a színészek... Zavarodottan egyre több hitelt adtam a kétes mosolyoknak, amelyek faluszerte lengtek, ha a színészekről esett szó. Márpedig esett. Az ipartestületbe elég gyakran jöttek vándortruppok, hol öt tojásért, hol kolbász- s szalonnáért lehetett megnézni a műsorukat, de ha Simor Erzsi is köztük volt, csak pénzt szedtek. Ez a nagymamás soha nem jött, mert ő a Nemzetiben játszott, ahol a legnagyobbak, de azelőtt mások voltak a legnagyobbak, mert változott a világ, ugye. De hogy ez a változás jó-e vagy rossz, azt nem lehetett biztosan tudni. A mellékjelekből, amelyekre sokkal fogékonyabbak a gyerekek, mint a nagyokos felnőttek gondolják, csak azt tudtam leszűrni, hogy ez is ugyanabba a rekeszbe tartozik, mint az iskolák államosítása vagy a hangyaszövetkezet helyett várható kolhoz- és csajkarendszer. Minden attól függ, kit kérdez az ember. S még akkor sem egészen: mert anyám a simorerzsit szerette, de népiskolába íratott.

Civilben először 1964-ben láttam. A Színházi Intézet gyakornokaként módunk volt próbákra járni. Engem a József Attila Színházba osztottak be, ahol Kazán István Anouilh *Becket, avagy az isten becsülete* című drámáját rendezte. Gobbi egy agg királynőt játszott, nem épp emlékezetesen. Darvas Iván és Koncz Gábor voltak a sztárok, és a játékstílust Wegenast Róbert sugalmazó díszletei kényszerítették ki. Ot nagyra nőtt sámli adta a teljes színpadképet, s ezek változtak trónussá, fölnyergelt lovakká, oltárrá vagy nászággyá. Gobbi végigmorogta a próbákat. Egy ízben engem is kitüntetett a figyelmével, de bár ne tette volna. „s ez is, ez ki? Csak mereszti a szemét hetek óta!" Nem tudtam, hogy puszta kellék vagyok, mivel a kérdés a rendező ellen irányult; fölpattantam tehát, és elrebegtem a nevem meg összes címeimet. „Na,

most aztán tudom!" - dörögte felém a munkafényes színpadról - megsemmisítően. A szünetben két kávét kért a büfében, s gubbasztószékem felé tolta: „Idd meg, ha már ez a marhaság itt van." Sok év múlva elmeséltem neki „ismeretségünk" kezdetét; nagyot nevetett, vett még egy kávét, és azt hazudta, hogy utálja, ha nézik, kivált bamba pofával. Pedig imádta, ha nézik. Azért lett színész. Csak éppen nem szerette, ha akkor nézik, amikor kínlódik - szereppel, önmagával, az élettel. Két arca volt? Igen, sőt sokkal több, de bármelyiket tette is föl, ragaszkodott hozzá, hogy maga határozhassa meg a közszemlét.

Betegségében nem engedte, hogy látogassák, de számon tartotta az érdeklődő telefonokat. Amikor már lábadozott, jöhetett a televízió is. „Randa dolog a vénség. Ostoba dolog a halál" - hangoztatta, írta sok százszor. Vagy tíz éve interjút készítettem vele, rá várakozva a házvezetőnőjével beszélgettem. Aligha a társaságom vonzotta a nénit, inkább őrzött, nehogy valamit elemeljek a szép lakásból. Ekkor tudtam meg, hogy a művésznő semmilyen ételt nem hagy kidobni, és minden testi ruháját maga mossa. „Aztán persze utánamosom, de szereti maga kilötykölni." Hogy van ez? - kérdeztem utóbb a művésznőt. „Nyomozol, zsurnaliszta? - támadott, mint mindig, ha váratlan fordulat következett be, és fölfénylett, mert szerette, ha a dolgok nem úgy alakulnak, ahogyan az előírás kívánná. „Téged talán nem arra tanítottak, hogy becsüld meg a kaját? Vagy volna pofád más kezébe nyomni a szaros gatyádat, he?" Gyakornok koromban talán szörnyethalok ily szavak hallatán, de tizenöt évi színházközelség megedzett. Tudtam, hogy a másik ember - a megfizetett személyzet - méltóságáról és saját lénye intimitásáról nem beszélhet nyavalygás látszatában, csak ripakodva, vastagon, hogy később ne kelljen kievickélni a nyúlós lelkizésből.

Nem mintha tőle távol állt volna az, ami lelki, ami szavakkal nehezen körüljárható. De ösztöne bölcsességével mindig a szituáció előtt járt. Kevés embert ismertem, aki erősebben sóvárogta volna, mint ő, hogy szeressék. De tanúja voltam, hogy ha az utcán rajongói elkapták s „rámásztak" (ez az ő szava), akkorát mordult, mint egy rendőrkutya: „Eriggyetek a dolgotokra, hát nem látjátok, hogy rohanok a vén lábaimon? Nincs nekem elég bajom" - és csodák csodája, senki sem sértődött meg. Mert minden

Rizi - Pisti a vérzivatarban (Pesti Színház(

kérincselő levélre válaszolt, ismeretlenek dolgában eljárt? Talán tényleg hasznára volt a legendája, de valószínűbb, hogy a hátát simogató rajongóknak lett volna a legterhesebb, ha megáll, és hoszszan elbeszélget velük a saját feledhetetlen alakításáról, személyisége nagyszerűségéről, a csillagképről, amely őt jelen-ti a honi művészet egén. A rajongók azt kapták, amit akartak: látták, míg ő civil mivoltát aláhúzva odavillantotta, hogy vén és esendő. Ez meglepőbb volt, a beavatottságot erősebben dokumentáló, mintha negyven centivel a talaj felett, dicsport hintve ellebeg.

2

Az ellenpontozás készségével okolható az is, miért sodródott az ellenállási mozgalomba, s aztán hagyta magát kisodorni ugyanabból a körből, éppen akkor, amikor már hatalmat jelentett ez a múlt. „Ösztönállat vagyok!" - dicsekedte. - „Ne képzeld, hogy Marxon nőttem fel. Én csak azt láttam, hogy disznóság, amit a zsidókkal csinálnak, amit a szegényemberekkel csinálnak. Oda mentem, ahol ezt szintén disznóságnak tartották. De aztán az is disznóság volt, amit a Németh Tónival csináltak, és hát a Kiss Feri is leülte a magáét. Na, most meddig kell büntetni? Pláne, hogy az Árgyél (Somlay Artúr) megölte emiatt magát, és utoljára még velem akart beszélni. Hát benne lehettem én a kitelepítésekben? A vonalas belepofázásokban? Utáltam, hogy csillagos házakat csináltak, és utáltam, hogy büntetőtelepeket csináltak. Nincs abban különbség, hogy ki csinálja, ha egyszer tehetséges embereket nyírnak ki. Na aztán a Major ki is rúgott, szabály-

szerűen" - és lobogott szemében a megbocsáthatatlan feletti gyűlölet. Aztán megbocsátott. József Attila születésnapján huszonötödik évfordulóját ünnepelte a nevét viselő színház. Gálaműsort adtak, a szereplők között Major Tamás is ott volt. Az est végén moliére-i láncban fölsorakoztak a szereplők, hogy megköszönjék a tapsokat. Nagy volt az ováció, előreindult a színészlánc. Major vakon, nagyobb színpadhoz szokva törtetett a zenekari árok felé. Akkor Gobbi megfogta a kezét, és visszahúzta. Együtt hajoltak meg - kézenfogva. „Nem igaz! Egy frászt fogdostam én annak a gengszternek a kezét! Csak menjen bele az orkeszterbe, kit érdekel?" Bizonygattuk mind, hogy mindannyian láttuk, de ő csak tagad, mert mi be akarjuk adni neki, hogy ők egy Muhina-szobor, mert kényelmes dögök vagyunk, akik szeretjük azt látni, amit az utókor sablonja diktál. Három nap múlva cseng a telefon: „Tényleg megfogtam a kezét. De hát nem hagyhattam, hogy belegyalogoljon a zenekari árokba! Egy ilyen tehetséges ember! s már teljesen vak, tisztára oda, pedig a szeme ért benne a legtöbbet, és a közönség szeme láttára. Hát simlis vagyok én?" - Megnézted a tévéfölvételt, vagy magadba szálltál? „Hülyének nézel? Tudom én, hogy mit csinálok!" Mit? „Azt, hogy tehetséges, vén és vak. Őt köpjem szemközt vagy magamat? Hát mi nem kéne nektek?" - és jött a „nektek" címzett tiráda arról, hogy aki tehetséges, annak meg kell bocsátani, de nem olyan megbocsátós módon, hanem francba, elfelejteni, de nem úgy elfelejteni, hogy aztán újra csinálják a hasonlót.

Együtt szerződtek a Nemzetiből kitagadottak a Katona József Színházba. Jelenlétükkel hitelesítették egy történelmivé dagadt igazság- és tévedéssor tanulsággá lett - meghaladását. Major az Imposztorban, Gobbi a Csirkefejben. Úgy gondolom, nem véletlen, hogy mindkét jutalomjátékot Spiró György írta. A férfikora teljében lévő nemzedékből - a Major-Gobbi évjárat fia-korú nemzedékből - senkit sem tudok, aki kegyetlenebbül nézné az apák vétkét, s aki kíméletlenebbül akarná e vétkek korrekcióját elmondani magyar színpadon, mint Spiró. Hogy ennek a két színésznek szánta darabjait, az jelképnek is fölfogható: sem ez az író, sem ezek a színészek nem ismerik a megbocsátás szóbeli lehetőségét. Csakis a tettekét. A „Ledolgozni!" - közös parancsa alatt született mindkét produkció.

3

Amikor megkísérelte a hatalom, hogy háborús egységet teremtsen, Gobbi a forradalom mellett izgatott. Amikor forradalmi változásokról szavaltak, Gobbi nekilátott harmonikus otthonokat szervezni: a fiatal színészeknek Horváth Árpád kollégiumot, az öregeknek a Jászai Mari és az Odry Árpád nevét viselőt. Amikor a kizárólagosságra törő Nemzetiből, a fellegvárból kitették, kivonult a prolinegyedbe, s oroszlánrésze lett abban, hogy beszokott a József Attilába a közönség. Amikor az is elbrettlisedett - szerepekre szerződött, haknizott, akárha ekhós szekéren járt volna. Újat akart a Nemzeti ifjú vezetése - ott játszott. Átszépítik a történelmi múltat - megőrzésére múzeumot szervez. Csúfság megtollasodni - házat építtet. Már mindenki magának kapar - megírja végrendeletét: nyaralója a Nemzetié - azé, amelyikben már nem játszott! - háza eladandó, a bevétel kamata két díjat fedezzen. Két nagy színészét? Nem! Minden évben a legjobb férfi és női *epizodistát* jutalmazzák belőle! Őket, az ötmondatosakat, a kicsi gázsijúakat, akiknek reménye sincs, hogy utcácskát neveznek el róluk.

Iszonyodott a haláltól. A legjobb mesterséglecké mégis tőle hallhattuk, mint kell színpadon szépen meghalni. „Mindig nagyon egyszerűen. Csak a csend, az figyelmeztessen rá. Ezért, fiam, nyugodtan micsodáljál csak. Mondd a szöveged, jól fönn. A karoddal is, persze. Aztán míg a partnered röcögtet, te fejezd be. Kész. Irrrtóra jó lesz! Jávorral nagyon összetanultuk. ő Peerként nagyban vágtatott, én, Aase meg jól elcsendesedtem. Ettől

Eugenia - Tangó (Pesti Színház)

Palit senki se figyelte, de helyette megkapta azt, hogy utólag vegye észre az anyja halálát. Mert a színpadon mindenki ágál, de a csend, na, az aztán tisztára kifacsar. Szép lassan lemegy a fény, lehet bőgni. Semmi szemmeregetés, semmi hörgés vagy ilyen izé. Csend. Épp csak egy pillanattal tovább, mint kibírják. Ha beletapsolnak, véged van. Csak, amikor a lassú függöny lemegy. Csak akkor, de nagyon." Az epizodisták díját Aase-díjnak mondja a végrendelete.

Mert az epizodistákra senki sem szokott figyelni, a díj is szembemegy a gyakorlattal. Gobbi mindig szembement. Ha nagyanyónak várták - csibészes tweednadrágban érkezett. Ha vén házmesternéként gondolták, hogy komédiázni fog - nagyasszony jött a színpadra. Ha anyakirálynőt vártunk, megtört anya, ha zsarnokot - szeppent, rémeitől gyötört embert, ha csatornatölteléket - ő belső biztonságában fölmagasztosult embert mutatott. Mintha a teremtést, mintha a hatalmat akarta volna vissza- avagy éppen kizökkenteni.

A kiegyensúlyozottságot szerette?

A középső utat?

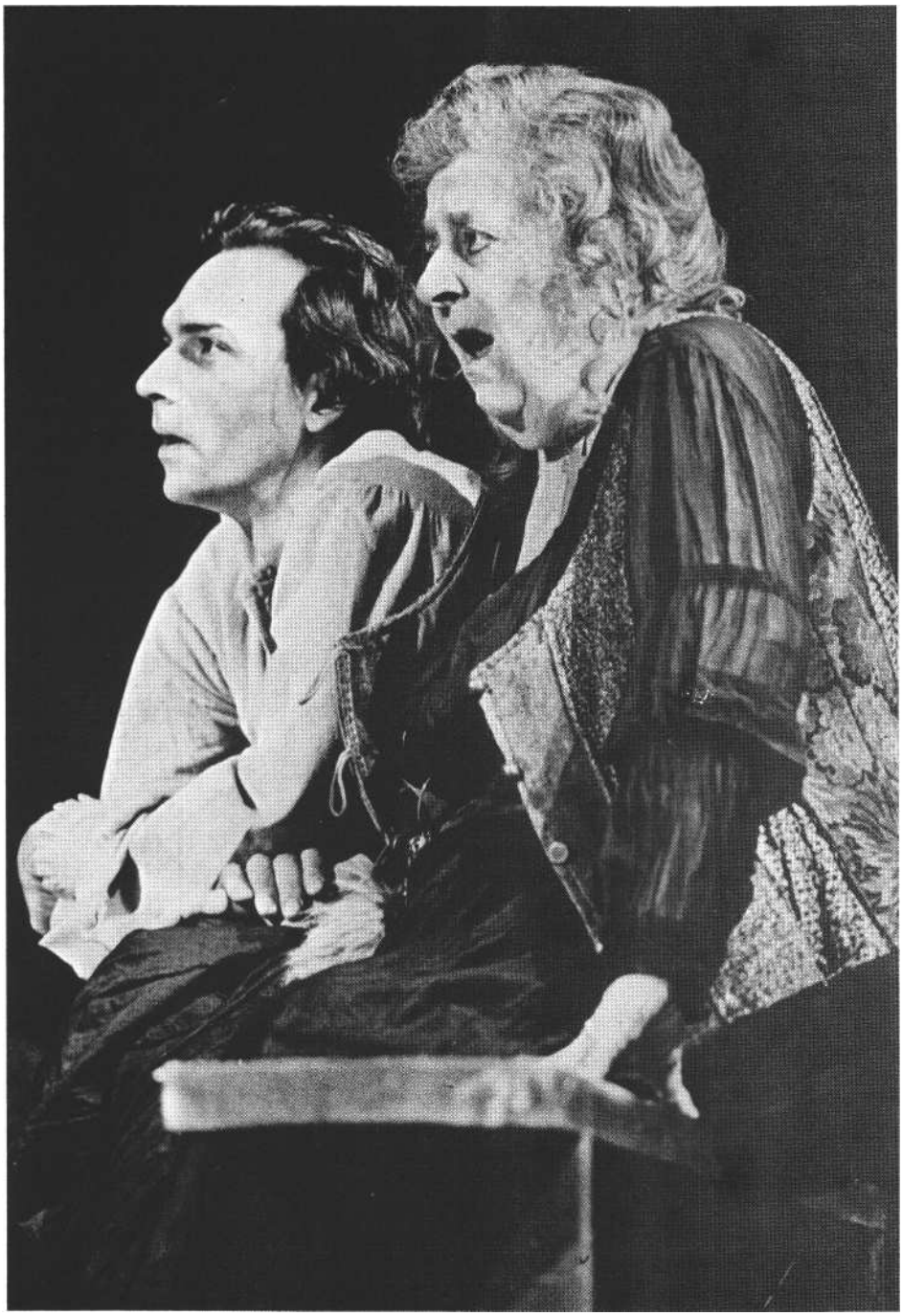
Semmit nem utált úgy, mint a kiszámíthatót, mint a szenvedélyek nélküli helyzetet. A tökéletességet - azt áhította. Élet mellett a halált. Boldogságban a lehangolást; fény mögött az árnyékot, kétségben a reményt. Ahogy Madách mondja a Tragédiában Luciferrel, aki az Úr ellenpontjául ezekkel a szópárokkal határozza meg magát.

Öregasszony - Csirkefej (Katona József Színház) (Bodnár Erikával)

a

Persze, így sem volt tökéletes. Ő sem. Mindössze ember volt, aki törekedett a teljességre. S mert megvont tőle az élet olyan adottságokat, amelyekkel szerencsésebb pálya- és polgártársai rendelkeztek (nem volt szép, nem volt jeles orgánuma, sem szekszepiles, sem jó alakú, sem családjában folytatódó, sem tanítványok gyűrűjétől övezett), a negatívnak tartott helyzetből növesztette ki erkölcsi minőségét: nagymama lett és kamasz a színpadon; szavalhatatlan verseket vitt győzelemre a pódiumon; a jelentéktelen külsőtől takart emberséget bontotta ki szerepeiből; esendő hősöket vitt diadalra; alapítványaiban teremtett családot; egész életét szánta tanításul.

Úgy gondolom, a magyar színpad utolsó romantikusa hunyta le most a szemét. Valaki, akit szenvedélyek vezettek, aki úgy hitte, hogy egy szál karddal, a világ-



IV. Henrik - Nemzeti Színház. Benedek Miklóssal

gal szemben kivont önmagával megállíthatja a dolgok érdek szabta, praktikus folyását. Aki hetvenöt éven át azt képzelte, hogy a minden percben intenzíven élt élet - győzelem a halál fölött. Talán még testünknek föltámadását is hitte - végrendelete szerint lezárt vaskoporsóban temetik, a föld nyirka nem kezdheti ki.

Mindez merő irracionalitás. Gyermeki remény. Es mégis: jó hinni benne. Kételkedni is jó benne: nem engedi, hogy az elmúlásba belefeledkezzünk. Lehet latolgatni: mit is képzelt ez a nyughatatlan lélek a végső elnyugodásról? Lehet veszekedni: ki érdemelte az epizóddíjakat? Könyvtárát méltó iskola kapta-e? Bútorait szétnyúzzák-e a szí nészotthonokban? Ezt az utcát kell-e róla elnevezni?

Gobbi mindent másképp csinált jól, mint hitte volt a világ. Ezért temetésén fölül a koporsóban, lehordja a gyászolókat: „Ne bégessetek! Únom! Inkább az új Nemzetiért dolgozzatok!" - és amikor rémülten szétszaladunk, maga mellé húzza túlvilági telefonját, tárcsázza az Atyaúristent, és fölvilágosítja: tarthatatlan állapotok uralkodnak mennyek és poklok vidékén. Itt az ideje, hogy vérbeli színház alapításával végre elviselhetőbbé tegye az üdvösséget. S mi, akik születésünktől fogva bérlettulajdonosai vagyunk *annak a* színháznak, megint csak neki drukkolunk: legyen játék - odaát!

FÖLDES ANNA-MIHÁLYI GÁBOR

Jan Kott, közelről

Shakespeare két évtizede nálunk is meghatalmazott nagykövetét, Jan Kott, Amerikában élő lengyel esztétát és kritikust, nem kell bemutatni. Legalább egy kötetét - az 1970-ben magyarul is közreadott, *Kortársunk, Shakespeare* című tanulmánygyűjteményt - mindenki ismeri. (Igaz, a szerző szerint sokan csak a címét!)

Jan Kott első, revelációként ható Shakespeare-esszéinek megjelenésekor, 1961-ben már az ötvenhez közeledik, és a Shakespeare-ről való egész gondolkodásmódunkat forradalmasító, az író modern színpadi értelmezését meghatározó esszék világsikere óta is eltelt majd egy negyed század. Jan Kott budapesti látogatása jó alkalom volt arra, hogy most már az emberrel, a tudós professzor múltjával és az élénk szellemű világkritikus jelenével is megismerkedjünk.

Életútja csak annyira rendhagyó, mint a legtöbb közép-európai értelmiségé. 1914-ben született Varsóban. Eredetileg jogot, szociológiát tanult, de az irodalom iránt is kezdettől felső fokon érdeklődött. Literátorpályáját, mint oly sok tudós társa, 1936-ban ő is verseskötettel kezdte. Ösztöndíjasként két - egész életét és érdeklődését meghatározó - esztendőt töltött Párizsban. A második világháború az ő induló karrierjét is megszakította. *Haza*térve részt vett az antifasiszta ellenállásban, és három esztendőt szolgált a Népi Hadseregben. sztétaként egy, a realizmus mellett elkötelezett folyóirat hasábjain mutatkozott be, később a hazai irodalomkutatás legfontosabb műhelyének szervezője lett, az ötvenes évek elejétől Lengyelországból való távozásáig (1967) Varsóban egyetemi tanár volt.

Életművének kétségkívül Shakespeare volt és maradt a főszereplője, de alapvető tanulmányokat írt a görög drámáról, és folyamatosan foglalkozott a modernekkel is, Ibsentől Beckettig és Ionescóig. Emigránsként sem szakadt el hazája irodalmától, sőt színházától sem. Életelemének, küldetésének érzi, hogy a világot megismertesse az arra érdemes lengyel alkotókkal, Gombrowicztól Kantorig. Ezt igazolja az is, hogy éppen napjainkban rendezi sajtó alá az amerikai közönségnek szánt nagy terjedelmű lengyel esszé-

válogatását, amelyből a világirodalom nagyjainak és jelentékeny áramlatainak lengyel megítélése és hatása bontakozik ki.

Majd két évtizedig oktatta, nevelte a lengyel Jan Kott Stony Brookban az amerikai egyetemi hallgatókat is a világirodalom és -kultúra befogadására. Mi-óta nyugdíjba vonult, az év nagy részét a nyugati parton, a második világháború alatt a német szellem legnagyobb képviselőinek otthont adó, napsütötte, európai szellemiségű Santa Monicában tölti. Thomas Mann és Brecht egykori menedékhelyén - elmondása szerint - Kott nyugalmat talált, de barátokat nemigen. Könyvtárba jár, néhány lengyel értelmiségi emigránssal barátkozik, kapcsolatokat és feltöltődést inkább a New York-ban töltött hónapok alatt és európai útjain talál. Gyermekei a keleti parton, igazi barátai Londonban, Párizsban, Jugoszláviában élnek. s persze imádott Varsójában. Budapesti látogatását Jan Kott már több mint egy éve eltervezte, de a meghívás betegen találta, s így az újabb átkelés az Óceánon 1988 májusára maradt.

Ha kételkedtünk volna Jan Kott magyarországi ismertségében, népszerűségében, a Fészekben szervezett első szakmai találkozó kísérőjelenségei önmagában is meggyőztek volna. Az történt ugyanis, amire a Petőfi-kör emlékezetes vitái óta nem volt sok példa, hogy a PEN-klub, a Színházművészeti Szövetség és az AICT közös rendezvényén az érdeklődő közönség kiszorult az előadásra igényelt reprezentatív helyiségből, és csend-ben, fegyelmezetten együtt vonult át a jóval több ülőhelyet kínáló nagyterembe.

Jean Kott-tal nem könnyű interjút készíteni. Nem könnyű, mert a hetvennégy éves professzort testben-lélekben tagadhatatlanul megviselte az élet és a négy infarktus, melyen szerencsésen túlesett. Hallása is megromlott, és úgy tűnik, hogy a készülék szűrőjén nem minden angol szó, kérdés, reflexió jut át. Írásban azonban Jan Kott a régi: változatlanul több tanulmányon, könyvön dolgozik egyszerre, Shakespeare-értelmezésének folytatása közben már belefogott az önéletrajzába is. Meglehet, túlságosan fáradt is ahhoz, hogy a sokszor hallott kérdésekre személyhez kötődő, részletes választ adjon. Mintha nemcsak a nyelv korlátja, hanem a kitűzött cél is elválasztana bennünket: Jan Kott szándéka szerint eléggé következetesen őrizné a maga nyugalmát (más kérdés, hogy a gazdag program és az egymást követő találkozók ezt többnyire meghiúsítják), a riporterek pedig megint csak szereplésre, nagy koncentrációt igénylő, fárasztó szellemi munkára ösztönöznék.

Örülnünk kell tehát minden, nekünk ajándékozott gondolatnak, magnóra vett válasznak. De hogy az így kapott kép gazdagabb és teljesebb legyen, a szabályos interjúkeretek között zajlott beszélgetés anyagát kiegészítettük az egyéb privát találkozások alkalmával hallott történetekkel, reflexiókkal és azzal a néhány közérdekű fejtegetéssel, amelyet Jan Kott a Fészekben adott elő az őt ünneplő, de szakmai tekintetben eléggé passzív közönségnek.

- Mikor és hogyan találkozott Jan Kott Magyarországgal?

- Amikor 1937-ben először jártam Budapesten, még nem sok közöm volt a tudományokhoz. Arra emlékszem, hogy elmentem a Nemzeti Múzeumba, de az igazat megvallva, a turista-látnivalóknál jobban érdekeltek azok a magyar lányok, akikkel tolmács nélkül, főként rajzban és gesztusokkal értettem meg magam.

A második találkozásra Varsóban került sor. Mert Magyarországot számomra fiatal, kommunista esztéta koromban Lukács György jelentette. Megtiszteltetésnek éreztem, hogy lengyelországi látogatásán én kísérhettem. Egy este a szállodában megkérdeztem, hogyan lehet, hogy az egyik több száz oldalas könyvét követi a másik, hogyan képes egy már nem fiatal ember ilyen mennyiségi teljesítményre? Lukács erre azt válaszolta: nagyon egyszerű, dolgozom, és nincs belső életem. Később azután, amikor már mindenki óriási tisztelettel vette őt körül, Lukács azt is elmesélte, hogy annak idején, *Történelem és osztálytudat* című könyvének írásakor rengeteg támadás érte, egyes műveinek minden új kiadásánál újabb változtatásokat követeltek tőle, és önkritikára biztatták. Azután, mire megöregedett, akadémikus lett, mindent megkapott, címet, rangot, kitüntetést. Csak éppen úgy érzi, most már senki sem veszi őt komolyan. A sors kegyetlen iróniája, hogy nem sokkal ez-után a hatalom újra végzetesen komolyan vette Lukácsot, amikor 1956 után ítéletével sújtotta.

Lukácson kívül a tragikusan korán eltávozott fordító, Kerényi Grácia személyén keresztül szerette meg Jan Kott a magyarokat. Grácia - mint elmondotta - egyszerre lehetett tanítványa és értő fordítója is *a Kortársunk, Shakespeare* írójának. Bár a mű magyar szövegét, akárcsak a japánt vagy az arabot, a szerző nem képes megítélni, mégsem hisszük, hogy csak udvariasságból idézné azokat, akik szerint Kerényi Gráciáé *a Kortársunk, Shakespeare* legjobb idegen nyelvű változata. A későbbiekben, amikor Kott már a görög mítoszvilággal foglalkozott, újabb összekötő kapoccsá lett kettőjük között Grácia édesapja, Kerényi Károly, akinek könyvét Kott azóta is alapműnek érzi.

– *Hallhatnánk valamit a diákévekről?*

– Tanulmányaim befejezése után, 1938-ban kétéves ösztöndíjat kaptam Párizsban a francia-lengyel kulturális kapcsolatok fejlesztése céljából. Ezt azzal véltem leghasznosabban szolgálni, hogy szürrealista költők verseit fordítgattam lengyelre. Így kerültem barátságba például Paul Eluard-ral, aki később egyik gyerekem keresztapja is lett. De közel kerültem Aragonhoz, Bretonhoz, Tristan Tzarához is. Ionescóval véletlenül, az ösztöndíjakat kifizető pénztárnál ismerkedtem meg, és azzal dicsekedhetem, hogy barátságunk azóta is tart.

– *Mit jelentett önnek Párizs akkori szellemi pezsgése?*

– Ha a színházra gondol, elmondhatom, hogy én még láthattam Jouvet-t, Knock szerepében, Jules Romains komédiájában, és eljártam a Vieux-Colombier-ba, Copeau színházába is.

– *Jobbára már akkor írók és művészek között élt.*

– Az irodalom mellett a politika töltötte ki az életünket. Lelkes, fiatal forradalmárokkal, kommunistákkal ismerkedtem meg, itt találtam rá későbbi feleségemre, Lidiára is, aki diákként politikatudománnyal, közgazdasággal foglalkozott. De még ezt megelőzően udvaroltam a trockista IV. Internacionál e agytitkárnőjének, aki az egész világforradalomért felelős volt. Ezt a leányzót mindössze három dolog érdekelte: a mozgalom, a fiúk és a tenger. Az ő kedvéért folyton mozgalmi gyűlésekre jártam, de közben bántott, hogy szívem hölgyét untatták a múzeumok és egyéb kulturális frivolságok. Egyik barátnője, Sylvia, aki az amerikai mozgalom felelőse volt, egy magát belga tisztnek kiadó fiúval járt, aki mellékesen valamiféle újságírói tevékenységet is folytatott. Egy alkalommal meghívtak magukhoz az isten háta mögé, Párizs valamelyik külvárosába, boule-t játszani. Rettentően meglepett, hogy ez a fiú, Ramón Mercader, hozzám képest milyen mestere ennek a golyójátéknak. Természetesen nem is sejtettem,

hogy ezt a készségét is a forradalom szolgálatában szerezte. Sztálin, aki mindig is hosszú távra tervezett, ilyen módon is előkészítette Trockij majdani gyilkosának útját az áldozatához, mert - mint később kiderült - sokoldalú erényeivel titkári minőségben jutott a Mexikóban élő Trockij közelébe.

– *Hogyan élte át a háborús esztendőket?*

– A háború előestéjén tértünk vissza Lidiával együtt Lengyelországba. Engem hamarosan behívtak, és fogságba estem. Nagy szerencsém volt, mert kalandos módon sikerült kiszöknöm a németek karmaiból, és így, feleségemmel együtt, átjuthattunk az oroszok megszállta Lvovba. Amikor már itt is fenyegetett a németek előnyomulása, visszaszöktünk Varsóba, ahol váltott hamis papírokkal éltünk. Itt kapcsolódtam be tevékenyen az ellenállásba.

Jan Kott mozgalmi múltja, ellenállási élményei és tapasztalatai a történetek-ben minduntalan vissza-visszatérnek. Emlékiratai egy elkészült fejezetében egyik mesterének, számunkra név szerint ismeretlen, de sorsát tekintve ismerős mozgalmi példaképének életútját követi. Az illető harcok és szökések, börtön és kínzások után szerencsésen megéli a felszabadulást, de az ötvenes években koholt vádakkal újra elítélik. Különösen megrendítő a tragédia nyitva maradt befejezése. Máig sem tudja senki, hogy a régi harcos végül öngyilkossági szándékkal ugrott-e ki az ablakon, vagy a titkosrendőrség segítette át a másvilágra.

Kott saját kommunista múltjának egyik, az emlékiratokban önkritikusan megidézett mozzanata az ideológiai harcok korszakából való, amikor is ifjú és lelkes marxistaként Kott nyílt színen és jókora hallgatóság előtt „megsemmisítő" csapást mért az akkor már nagynevű lengyel esztétára és filozófusra, Ingardenre. A történet szerint Ingarden egy gyér tapssal fogadott egyetemi előadása során teljesen teleírta a táblát. Ekkor fellépett a katedrára az ifjú Kott, aki széles mozdulatokkal letörölte Ingarden feljegyzéseit, és közölte hallgatóságával, hogy most kezdődik az igazi irodalomtudomány korszaka, mármint a marxizmus irodalomtudományáé. Ezt követően Ingardent el is távolították a filozófiai tanszékről. (Ugyanakkor, a mi ötvenes évekbeli gyakorlatunktól eltérően, azért lehetővé tették számára, hogy nyelvtanárként tovább-ra is az egyetemen maradjon.)

Őszintén szólva meglep bennünket, hogy Jan Kott ma szívesebben anekdotázik és emlékezik, de lényegesen szűkszavúbbá válik, amikor munkásságáról, szakmai problémákról faggatják. Márpedig mindenki - tudós, diák, rendező és riporter -, aki Kott-tal találkozik, Shakespeare-ről szeretne többet, újat megtudni.

– Shakespeare életművének jelentőségét, rangját talán csak a görög drámákhoz, *az Iliászhoz* vagy *a Divina Commediá*hoz vagy még inkább a Bibliához mérném. Hajdan a Biblia értelmezése körül azért csaptak össze a nézetek, mert volt, aki a Bibliát Isten szavának tekintette, mondván: mindegy, hogy ki írta, ha egyszer Isten diktálta. Mások viszont a könyvek könyvét a maga történetiségében az emberiség kérdéseire adott válasznak tekintik, amiben már régóta nemcsak az a fontos, amit hajdan lejegyeztek, hanem az is, ami azóta történt. Az igazi Biblia-interpretáció voltaképpen párbeszéd az olvasó és a szöveg között.

Hasonlóképpen Shakespeare sem egyetemes és változatlan, hanem a magunk olvasata szerint változik. Mindenkor az én éppen aktuális olvasatom dönti el, hogy mire vagyok érzékeny, mi érint meg a műből. Az a Shakespeare-iskola, amelyhez én is tartozom, színházi értelemben is kortársunknak tekinti Shakespeare-t. Mintha minden (előadott) mű-vét a néző és a színpad között folytatott élő dialógusnak fognánk fel. Ez *a nem* historikus szemlélet - amelynek érvényre juttatásában magam is ludas vagyok - ma már ugyancsak negyedszázados. Megfogalmazása óta én magam is változtam, de ez csak azt jelenti, hogy még érzékenyebben odafigyelek a lehetséges párbeszédre. Számomra a klasszikus dráma nem múzeumi tárgy, hanem a jelenvaló része. Az én legújabb Hamletem például farmert visel, Ophelia pedig miniszoknyát.

– *Jan Kott saját Hamletje?*

– Nem sokszor rendeztem életem-ben. Korábban Berkeleyben vállalkoztam az *Oresztész* színpadra állítására, ami ott és akkor nagy sikert aratott, de nem hiszem, hogy bekerülne a színháztörténetbe. Mindenesetre - közvetlenül a vietnami háború után - háborúellenes tettnek szántam. A tanácskozáson a szereplők Vietnam térképe fölé hajoltak, Püladész motoron robogott be a szín-padra, a kórus pedig az „Avanti popolo"-t énekelte. Néhány évvel ezelőtt diákjaim kérésére elszántam magam egy *Hamlet*-rendezésre. Csak utólag értesültem róla - és erre rendkívül büszke vagyok -, hogy a mi „Instant-Hamletünk" több dologban, például az expozíció megjelenítésében hasonlított Bergman korszakosnak mondott Hamlet-előadásához.

– *Mit jelent az, hogy „Instant-Hamlet"?*

– A cím talán frivol, de a meghatározás kifejező. A ma *Hamletjét* azért neveztem el Instant-Hamletnek, mert manapság már nem érdemes az egész darabot eljátszani, hiszen régóta mindenki ismeri. Elég a lényeget elmondani! A mi Hamletünkben a központi kellék egy ágy volt, amely egyben trónusként is szolgált. Az első kép Gertrud és Claudius hátulról bonyolított, nyílt színi szeretkezése volt. A közönség legelőször a háttal álló, ugyancsak farmernadrágos Claudiust és Gertrud nagy, meztelen fenekét láthatta. Az ezt követő színpadi sötéttel kezdődik azután a trónjelenet, amely közben Claudius zavartan igazgatja a nadrágját.

– *Mennyiben változott meg mára Jan Kott és az ő tanulmányain felnőtt nemzedék Shakespeare-képe?*

– Ahogy jeleztem, egyre inkább a lényeget keresem. Új kötetem, a lefordíthatatlan című *The Bottom of Translation* az utolsó évek terméséből állt össze. Ez a kötet már egy másfajta Shakespeare-látás dokumentuma. Aki viszont meg akarja érteni a különbséget, az olvassa el az elsőt, amit egy negyvenes éveiben járó ember írt, és utána az újat, amely kétségkívül egy idős ember Shakespeare-ről való gondolkodását tükrözi.

– *Hogyan látja az ön művei által ihletett s egy adott korszakban radikálisan újnak számító Shakespeare-előadásokat, Peter Brook és Giorgio Strehler Shakespeare-jét?*

– Általában Peter Brook Shakespeare-interpretációit hozzák velem a legszorosabb kapcsolatba. Az első Brook-élményem társulatának lengyelországi vendégjátéka, a *Titus Andronicus* volt. Való igaz, hogy *a Learre* készülve Brook meg is hívott magához Londonba, konzultánsnak. Brook sajátos alkat. Tulajdonképpen olyan, mint egy nagy macska, aki állandóan figyel, fülel, és mindent, amit lát és hall, igyekszik magában feldolgozni. Amíg ott voltam, állandóan kérdezett, érdeklődött, vitatkozott, de mindazt, amit tőlem és másoktól hallott, megemésztette, feldolgozta magában, és így alkotta meg, ezeket felhasználva, a maga előadását. Közvetlen közelről látva Brook rendezői munkáját, meggyőződhettem róla, hogy a szakma minden mozzanatában - a díszlet megtervezésétől a színházvezetésig - zseniális.

– *Úgy tudjuk, Strehlerrel is dolgozott.*

– Valóban, amikor *A vihar* rendezésére készült, ő is meghívott magához.

De nála azt tapasztaltam, hogy olyannyira el van foglalva önmagával, hogy még a hozzám intézett kérdéseire is - saját maga válaszolt. Fel is vetődött ben-nem, hogy akkor vajon miért hívott meg?

– *Talán katalizátornak. Mivelhogy Jan Kott jelenléte még Giorgio Strehlert is inspirálhatta.*

– Strehler sajátos, extrovertált alkatú művész. Egy alkalommal tanúja voltam, amikor felújító próbát tartott egy új színpadon, egy már sokszor és sokfelé játszott Goldoni-komédiából. Arra volt csak kíváncsi, hogy vajon hogyan működik a rendezés, az előadás az új színpadi körülmények között, az új színpadon. Erre az alkalomra Strehler meghívta a barátait is. Maga sem számított rá, hogy milyen sokan jönnek el. De emiatt a próba jellege is változott. Mindnyájunk számára nyilvánvalóvá lett, hogy Strehler már nem a színészeire figyel, hanem saját közönségének tart bemutatót; nekik játszotta el, hogy hogyan rendez.

– *Hallhatnánk valamit budapesti színházi élményeiről és tapasztalatairól?*

– Nem udvariasságból, őszintén mondom: el vagyok ragadtatva! Sok *Revizor*-előadást láttam már, de Zsámbéki Gáboré talán a legkorszerűbb, legérdekesebb változat. Legalábbis én magam hasonlóképpen képzelném el Gogol művét. s milyen kitűnőek a színészek! *Á Három* nővérrel kapcsolatban viszont már vannak fenntartásaim, vagy, mondjuk szerényebben - lévén, hogy a szöveget nyelvismeret híján nem sikerült egész pontosan követni -, bizonyos feltételezéseim. Meg kell mondanom, hogy én túl harsánynak, helyenként agresszívnek is találtam a nagy hírű előadást. Vitathatónak érzem, hogy a darab végén Mása ököllel támad Versinyinre. s megvallom, nagyon is hiányoltam a nosztalgiát, aurát Ascher Tamás rendezéséből. Ezúttal a színészi játékot sem éreztem elég egyenletesnek. Versinyin és a Mása férjét alakító színész is halványnak tűnt, de ezen túl engem még az is zavart, hogy Udvaros Dorottya Natasa szerepében lejátssza a három nővért, olyannyira, hogy szinte róla szól a darab.

– *Talán ez sem véletlen. Talán korunk családi, közösségi erőviszonyai tükröződnek a színpadon?! Nekünk valószínűleg azért is tetszett lélektanilag hitelesnek ez az új* Három nővér, *mert éppen ez, az agresszió dominanciája is benne van.* - s mondanánk még tovább, ha most az előadás megítélése lenne a fontos, nem pedig Jan Kott véleménye. Inkább tovább faggatjuk, ezúttal a *Csíksomlyói* passióról.

- A Nemzeti Színház előadása egészen másfajta élményt és tapasztalatot jelentett számomra. Kerényi Imre vállalkozása most különösen azért érdekelt, mert egyik újabb munkámban éppen a misztériumjátékkal foglalkozom. Rengeteg passiójátékot láttam életemben - természetesen, főként lengyel változatban – , de ennyire kegyetlent, mint az önök *Csíksomlyóija,* még soha.

– *Hogyan érti ezt, professzor úr?*

– Engem meglepett a mód, ahogyan a tömeg a színpadon az áldozat, mármint Krisztus ellen fordul. Á nép itt nemcsak magára hagyja Jézust, de még ki is gúnyolja, külön gyötri a szenvedőt. Kíváncsi lennék, hogy ez vajon az eredeti szöveg intenciója, vagy a rendezői koncepcióból következik? En úgy éreztem, mintha a rendező ezzel a Holocaust tragédiáját is behozná a játékba: az antiszemita csőcseléknek a meghurcolt zsidóság iránti közönyét és kegyetlenségét, a suhancok gúnyolódását és a nyilvánosság előtt elszenvedett bántalmazást.

Magyarázatképp - felhatalmazás nélkül – az előadás interpretációjához Karinthy Frigyes *Krisztus vagy Barabására* utaltunk. De mivel a kérdés érezhetően továbbra is foglalkoztatta Kottot, Kerényi Imrétől kértünk (telefonon) választ, aki elmondotta, hogy a fennmaradt töredékekből rekonstruált szöveg valóban nem követeli meg ezt a beállítást. A tömeg ilyenfajta távolságtartó ábrázolása a csőcselék kritikája - és ezt helyesen érezte meg Kott - rendezői szándék. Ezt a magyarázatot vendégünk elé érdekesnek érezte ahhoz, hogy noteszébe külön is beírja magának Kerényi Imre nevét.

Valaki a Fészek-beli találkozás után azt mondta: megint az történt, ami megannyi díjnyertes film, világvihart aratott dráma esetében - Jan Kott-tal is korábban, a hatvanas években kellett volna személyesen találkozniuk. Ebben a kegyetlen megállapításban tagadhatatlanul van némi igazság. Emlékszem, milyen rajongó áhítattal idézte nemcsak műveit, de Kott vibráló egyéniségét, előadói szuggesztivitását, eredeti gondolkodásmódját és sziporkázó szellemességét is hajdani tanítványa, Andrzej Zurowski lengyel kritikus, aki most Kottról szóló könyvén dolgozik.

A hetvennégy éves Kott rezignált megjegyzései, szűkszavú válaszai egyszer-egyszer azt a látszatot keltik, hogy nemcsak régi polemikus hajlamától, de saját korábbi műveinek szellemi kihívásától is némileg eltávolították az évtizedek. Ám erről valójában szó sincs: Jan Kott a beszélgetések sodrában ma is sokszor „bekapcsol", olyankor huncut mosolya felragyog, és szarkasztikus humora ma is lenyűgöző. Mondataiban egymást érik az intellektuális telitalálatok. De ami még fontosabb: Jan Kott, az alkotó, az esszéíró ma sem pihen. Csak éppen most már nem kizárólag a világirodalom, hanem a megélt történelem labirintusában is megpróbálja eligazítani az utána jövőket.

Készülő önéletírása, amelyet nem hagyományos, kronologikus formában, hanem emlékek közt kalandozva sző és szerkeszt, érett bölcsességről és friss iróniáról tanúskodik. A szerző szépírói vénáját itt már nem korlátozzák a filológus tényei, sem a filozófus terminus technicusai. Az eddig elkészült és angolra fordított fejezetek arról tanúskodnak, hogy a leszűrt tapasztalatoknak hála, új fényt és értelmet kaphatnak a régi élmények, a sztálinista diktatúra abszurditásának és tragikumának felismerése pedig megvilágítja, megfejti és értelmezi az előzményeket. Így kapnak értelmet, tartalmat, közvetítenek üzenetet még a látszólag jelentéktelen turistakalandok és epizódok is.

Példa erre Jan Kott esete a moszkvai metróval. Tőle tudjuk, hogy annak idején egy fekete autóval fuvarozott tudós delegáció tagjaként járt Moszkvában, amikor is eszébe jutott, hogy meg kellene nézni a híres és a lengyel propagandában oly sokszor megénekelt *metrót* is. Kívánságát annak rendje-módja szerint elő is adta a vendéglátóknak, akik udvariasan rábólintottak. Ám a látogatásra mégsem került sor. Kott sürgetésére udvariasan halogató választ kapott: még nem sikerült megszervezni a látogatást. Három percre lévén az egyik legforgalmasabb metrómegállótól, sehogy sem értette a problémát, de azért nem okvetetlenkedett tovább. Mígnem egy szép napon ragyogó arccal érkezett a delegáció kísérője, hogy Kott kérésének megfelelően elvigye a delegációt a *metropolitához,* az orosz görögkeleti egyház fejéhez. Jan Kott ugyanis lengyel módra franciásan, Métropolitaine-nek mondta a metrót, és ebből következett a mindkét oldalon sok fejtörést okozó félreértés.. .

Ilyen és ennél jóval drámaibb epizódokból szőtte Kott kínai útinaplóját is. s talán hasonló fejezet tudósít majd idővel arról is, hogy mit látott Magyarországon 1988-ban. Mi ragadta meg figyelmét Szentendrén, Barcsay Jenő múzeumában és a Katona József Színházban. Hiszen csak energiái vékonyulnak el olykor, figyelme és megfigyelőkészsége, szellemi érzékenysége és vitakészsége a régi.

világszínház

BÉCSY TAMÁS

Angliai tanulságok

Közhely, hogy egy adott ország színházi kultúráját nagymértékben határozzák meg a különböző társadalmi, szociológiai és szociálpszichológiai dinamizmusok. Ez a közhely azonban a konkrét élmények és tapasztalatok során megdöbbentő erejűvé válhat. Például akkor, ha módunk van egy-egy dráma különböző országokban való előadásainak összevetéséből következtetéseket levonni.

Az elmúlt télen hosszabb időt tölthettem Angliában, és ott sok előadást láttam. Talán az újdonság, vagyis a szokatlan környezet tette, hogy a mindennapi életfolyamatokban élesebben tűntek fel az emberek magatartásának, viselkedésének csak a testi eszközökkel kifejezésre juttatott jellemzői, amelyeknek egy bizonyos részét - művészetté transzformálva - viszontláthattam a színészek általános magatartásában, gesztusrendszerében. A hosszabb idő és a sok-sok beszélgetés lehetőséget adott továbbá arra, hogy észrevehessem a testi eszközökkel érvényre juttatott jelentések mélyebb rétegeit; az embereknek a valósághoz, illetve a társadalmi dinamizmusokhoz való viszonyait, ezek tartalmát. A mélyebb bepillantáshoz persze a nyelv, a gondolkodásmód vagy bizonyos kérdéskörök nek a miénktől eltérő megközelítése és ezek megismerése is hozzájárult. Vagyis, ha valaki hosszabb időt tölthet egy-egy idegen országban, a mindennapi életben és a színházban is szerezhet olyan tapasztalatokat, amelyek mind a társadalomban élő trendeknek, mind a színházi előadásoknak a nem verbális, metakommunikációs jelrendszerére vonatkoznak. s ezek a színházelmélet, a színházontológia szempontjából éppoly gyümölcsözők lehetnek, mint a színházi gyakorlat nézőpontjából.

Londonban rengeteg színház működik; zömük persze szórakoztató komédiákat, zenés darabokat játszik. Az ITI angol központjának és az angol Nemzeti Színház vezetőségének segítségével mindenekelőtt kétféle színházat kerestem: az ún. „performance art"-hoz és az ún. rendezői színház irányzatához tartozókat. Az elsőre vonatkozóan kijelentették, volt, virágzott, de mára kifulladt, lehanyatlott irányzat. A másodikkal kapcsolatban a beszélgetésekből is kiderült: a rendező szerepét, funkcióját, művészetét például még Péter Brook esetében sem választják el a színészétől, illetve attól, amit a hazai szóhasználat szerint a színészvezetés és az ehhez tartozó rendezői tevékenység jelent.

Mindazonáltal mégis sikerült találnom egy színházat, amely még most sem tért vissza a hagyományos elemekhez, noha ezekbe beleszövi a lefutott „neoavantgarde" értelmesnek és hasznosnak bizonyult elemeit. A Hilary Westlake vezette Lumiére Son Színházi Társulat működését a régi és új eszközök összeötvözése jellemzi. Hilary Westlake előadásai azért új stílusú produkciók, mert a rendező művészetének eszközeit a „hagyományos" színészi alakítások mellé-köré helyezi, vagyis nem mellékes számára a színész művészete. Elmondták, hogy voltak előadásaik, amelyekben - a téma is részben japán volt - a Kabuki és a No színház elemeit használták fel. A rendezőnő törekvése egyébként az, hogy a színjátszás szerves egységgé épüljön a képzőművé-szettel, a zenével és a tánccal. A kritikák tanúsága szerint a legérdekesebb előadásukat az elmúlt nyáron tartották, a Királyi Botanikus Kertben, *Deadwood* címen. A hatalmas park délnyugati sarkának öt részét képezték ki a játék helyszínéül; a közönség színhelytől színhelyig vándorolva a környezetpusztításról és ezen keresztül a természet és önmaga iránti felelősségéről szóló előadást láthatott.

London egyetemi negyedében van színházuk, a The Place Theatre. Itt láttam a *Heart of Ice* (Jégszív) című előadásukat. A rendkívül érdekes darabot David Gale írta. A szabályos cselekmény nélküli darab egy idős színésznő benső világában játszódik. Az életútra való visszaemlékezés során a színésznő lényének különböző részeit-összetevőit, valamint benső irányvonalait az európai tündérmesék különböző alakjai testesítették meg. Ezek a figurák az előadás egésze alatt táncoltak vagy ritmikusan mozogtak, és mindig szólt a zene. A színészek az egyik színészképző stúdió tagjai voltak, s szerepeltetésük elsősorban a társulatépítést szolgálta.

Ami az általános színházi helyzetképet illeti, az általam látott előadások - ezen egy kivétellel - „hagyományos" arculatot mutattak. És azonnal meg kell mondani: *kiváló* színészekkel. Voltaképpen egyik előadásban sem láthattam gyönge színészt, vagy olyat, aki nem állt volna a színészi mesterség és technika magas fokán. A színészeknek, akármilyen gyorsan mozogtak, még ha rohantak is, soha nem fogyott el a levegőjük, beszédük teljesen tiszta és érthető maradt.

A „hagyományos" színház Angliában nem - a mi megvető szavunkat használva - múzeumszínház, annak ellenére sem, hogy az adott drámát adják elő, úgy, ahogyan azt a szerző megírta. A cselekményt semmivel sem változtatják meg, jelentésével ellenkező jelentéseket sem erőszakolnak bele. A színészi alakításokkal szólnak nagyon erősen és határozottan a mához. A drámákat - a dramaturgokkal, rendezőkkel, igazgatókkal való beszélgetések alapján állíthatom - nem „irodalmi" tiszteletből hagyják érintetlenül, hanem mert nagyon jól tudják: minden tisztességes színvonalon megírt drámának olyan határozott a benső világa, hogy azt nem lehet megsérteni anélkül, hogy a színházi előadás ne szenvedné meg. Tiszteletben tartják a dráma tényeit és törvényeit éppúgy, mint amilyen határozottan a színjátékra teszik a hangsúlyt. A színészi alakítások nem akarnak „érdekesek", feltűnőek lenni, a figurának nem a színész vagy a rendező által elképzelt extrém változatát prezentálják, és nem is az adott színészt látjuk egy-egy tőle független alak helyzetében. Persze ne feledjük: Angliában több száz éve olyan viszony alakult ki a polgári foglalkozásokból eredő valósághoz, amely a valóság *tényeit* mindig tiszteletben tartja, ezeket soha nem mellőzi valamiféle szempont alapján, és pláne nem deformálja aszerint, ahogyan egy-egy adott ember látni véli. A színházi előadás számára a választott dráma éppúgy tény, mint *a valóságban* élő emberek benső világa és gesztusrendszere. Az angol „hagyományos" színház azért nem „színházmúzeum", mert minden előadásuknak van mához szóló tartalma; még akkor is, ha ez nem aktuálispolitikai vagy etikai-pedagógiai. Persze ennek a hiánya is társadalmi-szociológiai trendek következménye.

A Royal Shakespeare Company Stratfordban lévő színházában láttam *a Szeget szeggelt.* A börtönjelenetek kivételével hatalmas, boltíves, aranyszínű, kissé „procc" jellegű kapu állt a színpadon, amely az Angelóval kapcsolatos jelenetek hátte-

rében mindig látható volt. A rendező (Nicholas Hytner) a maga eszközeivel csak annyit tett hozzá a dráma világszerűségéhez, hogy Shakespeare alakjait a XIX-XX. század fordulójának ruháiba öltöztette, és hogy Izabellát és Claudiót két fekete bőrű színész játszotta. A történet az eredeti volt, a szöveg meghúzása vagy módosítása nélkül. Bennem, mint nem Angliában élő nézőben - vagy mert hozzá vagyok szokva a hazai megoldásokhoz? - Izabella fekete volta azt a jelentést is felvetette, miszerint a századfordulói „Angelók elsősorban fekete lányokkal szemben engedhették meg maguk-nak a drámában megjelenített gazemberséget; s ezen a réven gyanakodtam arra is, hogy a Herceg és Izabella kapcsolatával a fajták közötti feszültségre és fel-oldásának szándékára is utaltak. Azonban azokban az angol nézőkben, akikkel módom volt beszélgetni, ez a jelentés egyáltalán nem fogalmazódott meg.

Az angol nézők teljes mértékben elfogadják, ha a díszlet és a kosztüm nem a dráma benső világához illő. Ákikkel beszélhettem, nem találtak semmiféle diszkrepanciát a cselekmény bizonyos mozzanatai, illetve a jelmez és a díszlet által jelzett társadalmi helyzet között. A cselekmény egyik eleme ugyanis, hogy Angelo utasítást ad Claudio lefejezésére, s megparancsolja, hogy a levágott fejet küldjék el neki. Ez a mozzanat csak olyan társadalmi helyzetben képzelhető el, amelyből még hiányoznak a bűnösség elbírálására hivatott, illetve a tett és a büntetés közé - vádlóként és ítélethozóként - beépülő társadalmi szervezetek. A kosztümök és a díszlet viszont olyan társadalmi helyzetet sugallnak, melyben ez az organizáció már kiépült, s így elképzelhetetlen, hogy valakit egy uralkodó parancsára bírósági eljárás nélkül börtönben kivégezzenek, és hogy még a levágott fejet is elküldjék neki! Ezen a diszkrepancián az angol nézők egyértelműen túltették magukat. A kosztüm és a díszlet ugyanis a viktoriánus korszakba helyezte az eseményeket, és számukra ez, vagyis annak a korszaknak a kritikája volt a fontos. Ennek megvilágításához társadalmi-szociológiai tényezőkre kell hivatkoznunk.

A viktoriánus korszakban Anglia a világbirodalmi hatalom csúcsán volt; ekkor emelték a pompázatos, nagyságot, gazdagságot, erőt és hatalmat sugárzó, de kissé „procc" épületeket. s ugyanekkor nagyfokú képmutatás uralkodott az angol társadalomban (lásd pl. G. B. Shaw korai drámáit is.) A századforduló időszaka, értékrendje és életmódja iránti nosztalgia Angliában is él, sőt, a nosztalgiánál több is. Az angol iskolarendszerben, pontosabban a nevelési szisztémákban, a társadalmi-társasági szokásokban, az emberek világhoz való viszonyában stb. igen sok olyan norma és szabály alakult akkor ki, amelyek ehhez a világbirodalmi vezető szerephez kapcsolódnak, ebből termelődtek ki vagy ehhez idomultak, és amelyek - ha részben is - még ma is élnek. Azóta azonban Anglia elvesztette a világbirodalmat, s már gazdaságilag sem tartozik a világ első három-négy hatalma közé. Ez a tény erősen befolyásolja a szociológiai, szociálpszichológiai helyzetet, miként az is, hogy a volt gyarmatokról bevándoroltak bontják az angol szokás- és normarendszert. Talán mindennek a következménye, hogy az angol életbe más szokás- és norma-rendszerek behatolhattak, például jó né-hány évtizede az amerikai hippimozgalomé, manapság pedig a tévé- és rádió-adások stílusába az amerikai show-business stílusa. A mai rádió- és tévéműsorok tekintélyes százaléka csupa nevetés, csupa-csupa vidámság, amely valami-féle gondtalan, gazdag és könnyű életet sugall, akkor, amikor - különösen szak-Angliában - meglehetősen sok a munkanélküli, akiket a munkanélküliséggel járó pszichikai következmények akkor is jócskán károsítanak, ha a munkanélküli segélyből - persze a mi szemszögünkből nézve - elég jól meg lehet élni, és amikor az egyetemet végzettek jó része nem - vagy nem a saját szakmájában - tud elhelyezkedni. Nagyon sok és egészen különböző tárgyú-témájú vetélkedőműsor van; talán mert ezekben tapasztalható, hogy az egyéni rátermettség és tudás közvetlenül tud sikereket elérni, illetve itt nyílik tér az egyéni értékek közvetlen megmutatására. Különösképp a fiatalok keresik a maguk társadalmi útját és lehetőségeit. Az ő esetükben az általános társadalmi útvesztés és útkeresés az öltözködésben is látható. Egyik csoportjuk a már az üzletekben rongyosan árult, szakadt farmerben jár, a gazdag családok lánytagjainak „dafkéja" pedig még szokatlanabb: a rongyos farmernadrág fölött néha rövid cobolybunda is látható. A másik csoport viszont öltözködésében is konzervatív; „egyenruhájuk" a fekete öltöny és fekete cipő, fehér ing és nyakkendő. Mindezek a jelenségek egyfelől valamiképp az útvesztést, másfelől az útkeresést jelzik.

És ehhez a kettősséghez tartozik a viktoriánus vagy az edwardi korszak iránti nosztalgia és vonzódás, hiszen ezt az időszakot etikai példaként is említik. London különböző részeinek lakói különböző korszakok hagyományát követik, s most a város középpontjától kissé nyugatra lévő negyed lakóinak életvitele vált uralkodóvá: azoké, akik épp a viktoriánus és edwardi idők hagyományait vallják magukénak. Ezt a társadalmi trendet erősíti a kormány, ennek az etikáját említi példaként Margaret Thatcher. Az útkereséshez tartozik azonban ennek a nosztalgiának és e korszak etikájának az elutasítása is, talán két okból. Egyrészt azért, mert az angol kormány is követi azt a - véleményem szerint teljesen szűk látókörű és rövid távú - politikát, amely igen kevés pénzt juttat a bármely szintű oktatásnak és a kultúrának, vagyis azoknak a területeknek, amelyek egyike a jövő embereit akarja műveltség és etika tekintetében formálni, a másik pedig az élet etikusságát és az igazságosság kívánalmát sugározza. Saját magunkat említve, nálunk sokkal érezhetőbben váltak eleven társadalmi erővé annak a negatívumnak romboló következményei, hogy az iskoláknak és a kultúrának igen kevés pénzt juttatnak, mint azoknak a területeknek a pozitív következményei, ahová ezek helyett adták a pénzt. Mivel Angliában - miként az egyetemi és színházi kollégák mondták - még soha nem volt kormány, amely ennek a két területnek ily kevés pénzt biztosított volna, ezekben az értelmiségi körökben igen erős indulatok élnek a kormány által példának vallott viktoriánus etika ellen. A *Szeget szeggel* történetét tehát azért helyezték a viktoriánus korba, mert az éppoly hipokrita társadalom volt, mint a mai, s az angol nézők számára a cselekmény bizonyos fordulatainak és a kosztümmel jelzett kornak diszkrepanciája azért sem okozott zavart, mert számukra a döntő tényező a viktoriánus idő igen erős kritikája volt.

Más alapról kiindulva és áttételesen hordozott társadalmi-szociológiai közlést a Royal Shakespeare Companynek a londoni Barbican Centerben látott előadása, *a Szentivánéji álom.* A tündérvilág alakjaitól eltekintve itt sem korhű kosztümöket hordtak, hanem mai vagy félig-meddig mai öltözékeket. Á legelőször fel-tűnő tény egy „hiány" volt, a Kott-féle értelmezés teljes hiánya. Játékot játszottak, Shakespeare könnyed játékát, bemutatva, hogy a szerelmesek között szükségszerűen vannak heves indulatú ellentétek épp a vonzalom intenzitásának különbözősége

miatt, ám ezeket abszolút normálisan, természetesen, szükségszerű dinamizmusokként jelenítették meg. s ettől vált az előadás olyan bájossá és széppé, amilyen az ifjak szerelme akkor, ha az nem kompenzáció, vagyis ha a szerelem nem valami mást pótló dinamizmus. A Kott-féle értelmezést talán azért is mellőzték, mert Angliában a szexualitás is magánügy, amit nem tesznek nyilvánossá. A nyilvános helyeken is összehasonlíthatatlanul kevesebb csókolózó-ölelkező párt lehet látni, mint nálunk. (Ettől egy angol előadásban persze még bőven megjelenhet a szexualitás.) *A Szentivánéji álomban* négy egészséges, a világ-hoz és szerelemhez teljesen normális viszonyt felmutató fiatalt láthattunk, és ezzel az előadás voltaképp igen határozottan erősítette a nézőkben is a valósághoz való felelős és komoly viszonyt. (Azt, ami nálunk például igen nagy mértékben hiányzik.)

Kevésbé volt meggyőző Genet *A balkon* című darabja a Royal Shakespeare Company előadásában, ugyancsak a Barbican Centerben. Ennek egyik oka lehetett, hogy ez a darab a „szerepjátszás", a vágyvilágból kibomló szerepek problémaköréről szól. A szociológiai státusokból fakadó viselkedésmódokon, vagyis az ezen fajtájú szerepjátszásokon kívüli, felvett, „megjátszott" viselkedés meglehetősen ritka Angliában, illetve lényegében különbözik az angol „formális" viselkedéstől. Igaz, a Genet-darab valódi pszichikai erővonalakat ragad meg, de ezek az angol szociálpszichológiai helyzettel való találkozás során egyszerűen mesterségesekké váltak. A darab nyelvezete is meglehetősen művien pompázó, bár ez az angol fordításban leegyszerűsödött. A *balkon* így szép és érdekes előadás lett, kitűnő díszlettel, de alig-alig hordozott mához szóló jelentéseket.

Az angol National Theatre egyetlen épületkomplexumban működő három színház szervezeti egysége; 1976-ban nyílt meg. Az Olivier Színház nézőtere „legyezőszerű", ún. nyitott színpad; meglehetősen hasonlít az Erzsébet-kori színpadokra. A másik, a Lyttelton Színház hagyományos „proszcénium"-színház, a Cottesloe Színház, a legkisebb pedig, alakjában a XVI. század második felének angol vendéglőudvarain felállított színpadokhoz hasonló. Igen rugalmas, nincs rögzített nézőtere. A Lytteltonban játsszák a *Godot-ra várvát. A* közismerten absztrakt művet a két egészen kiváló színész (Alec McCowen és John Alderton) voltaképpen teljesen reálisan játszotta el, a reális életben várakozó embereket formálva. Ennek következtében a színpadi világszerűségből nem az emberi lét ontológiai értelmű reménytelensége áradt, hanem a reális, a valóságosan mindennapi élet keserűsége és céltalansága. Az általam eddig látott Godot-előadások éppen az ontológiai aspektus hangsúlyozása révén még nem tudott, a néző által most felfedezendő újdonságként prezentálták az élet reménytelenségét, úgy, mint ami távol van a mindennapiasságtól, s így némileg „tanító" jellege lett az előadásoknak. Most azonban, hogy ez a két abszolút nagy színész - közülük is elsősorban Alec McCowen - két valóban várakozó embert játszott, és a várakozást a köznapi helyzetek várakozásává formálta, még szörnyűbb helyzetet állítottak elénk. Alec McCowen még azt is beleszőtte alakjába, hogy Vladimir ebben a helyzetben igyekszik kellemes, jó pillanatokat teremteni, de minden cinizmus nélkül. A cinizmus ugyanis szükségszerűen feltámad, ha az állandónak láttatott reménytelenség helyzetében valaki kellemes pillanatokat akar szerezni. Ez a nagyon nagy színész azonban bölcs humorral láttatta a régóta tartó, megszűnni nem akaró céltalanságot és értelmetlenséget; ám ezzel azt a jelentést is hozzátette, hogy éppen a reménytelenség és céltalanság az, ami abszurd az emberi világban.

A régóta tartó reménytelenséget, sivárságot Pozzo első bejövetele, illetve a színészi alakítás is aláhúzta. A másik két kiváló alakításhoz viszonyítva kissé alacsonyabb szinten, de mégis komplikált Pozzo-figurát lehetett látni. Pozzóban a „hetvenkedő katona" ősi típusa volt az alakítás alaprétege, amelyet átszínezett-áthatott a self made manek kegyetlen erőszakossága és a pózoló, patetikusan-bombasztikusan szónokló link politikusoknak a viselkedésmódja. Az előadás és az alakítás kellően hangsúlyozta, hogy Godot helyett ez a fajta Pozzo érkezik, és az élet céltalansága és reménytelensége azért sem újdonság, mert Godot helyett *mindig* Pozzo érkezik. A társadalmi trend - már a Beckett-dráma jellegéből következően is - áttételesebben jelent meg.

Az ugyancsak a Lytteltonban bemutatott Tennessee Williams-darab, *a Macska a forró bádogtetőn* színházelméletileg további, de másféle tanulságokkal szolgált, miként a Nemzeti Színháznak azaz előadása is, melyet a nagy siker miatt az Aldwych Színházba vittek át, *a Pillantás a hídról.*

A színházontológia számára több következtetést lehet levonni a különböző nyelveken történő előadásokból; lényeges, hogy az adott nyelv mennyire befolyásolja egy-egy előadás végső formáját. Például sem *a Macska...,* sem *a Pillantás...* magyar rendezőinek és színészeinek eszébe sem jutna - miként például az amerikaiaknak sem -, hogy hangsúlyozottan amerikai akcentusban beszéljenek; avagy hogy - nem angol nyelvű előadás során - valamilyen speciális akcentussal érzékeltessék: itt amerikaiakról van szó. Angliában ez az akcentus az alakok megformálását és ennek hitelét szolgálja. Persze angol akcentus is van, sőt meglehetősen sok is. Ez azért hangsúlyozandó - s ezt az angol szociológiai szakirodalomnak a „testi kommunikáció"-val foglalkozó része (pl. Michel Argyle: *Bodily Communication)* ugyancsak erősen kiemeli -, mert Angliában a nem verbális kommunikáció eszközei között igen nagy szerepe van az akcentusnak; egy ember szociológiai-társadalmi hovatartozását a nem verbális jelek közül legbiztosabban akcentusából lehet kideríteni. (S nem, mondjuk, öltözködéséből.)

A Macska... és *a Pillantás...* előadásán a világszerűségnek fontos része volt az amerikai akcentus. Az utóbbi előadás-nak volt még egy olyan jellegzetessége, amelynek megvalósítására Magyarországon vagy a kontinens országaiban nem nagyon gondolhatnak: az alakokat olaszok játszották. Ez a gesztusokban és a beszédtempóban nyilvánult meg. Közismert, hogy az angolok igen keveset gesztikulálnak, az olaszok, a görögök, általában a déli népek viszont igen sokat és erőteljesen. A magyarok és az olaszok gesztikulációs szokásai között azonban nincs akkora különbség, mint az angoloké és az olaszoké között. Ugyanakkor: Magyarországon nem él olasz kisebbség, míg az Egyesült Államokban sok az olasz bevándorolt, s Angliában is élnek ilyenek. Vagyis Angliában - vagy angol nyelvű előadásokban - az amerikai akcentus és az „olasz" gesztusrendszer a színjátékmű valósághitelét érinti, és ezért az alakok megformálásának fontos eszköze. A gyors beszédtempó és a széles és gyakori gesztikuláció nyilván nem a dráma, hanem a színházi előadás valósághitelének a szempontjából lényeges tényező. s ez a tényező nem jöhetne számításba Magyarországon, mint ahogyan Eddie Carbone figurájának megalkotásában az a tény sem, hogy ő dokkmunkás. Hiszen nincsen tengerünk, s a néző nemis tudna különbséget tenni egy dokkmunkás és egy szállítómunkás viselkedése, testi attitűdje

stb. között. Michael Gambon elképesztően nagy Eddie Carbone-alakításában az alak dokkmunkás - és nem szállítómunkás vagy egyszerűen munkás - mivoltára az is azonnal ráismerhetett, aki soha nem időzött dokkokban. De nemcsak ez a rendkívülien nagy színész formálta amerikaivá és olasszá alakját, hanem a többiek is, a szapora beszéddel és az angolok által szinte sohasem használt széles és sűrű gesztusokkal.

Az akcentus, mint az alakoknak egyéni tartalmakat adó tényező *az Antonius és Kleopatra* előadásán is tapasztalható volt. Angliában van egy akcentus, kissé pózoló és affektáló, idegen füleknek talán enyhén édeskés és puhány, amely ugyan-akkor a beszélőnek a másiktól való függet-lenségét és távolságát emeli ki. Némelyek „oxfordinak" nevezik ezt az akcentust. A Shakespeare-dráma Caesarja ezzel az akcentussal beszélt, és a figura általános magatartásába beleszőtte az ehhez az embertípushoz tartozó testi jellemzőket is. Caesar alakját ezzel kötötte egy mai társadalmi réteghez. A testi kommunikációval foglalkozó szakirodalom hangsúlyozza, hogy speciálisan jellemző azoknak az akcentusa is, akik a felsőbb társadalmi rétegek beszédmódját utánozzák, mert ők nem tartoznak oda, de szeretnének. A drámában Pompeius az egyik fajta shakespeare-i bohóc; Phil Daniels ehelyett varkocsba font hajú deviánst állított elénk, viselkedésében és akcentusában is követve ezt a réteget. Az akcentus szón persze nemcsak a szó szoros értelmében vett kiejtésmódot kell értenünk; beletartozik a beszéd hangereje, tempója, a torok- vagy orrhangok dominanciája stb.

Mindezeket azért hangsúlyozzuk, mert mind a színházelmélet, mind a színházi gyakorlat számára fontos tanulság, hogy mindig számításba kell venni olyan megoldásbeli tényezőket, amelyek egy másik országban szinte alkalmazhatatlanok. A magyar beszédben korántsincs annyi akcentus, s a különböző társadalmi rétegek akcentusa nálunk egyfelől kevesebb, másfelől egyáltalán nem annyira differenciált. (Az akcentusról van szó és nem a szóhasználatról.)

Utaltunk már arra, hogy az angolok viselkedésmódjában igen sok a formális elem, amelyeknek meglehetősen differenciált nyelvi kifejezései is vannak. Ezek a formális mondatok és viselkedésmódozatok voltaképp semmi lényeges információt vagy a másik számára eligazító tartalmat nem hordoznak. Példaként említve: különösen a kisebb vidéki városokban ha valaki harmadszor találkozik egy ismeretlen emberrel az utcán, olyan bájos, barátságos, bensőséges mosolyt kap tőle, amelyet ha Magyarországon kap, hát meglehetősen messzemenő következtetést vonhat le; ez Angliában az égvilágon semmit sem jelent. Ennek a formalitásnak a mélyén rejlő szociálpszichológiai dinamizmusok egyike a személyiség olyan fokú tisztelete és becsülete, amely Magyarországon, illetve a kelet-európai országokban teljesen ismeretlen. *A másik* személyiségét veszik figyelembe és tisztelik meg a bensőséges mosollyal. A személyiség tiszteletben tartott jogához tartozik például az is, hogy ha valaki a földalatti ajtajának közepén áll meg, hát ott áll meg. Ez az ő dolga, a másiké meg, hogy be tudjon szállni. Az útban állónak sohasem szólnak, nemhogy ráförmednének; nem demonstrálják, hogy a *másik* udvariatlan, figyelmetlen, illetve hogy *nekem* jogom lenne könnyen beszállni, egyszerűen kiszállni stb.

A legfontosabb talán - s ez esetleg annak a következménye, hogy évszázadok óta tart az élethez való polgári (és nem feudális!) viszony -, hogy az emberek a másikat mint mellérendeltet és nem mint alárendeltet kezelik. A bolti eladó nem érzi sértve magát, mert csak eladó és nem főnök, s ha az eladó csinos nő, hát nem sértett, amiért nem ő a világ-híres sztár. Nálunk mára köszönés módjából és a beszélgetőpartnerek testtartásából leolvasható, hogy foglalkozásánál, beosztásánál vagy akár épp önértékelésénél fogva melyikük érzi magát fölényben a másikkal szemben; a köszönésen kívüli érintkezési módokról nem is beszélve. Egymással való érintkezéseink majdnem bármily formájában és tartalmában nem a másik személyiségét vesszük figyelembe, hanem ki-ki a saját pozícióját és fölényét, és ezt emeljük ki határozottan erős önreprezentációval. Ebből aztán persze nálunk igen határozott kompenzációs törekvések is megszületnek, például az igen gyakori „le van szarva"-szövegben éppúgy, mint - manapság egyre gyakrabban - az alárendeltség kompenzációjaként a nagyfokú udvariatlanságban. Az udvariatlanság persze a fölény demonstrációja is lehet.

Mivel Angliában a személyiség tisztelete abban is megnyilvánul, hogy a másikat „mellettem" és nem „alattam" vagy „fölöttem" lévőnek érzékelik - persze mindig a statisztikai többségről lehet csak szó -, általában azt sem érzik az emberek, hogy az udvariasság, a szívesség, a segítség stb. nekik *jár a* másiktól, miként nálunk a „lejjebb" lévőtől. A személyiség tisztelete olyan apróságokban is megnyilvánul, mint a sorban állás szokása. Ha az autóbuszmegállóban, a pénztárak előtt stb. sorba kell állni, mindenki beáll a helyére, nem igyekszik előbbre furakodni, s egymás között mindig megfelelő távolságot tartanak. Ha a földalatti két állomás között megáll, ha az egyiken sokáig várakozik, ha az autóbusz késik, vagy a forgalom miatt araszol, senki nem érzi személyiségében megsértve magát. Tudják, hogy ezek objektív okok következményei, s nem úgy minősítik, hogy ezek a világnak személy szerint őellene irányuló erővonalai.

Mindennek jóval magasabb szintű ismérve, hogy abszolút tabu a verbális önreprezentáció. Ezt az angol szokásrendszer csak nagyon-nagyon diszkrét formában tolerálja. Nálunk jóformán minden fajta érintkezésben és szinte állandóan megtalálható az önbemutatás; annak a spontán, de határozott közlése, miszerint okos, ügyes, sőt jelentős, értékes ember vagyok. A fölényérzetet is demonstrálandó, a másiknál mindenki mindent jobban tud. Mindez Angliában azért tabu, mert a másik személyiségének a megsértését jelentené, hiszen a nyilatkozó önmagát tukmálná a másikra. Feltűnő, hogy viszonylag mily kevés a társadalmi-szociológiai okokból kifejlődött narcisztikus alkat. *A balkon* előadása talán azért is volt érdektelenebb, mert erős vonása az alakok narcisztikussága és ugyanakkor verbális önreprezentációja, s ez a privát életben a színészeknek éppúgy idegen és tabu, minta nézőknek.

A személyiség saját ügye és nem másoknak bemutatandó tényező a szexualitás is, és általában a testi érintés. Viszonylag ritka a kézfogás is. setleg ez is hozzájárult ahhoz, hogy *a Szentivánéji álom* mellőzte a Kott-féle értelmezést, és hogy sem *A balkon,* sem *a Macska…* előadásán nem volt látható „szexuális jelenet". Ez utóbbiban Maggie az egész előadás során talán csak egyetlenegyszer érintette meg Bricket; ez is akkor történt, amikor a szöveg megkívánta. A színészek is távolabb állnak egymástól, mint hazai előadásokon.

Mindezeknek még további, és az alakítások minéműségét befolyásoló-meghatározó következményei vannak. Az angol színészek az alakok személyiségét, karakterét, egyéniségét, nem pedig szociológiai státusát formálják meg. *Az Antonius és Kleopatra* előadásában Anthony

Hopkins alakításából teljesen hiányzott Antonius „világbirodalmi vezér"-attitűdje, viselkedésében nem volt nyoma a fölényre való törekvésnek, és nem volt látható ilyen Tim Pigott-Smith Caesarjában sem. Caesar egyéniségénél fogva volt pökhendi, a pökhendiek bizonytalanságérzetével együtt; mindig „szurkolt", hogy sikerüljenek elképzelései. Annak a státusnak a fölénye, hogy most már ő a világbirodalom ura, Antonius halála után sem tört fel benne.

A Hampstead Színház adja elő Richard Nelson *Kelet és Nyugat között* című darabját. Egy Amerikába disszidált csehszlovák házaspárról szól, a férfi színházi és filmrendező, az asszony odahaza híres színésznő volt; a foglalkozásokra jellemző öltözködés és viselkedés azonban mindkét alakításból maradéktalanul hiányzott. (Az asszonyt Sheila Allen, a férfit John Woodvine játszotta.) Nyoma sem volt a „filmrendezői" vagy a „híres színésznői" attitűdnek, egyik színész sem „játszott" a magánéleti szférában úgy, mintha itt is közönség előtt lenne. Ehelyett igen élesen, pregnánsan és mégis differenciáltan mutatkozott meg a férfi személyiségéből fakadó önzése, siker- és karriervágya és az asszony azon igyekezete, hogy férjét megértse és segítse, illetve hogy beilleszkedjék az új életformába. Ám ez utóbbi azért nem sikerül, mert rájön, hogy egyéniségénél fogva nem képes idegenként élni, s ezért vissza is megy Prágába.

Egészen furcsa, de jellegzetes volt az is, ahogyan *a Macska…* előadásán Eric Porter Big Daddy fölényét megmutatta. Magyar színpadokon Big Daddynek Big Mamához, akár a család többi tagjához fűződő fölényes viszonyát rendszerint a „durva és kiabálós főnök" attitűdjével, annak hanghordozásával jelenítik meg. Ebben az attitűdben az rejlik, hogy a fölényben lévőnek alapvetően fontos, hogy határozottan megmutassa: ő az úr, akinek parancsait azonnal és hiánytalanul teljesíteni kell. Ezt - más oldalról - úgy is fogalmazhatjuk, hogy *a privát* kapcsolat- és viszonyrendszerbe *a közéleti* fölérendeltség, valamint az önreprezentáció attitűdjét viszik be. Ezzel szemben Eric Porter Big Daddyjének fölényét a függetlenség adja, az, hogy neki van tízmilliója, s ő tartja a gyeplőt a kézben, a pénzzel csak ő rendelkezik, s ezért a fölényt nem kell önreprezentációval külön demonstrálni. Ne essék félreértés: mindkét megoldás lehet nagyon jó. A különbséget azért rögzítettük, hogy látható legyen: a valóság szociológiai és szociálpszichológiai trendjei - ha néha többszörös áttétellel is - befolyásolják a színészi alakítások minéműségét.

Külön kell szólni Michael Gambonról, akinek Eddie Carbone-alakítása nem jó, nem nagyszerű, hanem maga a mű-vészi csoda. A New Yorkban élő (akcentussal megmutatva) olasz (gesztussal és gyors beszédtempóval kifejezve) dokk-munkás (járással és testtartással kifejezve) megformálása teljesen eggyéolvadt a szenvedélyéből fakadóan becstelenséget elkövető, ezért tragikussá és szerencsétlenné váló ember sorsával. Eddie Carbone nem intellektuális alkat, s ezért a benne működő erők nem jutnak el tudatáig. A dráma azért is igényli az Ugyvéd alakját, hogy az itt működő tudattalan dinamizmusok és következményeik, valamint a főhősnek a világban elfoglalt helye és jelentősége meg is fogalmazódjanak.

Michael Gambon Eddie-nek nevelt lánya iránti szerelmét nem ennek a szerelemnek a jeleivel, hanem a feleségéhez és Rodolphóhoz, az illegálisan bevándorolt ifjúhoz való viszonyán keresztül mutatta meg. Az alakítás csodája azzal „kezdődött", hogy sem ez a furcsa szerelem, sem a felesége iránti teljes közömbösség, sem a Rodolpho iránti egyre fokozódó gyűlölete ebben az Eddie Carbonéban nem vált tudatossá - ám mindegyik mégis nagyon határozottan benne élt. Az sem vált tudatossá benne, hogy az illegális bevándorlók följelentésével mily elképesztő becstelenséget művelt - de a szégyenérzet mégis ott égett benne. Teljes mértékben érzékeltette: ez a tett annyira szétrágta benső világát, hogy handabandázással, nagy, de hamis hangon, kompenzáló módon kell bizonygatnia a följelentésben való ártatlanságát - de ez sem válik benne tudatossá. Általánosítva: úgy volt képes megformálni egy semmiképpen sem intellektuális ember igen komplikált, összetett benső világát, valamint nagy szenvedélyét és ebből fakadó tragédiáját, hogy egyértelmű volt: Eddie Carbonéban semmi nem vált tudatossá, tudván tudottá, és mégis minden megjelent a viselkedésmódban. Tehát Gambon mindent a metakommunikáció, a színész rendelkezésére álló nem verbális eszközök révén juttatott érvényre. s egyszersmind ebben rejlett a társadalomnak szóló igen határozott figyelmeztetés: akkor is elkövethet valaki aljasságokat, ha ennek nincs tudatában, illetve akkor is, ha ezzel együtt a benne égő nagy szenvedély valamiképp klasszikus értelemben tragikus alakká teszi.

Mivel ma sokan úgy gondolják, hogy társadalmilag aktuális tartalmak-jelentések csak a speciális rendezői eszközökkel-elemekkel fejezhetők ki, hadd hangsúlyozzuk, hogy ezekből a kiváló, igen magas színvonalú előadásokból vitathatatlanul látható volt: a „hagyományos" színházi előadások *is* egyértelműen képesek aktuális társadalmi-szociológiai tartalmakat, trendeket stb. kifejezni és hordozni. Ezek érvényre juttatásához nem okvetlenül szükségesek a mű világszerűségéhez a rendező által külön hozzátett elemek, és nem szükségesek az extrém, egyedi-szubjektív színészi megoldásmódok sem. Ezekből a produkciókból az is látható, hogy egy-egy színész alakítása korántsem akkor ragadja meg a nézőt, ha az adott alakban ő maga van jelen az adott alak helyett, pusztán csak az adott alak helyzete nem az övé, vagyis ha az nyilatkozik meg, amit ma nálunk „színészi jelenlétnek" szoktak nevezni.

Mindezek a vázlatosan jelzett tényezők talán azt is bizonyítják, hogy a szín-házi műalkotás mindig az adott társadalomból, az adott ma világából táplálkozik. A színész művészetéhez nem a szavak megtalálása és a denotátumuk problémaköre tartozik, hanem ezek „mögöttese" és „köre", vagyis *a nem verbális* művészi megoldások és az *ezeknek* a révén érvényre juttatható jelentések megtalálása és művészi kimunkálása. Egy elő-adás hitelességét és művészi szintjét éppúgy, mint egy-egy színészi alakítását is nem a szöveg szótári tartalma, hanem az elmondottak azon benső hitele adja, amely a nem verbális szegmentumban jelenik meg. A metakommunikáció és a nem verbális eszközök viszont nem meríthetők a múltból - miként például egy adott dráma világa -, hanem mindig csak a jelenből. Ezért ami par excellence *a* színházi előadás, az mindig a mából épül és a mához is szól; legfeljebb nem jól. A színházművészet egésze a valóság nem verbális rétegéből táplálkozik, és így válik az utóbbit is kifejező önálló művészeti ággá.

TATÁR ESZTER

Színházi benyomások Londonból

A londoni színházak jól mennek. A West Enden legalábbis. Aki nem gondoskodik jó előre jegyekről, az csak a szerencsében bízhat. Mint én. Legalább nyolcvan olyan színházi előadás van műsoron esténként, melyeket a City Limit vagy a What's Ön felsorol. Ezenkívül vannak még peremkerületi színházak, ebédidőszínházak, amatőr-félprofi előadások, bábszínházak, marionettszínházak, speciális nemzetiségi színházak: jávai, indiai, kínai, japán stb., felolvasószínpadok. Jelenleg fut például Bella Ahmadulina, Vanessa Redgrave és Richard Harris közös „platform performance"-e (dobogószínház) a Nemzeti Színház előcsarnokában, ahol a mai szovjet költészetből adnak elő. Vannak még ezenkívül piactéri színpadok, raktárszínházak vagy legújabban metrószínpadok. Ez utóbbiak helyszíne egy-egy földalatti szakasz, illetve szerelvény, ahol happening formában zajlik az előadás. Minden ízlésnek, érdeklődési körnek van helye és - úgy látszik - nézője is. Vendégművészek, vendégtársulatok is sűrűn látogatják a világvárost. Azon a kora téli héten, amelyet ott töltöttem, fellépett Londonban Szokolay Balázs, Msztyiszlav Rosztropovics, Eötvös Péter, Michael Jackson, Liza Minelli és Mick Jagger, hogy csak néhány, nálunk is jól ismert művészt említsek.

A kínálat óriási, s a szűkös idő miatt a választás nem könnyű.

Musicalélmények

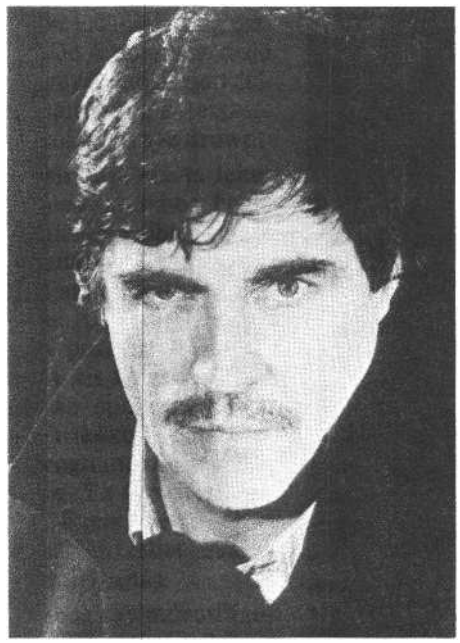
Mindig is szerettem volna bejutni a híres Drury Lane Theatre-be, ebbe a csodálatosan szép, régi, tágas, elegáns és kényelmes színházi épületbe. A folyosók falain híres olajfestmények bágyadt barokk jelmezbe öltözött színészeket ábrázolnak Shakespeare valamelyik itt, ebben a színházban játszott darabjából.

A 42. utca című amerikai musical hagyományos Broadway-stílusban került színre. Minden korhű: jelmezek, díszletek, dallamok, táncok és a történetecske. Vidéki kislány arról álmodozik, hogy felmegy a nagyvárosba, és ott a musicalszínpad sztárja lesz. Természetesen ölébe hull a szerencse: a híres és undok sztár kitöri a bokáját, és ő, a kis „Hamupipőke" megmentheti az előadást. Megteszi - befut. Sikere lesz. De ő nem lesz majd „olyan". Ennyi. Nagyanyáinktól ismert dallamokra jóízűen andalodunk, és tetszéssel nézzük a géppuskalábú Gaye Brownt.

Ezután megkíséreltem a szinte lehetetlent: bejutni *a Nyomorultakhoz.* Nagy szerencsével - a szakadó esőben valaki nem jött el az előadásra - jutottam a helyhez, egy kedves angol család kellős közepébe csöppenve. A Palace Theatre homlokzatára óriási posztert festettek, onnan néz le ránk a kis Cosette óriási szemekkel. Aztán, az épületbe lépve, ugyancsak őt látni trikókon, posztereken, jelvényeken, programokon, gyufán és ki tudja még min. Ez tapasztalható egyébként *a Starlight* Expressnél, a *Macskáknál, a Time-nál* is. Nem lehet azt állítani, hogy nincs elég felhajtás.

Nagyvonalúan veszek egy műsorfüzetet, mely rövid tájékoztatást ad a Palace Theatre eddigi múltjáról, 1891-től napjainkig. A háromemeletes, csupa márvánnyal és drapériával, süppedő szőnyegekkel díszített épületben először a Királyi Operaház adott otthont Arthur Sullivan (a Gilbert és Sullivan páros egyik fele) operájának, *az lvanhoe-nak.* Később egy francia társulat élén SarahBernhardt lépett fel itt, majd az orosz Anna Pavlova 1910-ben. A II. világháború után a színház az angol musicalek első számú otthona lett; itt játszották például *a Jézus Krisztus* Szupersztárt több mint kilenc évig. *A Nyomorultakat,* amely a Royal Shakespeare Company produkciója, 1985-ben hozták át a Barbican Centerből. Rendezője Trevor Nunn, akinek, mint a *Macskák, a Sakk* és *a Starlight Express* rendezőjének már jelentős musical-tapasztalata van.

A londoni Nyomorultak-előadás nagyon színvonalas, nagyon szép, és nagyon egységes színészi munka eredménye. A szép látvány megteremtésében a díszlettervezőnek: John Napiernek van nagy szerepe. Napier egyik ősének lovas szobra egyébként ott áll Kensington közelében; abból a híres építészcsaládból származik, amelynek fontos része volt a Viktória-korabeli építkezésekben. Itt a Palace hatalmas méretű és magasságú színpadán Napier a modern szcenika minden lehetőségét kihasználja: vetítést, gáz-és szárazjégpatronokat, színes villanófényeket, különböző világítási és hangtechnikai újdonságokat. Tolószínpadot, süllyesztőt. Kis és nagy forgót. A zsinórpadlás emelkedik és süllyed. De mindez soha nem csupán a látvány, a hatáskeltés



Alan Bates, a Melon című Simon Gray-dráma londoni előadásának főszereplője

kedvéért működik, hanem szoros egységben a drámai-zenei művel, amelyet szerzői „népoperának" neveznek. Az óriási bérkaszárnyából egy fordulással barikád lesz. A kovácsoltvas kapu egyik oldalról gyári bejárat, a másikról kastélypark magas, nehéz kapuja. Koszos kocsma, díszes bálterem, csatorna, Szajna-híd és kolostori egyszerűségű kis szoba váltják egymást pillanatok alatt.

Áz előadásban a musicalekben megszokott tánccal csak a báli kép szolgál; egyebekben csak mozgást és pantomimot látunk. Érdekes, hogy bár lemezeken és kazettán már régen kapható *a Nyomorultak* valamennyi énekszáma, közülük igazi sláger, az egy Szabadság-dalt kivéve, nem született. Talán azért, mert a végig igényes, valóban „népoperai" muzsika, egyszeri hallásra nem jegyezhető meg.

A szereplők közül kiemelkednek remek színészi és énekesi képességeikkel a Javert-t alakító Clive Carter és a Jean Valjeant jelenleg tolmácsoló Craig Pinder. Ez utóbbi főleg a lírai jelenetekben kitűnő. Meg kell említeni a tüneményes gyermekszereplőt, a kis Cosette-et játszó Marissa Dunlopot; dalocskája valóban könnyekre indít. A karakterszereplők közül hálás feladatát örömmel és pompásan oldja meg a Thénardier házaspár: David Delve és Myra Sands. A Mariust alakító Martin Smith amellett, hogy jól énekel, igen vonzó küllemű. Á zsúfolásig megtelt ház kétezer-ötszáz nézője

lélegzetét visszafojtva figyeli Jean Valjean életének drámai mozzanatait; érdekes, hogy milyen kevesen ismerik közülük Victor Hugo művét.

A Trevor Nunnt támogató csapat, beleértve a korhű és a színpadi mozgást nagyszerűen segítő, szép jelmezeket tervező Andreane Neofitou-t, és a rendezőtársat, John Cairdet, mindenre kiterjedő alapos munkát végzett. Nemcsak a jelenetek pontos kidolgozásával, a jellemábrázolások hugói romantikus realizmusának szín-padi megvalósításával, hanem a társulat színpadi mozgatásával is, amely nyomon követhető a pantomimszerűen beállított utcakőfelszedésnél, a csatornában való bolyongásnál, a gyári munkások és munkanélküliek csapatának kétségbeesett lézengésénél csakúgy, mint például a kezek kifejezőerejének gondos és következetes felhasználásánál is.

Jean Valjean keze a darab elejétől „beszél". Az első jelenetben görcsösen markolja a lopott, majd ajándékba megkapott gyertyákat, majd a pap lágyan, majdnem krisztusi mozdulattal felé nyújtott kezére ejti nagy, erős ujjait, és olyan puhán érinti meg a kézcsók előtt, mint egy oltáriszentséget. A kis Cosette-tel ez a kéz úgy bánik, mintha törékeny virágért nyúlna. A. csatornában, véres kezei fizikai és lelki fájdalmat érzékeltetnek, ugyanakkor borzasztó erőt is. Halála pillanatában az ifjú pár felé emelkedő keze fejezi ki a haláltusát. A mód, ahogy lassan, nehezen emeli, majd reszketve megtartja, hogy végül úgy ejtse ölébe, mint egy puha kelmét, nem fakadhat pusztán a színész ösztönéből. Hasonló módon élnek Javert kezei is, végigvezethetően egészen az öngyilkossági jelenet egészen fantasztikus hatásáig: a felhőbe burkolózó, párás Szajna-híd alatt és fölött hullámzó vetített víztükör háttere előtt favertnek az égi fényességben széttárt ujjai görcsösen kapaszkodnak a semmibe, hogy aztán, ahogy a hídról leveti magát, ezek a kezek, ezek a karok úgy jelenjenek meg, mintha egy Zichy Mihály-illusztrációt látnánk *a Hídavatás* egyik figurájáról. Így élnek Eponine kezei is: ahogyan végigsimítják szinte szeretkezve Marius kabátját; Cosette keze, ahogyan a kapott szerelmes levéllel bánik; Marius forradalomra hívó, támadásra buzdító keze pedig olyan, mint Delacroix Július 14. című festménye egyik figurájáé. Végül Fantine és Eponine egymásba fonódó karjai mint gótikus templomívek zárják el a fényt a halott Jean Valjeanról. Lehet, hogy más előadásokban is van ilyen irányú törekvés, de nem vehető észre ilyen szoborszerű szépségben.

Esték a Nemzetiben, az RSC-ben és a West Enden

Ottlétemkor érkezett Londonba Arthur Miller, akinek önéletrajzi könyvét most adták ki az angol fővárosban. Címe: *Timebends: A Life,* igen durva fordításban *Kanyargó idő: egy élet.*

Az író a tévének adott nyilatkozatában, melyet véletlenül megnéztem, világunk elembertelenedése miatti aggodalmának adott kifejezést. Az életet meg kell mentenünk, vallotta; az egész élővilág a mi életünk. Vigyázzunk a természetre és önmagunkra. Kétségbeejtőnek mondotta, hogy mennyi a terror a filmekben, a színpadokon, a tévében, majd szomorúan nyilatkozott arról, hogy kevesli az angol nyelvű fiatal drámaírók számát. Természetesen kérdéseket kapott Marilyn Monroe-val kapcsolatosan is. Minden kérdésre őszintén és meglepő nyíltsággal válaszolt.

Ami a Nemzeti Színház *Pillantás a* hídról-előadását illeti, ezt a hivatalos bemutató előtti utolsó estén láttam; a reggeli lapokban már előzetes kritikák is megjelentek. A mű rendezője a drámaíró-rendező Alan Ayckbourne, akinek elég sok rendezése látható különböző színpadokon és műfajokban.

Az előadás - jó. Nem annyira, mint amennyire beharangozták; a mi Madách színházbeli előadásunk katartikusabb volt.

Eddie Carbone szerepét küllemre „ráöntötték" Michael Gambonra. Mégis, alakításában ez az Eddie inkább csak házizsarnok, akit alázatból és nem szeretetből szolgálnak hozzátartozói. Számomra Gambon játéka nem elég őszinte. Állandó nadrágigazítása, -rángatása egy idő után már határozottan idegesítő. Az előadás ritmusa egyenetlen, helyenként vontatott. A többi szereplő közül a Rodolphót alakító fiatal Adrian Rawlins volt a legmeggyőzőbb. A kislányt játszó Susan Sylvester viszont nem rendelkezik azzal a bájjal és drámai erővel, amellyel kellene.

Ayckbourne rendezései közül csak ezt az egyet láttam. Ez olyan volt, mintha a színészek „hozták volna össze". A díszlet sem igazán alkalmas valami „forró légkör" megteremtésére - túl nagy hodály. A színpadot egy hosszú vaskorláttal ellátott folyosó hidalja át, de itt azon kívül, hogy egyszer félénken megjelenik rajta valaki, nem történik semmi. A színpad egészét egy harminc-hatvan centiméter magas kis fallal körülhatárolt lakás nappali szobája foglalja el, körülötte jelzett, emelvényszerű tér közli, hogy az már utca, illetve telefonfülke. A tér nem is eléggé elvont, nem is eléggé reális. A szereplők hosszas mászkálásra kényszerülnek, hogy egymás közelébe jussanak, és ki tudja, miért ül fel Eddie a lakás falára, ha ott van mellette a hintaszéke. Azt pedig végleg nem értem, miért nem csókolja szájon Rodolphót az írói szándék szerint, ezzel is jelezve, hogy szerinte a szőke olasznál valami nincs egészen rendben a férfiassága körül.

Következett az RSC londoni székhelyén, a Barbicanben Shakespeare *Téli regéje.* Bár inkább mese ez, mint rege. Utánanéztem a „tale" szónál: a szótár is az RSC fiatal igazgató-rendezőjét, Terry Handset igazolja, aki mesének rendezte. A történet szicíliai mese, de szakadó hóesésben, hófehér empire jelmezes, illetve bundás-kucsmás szereplőkkel, egy féltékeny királyról, ártatlanul meghurcolt gyönyörű feleségéről és hű barátjáról. A sors megbünteti az igazságtalan királyt, de szenvedései miatt végül meg is jutalmazza. Eddig téli a mese. Minden hófehér és hideg, de nem rideg. A színpad úgy működik, mint egy hatalmas, kinyíló zenélő doboz. Szétnyílnak a doboz falai, felnyílik a fedél, és látni engedi a doboz belsejét. A mennyezetről gigantikus méretű arany hókristály csillár forog és csilingel. Mindig ugyanazt a melódiát, de érdekes, hogy ez a melódia olyan, mint Stephen King pszichohorror filmjeinek zenéje: lágy, tiszta, ártatlan és ezáltal hat döbbenetesnek. A *Téli regé*-ben is olyankor kezd csilingelni a csillár, ha a király fenyeget, zsarol, ítéletet mond. A palota fehér márványpadlóját hosszú fekete karmú, piros nyelvű jeges-medve bőre borítja. Az állat feje akkora, mint egy több száz literes hordó. Egy távoli sarokban vaskosárban tűz lobog. Elöl, a nézők közelében egy fehér karos-szék. Ennyi Leontes király palotája, az első rész egyetlen díszlete.

A második részben a varázsdoboz bezáródik. Az eddig földön fekvő jegesmedve ijesztő vicsorgással felemelkedik a talajról, és függönyként marad ott háttérnek a következő jelenetekhez. A hatás elementáris. Ebből a riadalomból új meg-

lepetés bontakozik ki. Az égből leszáll egy glóriás, irdatlan nagy szárnyú angyal, nyakában homokórával. Ő az idő. Talajt érve vidám rock and rollba kezd, s a fülbemászó dallamra adja elő Shakespeare verseit. Ahogy ezt megtette, töprengve néz a nyakában lógó homokórára: ott lefutott a homok, meg kellene fordítania. De nincs keze! Csak szárnyai van-nak. Megpróbálja ugrálva, nyakát lóbálva mozgásba hozni a fránya szerkezetet, de nem sikerül. Erre körülnéz, suttyomban kacsint egyet, és gyorsan kidugja kezeit a szárnyak alól: sikerül az Időt új-ra mozgásba hoznia! Nyert ügye van. Varázsa alá kerültünk. Joe Melia pompás komédiás.

A darab további részében sem szakadunk el tőle: ő játssza a csavargó Autolycust. A varázsdoboz teteje lehajlik, és kedves dombként beleolvad abba az üvegzöld, arannyal átszőtt, celofánszerű anyagból készült gyeptengerbe, amely-ről a csavargó Autolycus a szemünk lát-tára lopja le a fehér takarót. Most mindenki a zöldes arany és fehér színek harmóniájába van öltöztetve. Kólót táncol-nak lányok és legények, a színpadi dombocskára csöppent birkapásztor zenészek élő muzsikájára. Itt szövődik a szerelem az álruhás királylány, Perdita és a király-fi, Florizel között.

Ebben a rendezésben Hermionét és Perdität ugyanaz a színésznő játssza. Annak idején Major Tamásnak is említettem ezt a megoldást, de ő azt akarta, hogy a színház új fiatal tagja, Udvaros Dorottya bemutatkozhasson Perdita szerepében. Itt, a Barbicanben Penny Downie látható a kettős szerepben. A művésznő különösen Perdita szerepében jó. Társai közül a fergeteges humorú, elegáns Eileen Page tetszett Emilia szerepében. Paul Shelley, a szép fiatal király szenvedélyei nem eléggé meggyőzőek. Bohémia parasztjai, Bernard Horsfall és Simon Russel Beale, kellőképpen bohókásak. Gerard Howland csodálatos díszletében e nem túl kedvelt mű jól pergő, élvezetes elő-adását láttam.

A már említett *Pillantás a hídról* mellett ottjártamkor még két olyan prózai mű várt hivatalos premierre, amelyet szerzőik kifejezetten általuk választott színész barátaik számára írtak.

A Melon írója Simon Gray, főszereplője a híres és kiváló Alan Bates. Ő játszotta a főhőst Simon Gray legtöbb drámájában. A szerző *Kicsengetés* című színművét a Pesti Színház játszotta, *a Dolgok eredetét* nemrégiben főiskolai vizsgaelőadáson láthattuk. A címet természetesen „dinnyére" fordítaná az idegen. De itt nem a gyümölcsről van szó; a Melon családi neve a főhősnek. A név kiválasztása valószínűleg nem véletlen: mi is használjuk a „dinnye" kifejezést olyasvalakire, aki egy kissé „tökkelütött".

Marc Melon egyébként sikeres könyvkiadó. Felesége a tévénél dolgozik, tizenéves fia még tanul. Legjobb barátja egy japán, aki rendőrnek készül. Nem Londonban lesz japán eredetű angol rendőr, hanem Japánban lesz Londonban tanult japán rendőr. Ezt az egyszerű tényt Melon csak nagy nehezen, kanyargós rávezető kérdésekkel képes felfogni, legnagyobb derültségünkre.

A történet szerint Melon úgy érzi, hogy újabban szakadék nyílik meg a lába előtt, a szó szoros értelmében. Attól fél, hogy egyik napról a másikra belezuhan. Természetesen pszichológushoz jár. Egyre szórakozottabbá válik: elfelejti, hogy az irodába felvett új és csinos titkárnővel szeretkezett-e aznap délután vagy sem. Alsónadrágban üldögélve tűnődik, hogy befejezte-e vagy éppen most akarja elkezdeni az aktust. Hetenként egyszer, keddenként baráti összejöveteleket szokott rendezni, ahol együtt kamarazenélnek. Az idők folyamán a keddi napok átcsúsztak csütörtökre, de azért természetesen keddnek nevezik őket, hisz ez a hagyomány. Lassan aztán összekeverednek a szokások, mert egyik alkalommal szerdára esik a csütörtöki kedd, s a barátok nem jönnek el. Melon kettesben marad a feleségével, és megmagyarázhatatlan módon féltékenykedni kezd. Azt hiszi, hogy feleségének szeretője van. Az asszony nem is tagadja, hogy szokott mással szeretkezni. Melon mint egy modern nyitott házasság felvilágosult részese, méltóságán alulinak tartja, hogy rákérdezzen: ki ez a szerető? A nyomok, ahogyan a felvonások során az asszony felfedi őket, arra utalnak, hogy ez a szerető nem más, mint maga Melon. A bizonytalanság és aggályoskodás Melon életének minden pillanatában előtör, minden összekeveredik benne. Nem veszi észre, hogy a szakadékot saját maga ássa önmagának azzal, hogy önző, erőszakos és gőgös, aki azért marad egyedül, mert mindenkit elmar maga mellől.

A rendező Christopher Morahan nagyon bölcsen Alan Batesre építi az előadást. Mindent ennek a nagyszerű művésznek rendel alá, Bates pedig bírja irammal a két és negyed órás állandó lobogást. Beszédkészsége virtuóz. Mozgékony mimikája, laza, fürge járása, kifejező gesztusai tanítani valók, és milyen kellemes az énekhangja! Az előadás ugyanis egy helyen eltér az írói szándéktól. A kedd esti kamarahangversenyeket

Jelenet Peter **Shaffer Lettice and Lovage című drámájának londoni elSadásából**

átváltoztatták közös többszólamú éneklésekre. A színészek szép régi angol balladákat, népdalokat énekelnek korálszerűen, s így csatlakozik hozzájuk Bates baritonja is.

Lettice and Lovage. Azaz, szó szerint, Leticia és Lestyán, de szerintem *Micsoda?* História?-nak lehetne fordítani a Globe Theatre Shaffer-darabjának címét. A Shaftesbury Avenue-n üzletek és más színházak közé szorítva áll ez az 1906-ban épült kellemes, Regency stílusú épület. Ovális, gyönyörű lépcsőkkel ékes előcsarnokával olyan ez a színház, mint egy női lakosztály. Jól választották ki Peter Shaffer darabjának színházát. Ez a mű igazi, csillogó komédia, végre egy igazi női főszereppel, meg egy jó vezető női szereppel, s egy jó női karakterszerep is akad benne. Lehet, hogy *a Micsoda?História?* nem nyeri el az irodalmi Nobeldíjat, egy azonban biztos: színvonalasan szórakoztat, telis-tele groteszk bájjal és modern életünk gunyoros megcsipkedésével. Lettice egyébként a Letitia női név angolosított változata, a „lovage" pedig egy lestyán nevű fűszernövény, melyet borba vagy italba kevernek, ha valami pezsdítő, élénkítő hatású koktélt akar-nak. A darab legnagyobb érdeme, hogy alkalmat adott Maggie Smithnek, ennek az elragadó, tüneményes egyéniségű nagy színésznőnek afféle igazi színpadi lubickolásra. De jó az egész előadás is.

A darabnak három női és egy férfi szereplője van. A cselekmény egyik színtere egy unalmas, ám történelminek számító kastély lépcsőháza. E falak közt teljesít idegenvezetői szolgálatot Lettice. Képzelőerővel és anyjától örökölt nem kis színészi tehetséggel rendelkezvén képtelen nap mint nap azonos módon elmondani a lépcsőházhoz fűződő egyetlen regét.

Amikor már negyedszer halljuk a történet különböző variánsait - hogyan kapott el egy lovag egy lépcsőn lezuhanó hercegnőt -, nem bírunk magunkkal a nevetéstől. Lettice azonban nem nevet, hanem kitalált, egyre fantasztikusabb variációkat sző a kastély történetére.

Egy napon aztán szigorú hölgy jelenik meg az egyik turistacsoportban, és felelősségre vonja Lettice-t történelemhamisításért. Kiderül, hogy a hölgy a Műemlékvédelmi Bizottság megyei vezetője, aki ezennel felmond Lettice-nek. Hősnőnk bámulatos ügyességgel kivágja magát, és Stuart Máriához méltó büszkeségével eléri, hogy Lotte Schoen (Margaret Tyzack) valamilyen állást ígérjen neki egy másik munkaterületen.

Második felvonás: Lettice Earls Court-i alagsori lakása. Ide látogat Lotte, aki allergiás a macskákra, Lettice-nek pedig van egy gyömbérsör színű, hatalmas kandúrja, „akit" most el kell valahová zárni. Az író ezt a helyzetet sem hagyja kihasználatlanul. A későbbiekben számos humorforrás indul el ebből a szituációból. Nos, a két nő között barátság szövődik. Lettice új munkát kap: csónaktúrákat vezethez a Temzén, és boldog, mert itt aztán van lehetőség az érdeklődés felkeltésére.

Lotténak elmeséli élete történetét, s megérteti vele, honnan ez a szenvedélyes vonzalma a história és a históriák iránt. Lakása is olyan, mint egy kis múzeum. Királyi trónust használ karszék helyett, egyik sarokban alabárdok és mozsárágyú, a másikban egy terítővel letakart dohányzóasztal-szerűség, amiről ki-derül, hogy nem más, mint a lefejezéshez valaha használatos tőke! Bizalmas légkörben két középkori serlegből kihörpintik a lestyánnal dúsított bort is. Az ital hatására Lotténak is megered a nyelve. Megtudjuk romantikus szerelmének történetét. Ő és lovagja gyűlölik a lélektelen, modern épületeket. Egy napon elhatározták: sorra felrobbantják majd a magukra hagyott, üresen éjszakázó monstrumokat. Már be is szerezték a bombákat és a gyújtószerkezetet, ám Lotte utolsó pillanatban meghátrált, és cserbenhagyta szerelmét. Így a kapcsolatnak is vége lett.

Következik a harmadik felvonás. A barátnők legfőbb szórakozása ettől kezdve az lett, hogy különböző híres emberek utolsó éjszakáit játsszák el. Egy alkalommal, amikor Lotte fejét a tőkére hajtaná, Lettice pedig épp felemelné a bárdot, kiszabadul a macska, és a riadtan felugró Lotte beveri fejét a bárdba. Lotte elájul, Lettice szintúgy, mert nem bírja a vér látványát. Rendőrségi ügy lesz a dologból. Megérkezik egy ügyvéd, a vádirattal a kezében, Lotte ugyanis kórházba került. Lettice nem hiszi el, hogy barátnője feljelentette, pedig így igaz. Végül rááll, hogy az ügyvéddel együtt rekonstruálják a történteket. Ám ekkor valaki bedönti a rendőrség által betört ajtó roncsait: bekötött fejjel megjelenik a kórházból megszökött Lotte, és bocsánatot kér. Lettice megbocsát: van még igazi barátság a világon. s elhatározzák, hogy ezentúl közösen végzik London megtisztítását a modern építészet förtelmeitől. Reszkessetek, felhőkarcolók!

A darab kiváló lehetőséget nyújtana Maggie Smithnek, hogy kisajátítsa magának a sikert - nem teszi. Boldog partneri kapcsolatban áll társaival, akik egytől egyig kitűnőek. A Michael Blakemore rendezte előadás színpadán teljes az összhang.

E számunk szerzői:

BERKES ERZSÉBET
a Szépirodalmi Könyvkiadó szerkesztője

BÉCSY TAMÁS
az ELTE BTK Világirodalmi Tanszékének egyetemi tanára

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

CSIZNER ILDIKÓ szerkesztő

ERDEI JÁNOS esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

GYÖRGY PÉTER esztéta,
az ELTE BTK Esztétikai Tanszékének tanársegédje

MIHÁLYI GÁBOR újságíró,
a Nagyvilág rovatszerkesztője

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

TATÁR ESZTER
a Nemzeti Színház rendezője

ZELKI JÁNOS szerkesztő

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

István Nánay:
Situation de crise et les petits théâtres

Malgré certaines apparences favorables la crise du théâtre hongrois est incontestable. Cette crise ne s'étend pas simplement au domaine de l'économie mais se manifeste aussi sous les aspects de l'organisation, de l'interprétation des fonctions, de la conscience et de l'hiérarchie des valeurs. La désuétude de la structure théâtrale est elle aussi devenue évidente. Il faudrait urgemment séparer les grands théâtres des petits pour faciliter la séparation des fonctions essentielles et formelles d'une manière marquante, propre à orienter le public. Dans ce procès le théâtre alternatif et les studios doivent assumer un rôle bien plus important.

Judit Csáki:
Cabotinage

János Taub, ce metteur en scène d'origine hongroise mais vivant à l'étranger a signé sa troisième réalisation dans un théâtre hongrois. Cette fois-ci il s'agit de la comédie *Miles gloriosus* de Plaute, au Théâtre Radnóti Miklós, c'est-a-dire qu'après deux pièces graves et sombres voici maintenant une comédie qui se distingue – pour être laconique – par une composition précise et une interprétation brillante.

Péter György:
La place de théâtre

En ce qui concerne notre espace géopolitique, la transformation de la publicité politique lance au théâtre un défi tout particulier. C'est à ce défi que répond la nouvelle mise en scène à Kaposvár de Tamás Ascher qui vient d'y réaliser *Le Suicidé* de Nicolas Erdman, cette satire impitoyable de la société soviétique à la fin des années vingt. Le metteur en scène aspire visiblement a remplacer la satire en partie par le tragique, ce qui ne lui réussit qu'incomplètement.

András Pályi:
Beckett regarde en arrière

Après la rénovation du théâtre de Kaposvár Tamás Ascher y a porté à la scène pour la deuxième fois son spectacle d'*En attendant Godot.* Treize années plus tôt cette représentation avait, dans la vie théâtrale hongroise d'alors, une fonction tout spéciale et la reprise signale avec des moyens stylistiques raffinés les traits de ce passé déjà historique.

Judit Szántó:
Le geste du metteur en scène

Deux spectacles classiques dans deux théâtres de province. Il s'agit d'Eger, où travaille un jeune ensemble encore frais et incorrompu et de Nyíregyháza dont le théâtre est déjà conscient de ses forces mais garde encore son essor initial. A Eger, le metteur en scène Péter Valló a réussi à arracher *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais de sa quasi-existence de classique trop connu, tandis qu'à travers de *Sappho,* tragédie de Franz Grillparzer, László Salamon Suba, a réalisé à Nyíregyháza un expériment stylistique important et inédit.

János Erdei:
L'anatomie de la désintégration

Le *Hamlet* réalisé à Szeged par Géza Bodolay reste bien en dehors de la sphère qu'on pourrait encore qualifier d'esthétique. La présentation du texte shakespearien, abaissé ici au niveau de *La Guerre des étoiles,* ressemble surtout à un tapage guindé à propos de la tragédie classique.

Ildikó Csizner:
L'arrivée des imposteurs

La comédie satirique *Diner de fête aux pompes funèbres* du Yougoslave Ivo Bresan se déroule de nos jours mais sortit, elle aussi, de sous le manteau de Gogol. Malgré certaines lacunes dans l'économie artistique du spectacle, la mise en scène d'Árpád Árkosi fait bien ressortir le ton ironique du texte.

János Zelki:
Socrate a quatre jambes

Le Rhinocéros d'Eugène Ionesco devait attendre quatre décennies avant de paraître sur une de nos scènes mais la première à Szeged, signée par Géza Bodolay, assume quand même une importance historique, le milieu est-européen prêtant à la parabole absurde de l'auteur une actualité et un poids atmosphérique tout particuliers.

Erzsébet Berkes:
La visite se termine

Notre collaboratrice fait ses adieux à Hilda Gobbi, cette actrice géniale et personnalité légendaire décédée à 75 ans. Évoquant aussi des souvenirs personnels, Erzsébet Berkes résume l'oeuvre parfaite que la Gobbi nous laisse en héritage: en plus de ses interprétations inoubliables de nombreux résultats et documents de son activité publique dévouée et infatigable.

Anna Földes–Gábor Mihályi:
Jan Kott – vu de près

Jan Kott, le célèbre esthète théâtral vivant, depuis 1967, aux États-Unis et qui était, pendant vingt ans, professeur de littérature universelle à l'Université de Stony Brook, est connu en Hongrie surtout pour son livre *Shakespeare notre contemporain,* publié ici en 1970. Dans cet interview que Kott a donné lors d'un récent séjour en Hongrie le savant parle de ses contacts hongrois, de sa carrière scientifique, de son goût théâtral et de ses livres en cours de préparation.

Tamás Bécsy:
Leçons d'un séjour en Angleterre

Dressant le bilan d'un voyage d'étude prolongé au Royaume Uni, l'auteur pense avoir fait la connaissance d'un théâtre traditionnel, pourtant loin d'être un musée: des acteurs excellents y interprètent la pièce en question, telle que son auteur l'a conçue. C'est au dedans de ce cadre que Bécsy décrit quelques spectacles extraordinaires du Théâtre National et de la Royal Shakespeare Company.

Eszter Tatár:
Impressions théâtrales de Londres

Ce compte rendu vif et coloré d'un séjour à Londres offre des impressions de quelques comédies musicales populaires ainsi que de plusieurs représentations intéressantes nées dans le secteur subventionné et dans les théâtres privés.

Ára: 30 Ft