SZÍNHÁZ

Zappe László: A hatalom és az ellenállás természete * Erdei János: Az idő peremén * Csáki Judit: Hites Johanna * Szántó Judit: Így kellene szórakoztatni! * Nánay István: Nyílt fórum '88 * Pályi András: Egy Latinovics-album margójára * Németh Ákos: A Heidler-színház utolsó napjai (dráma)

1989
Március

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1989. MÁRCIUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Lapkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
Németh Jenő vezérigazgató
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben
és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR)
Budapest V., József nádor tér 1. 1900
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj:
1 évre 360 Ft, fél évre 180 Ft
Példányonkénti ár: 30 Ft
Külföldön terjeszti a
Kultúra Külkereskedelmi Vállalat,
H-1389 Budapest, Postafiók 149.

Indexszám: 25.797

907343 - Pátria Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Vass Sándor vezérigazgató

HU ISSN 0039-8136

A borítón:
Kézdy György (Barakiás) és Fodor Tamás (Petronius) Székely János: Caligula helytartója című drámájának szolnoki előadásában (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

A hátsó borítón:
Kulafai Tamás díszletének részlete Pilinszky János: Élőképek című művének veszprémi előadásában (Badacsonyi Éva felv.)

TARTALOM

játékszín

ZAPPE LÁSZLÓ
A hatalom és az ellenállás természete (1)

BÉCSY TAMÁS
A gyűlölet és a romlottság találkozása (4)

ERDEI JÁNOS
Az idő peremén (8)

FÖLDES ANNA
Vita, érvek nélkül (13)

CSÁKI JUDIT
Hites Johanna (17)

CSERJE ZSUZSA
Szabaccság Mucsán (22)

SZÁNTÓ JUDIT
Igy kellene szórakoztatni! (25)

SZŰCS KATALIN
Hinni vagy nem hinni (29)

négyszemközt

BOTA GÁBOR
„Keresek egy csapatot" (31)

fórum

NÁNAY ISTVÁN
Nyílt fórum '88 (33)

BŐGEL JÓZSEF
Kezdő drámaírók támogatása (36)

világszínház

HIZSNYAN GÉZA
Új definíciók (38)

szemle

PÁLYI ANDRÁS
Egy Latinovics-album margójára (41)

N. I.
Alapművek a szakmáról (42)

JAN KOTT
A Burgban (45)

Az 1988-as év tartalom jegyzéke (46)

drámamelléklet

NÉMETH ÁKOS: A Heidler-színház utolsó napjai

ZAPPE LÁSZLÓ

A hatalom és az ellenállás természete

A Caligula helytartója Szolnokon és a Pesti Színházban

Szolnokon ókori zsidókat láthatunk, s velük szemben újabb idők gyarmatosítói, esetleg trópusi turistái szeretnék bevinni a templomba a szobrot. A Pesti Színházban újabb kori zsidók többé-kevésbé ókorinak tetsző rómaiaknak állnak ellen. Legalábbis a jelmezekből ez olvasható ki. Bizonyára nem teljes a korhűség egyik esetben sem, s feltehetőleg nem is törekedtek ilyesmire a tervezők (Szolnokon Szakács Györgyi, a Pesti Színházban Jánoskuti Márta). A néző számára azonban a fenti benyomás keletkezik. Részint zavarbaejtő, részint értelmezést sugalló lehet az időknek ez az elcsúsztatása. Hiszen a történet korszerűségét, parabola jellegét a szöveg is eléggé érzékelteti. Székely János drámája nem hagy kétséget példázatos célzata felől, a szöveg oly mértékben az egykor többé-kevésbé valóban megtörtént események általánosabb értelmét, mélyebb tartalmát, örök vonatkozásait kutatja, hogy azokat egy naturalisztikus korhűségre törekvő előadás sem fedhetné el igazán.

S talán éppen ez ejti zavarba a darab előadására vállalkozókat, ezúttal a művet Szolnokon megrendező Taub Jánost és budapesti kollégáját, Marton Lászlót. Székely János logikai levezetések sorát szedte versbe. A cselekményt, a jellemeket, a stílust egyaránt egy gondolati probléma bemutatásának szolgálatába állította, tehát a végletekig absztrahált „életanyag" színpadra állítását követeli meg a mű előadása. Nem jellemek, hanem magatartások küzdenek, nem tettek, hanem érvek feszülnek egymásnak, nem indulatok, hanem gondolatok határozzák meg a cselekvéseket. Nincs pszichológiai motiváció, csak értelmes mérlegelés van.

A darab a hatalom természetét, lehetőségeit és határait, belső ellentmondásait vizsgálja, s végső soron morális képtelenségét bizonyítja. Sőt tényleges abszurditását is. Hiszen minden hatalom addig terjed, amíg az alattvalók hűsége. E levezetés szerint, ha végiggondoljuk, éppen annak a kezében nincs egyáltalán hatalom, akié a legnagyobb hatalom. Caligulának magának egyetlen légiója sincsen, hatalma pusztán vezérei hatalmának összege. S ez természetesen folytat-ható tovább lefelé, míg ki nem derül, hogy valójában az igazi hatalom azoké, akiknek egyáltalán nincs hatalmuk. Székely János azonban nem éri be azzal a groteszk fintorral, amit e paradoxon felismerése kiválthat. Jól látja - és a darabot szilárdan szerkeszti e gondolat köré -, hogy a hatalom e paradox láncolatát bizonyos közösségi eszmények tartják össze. Először Petronius leckézteti Barakiást a római államfilozófiáról, amikor a szobor bevitelének szükségszerűségét bizonygatja, s többször is utal arra, hogy hűségének alapja a polgárháborútól való félelem. Az alattvalók hűsége tehát nem a zsarnoknak, hanem annak az eszménynek szól, amelyet az megtestesít. Végül azonban Barakiás fogalmazza meg világosan e gondolat lényegét, amikor elismeri, hogy az ő istene bizonyára nem létezik abban a köznapi értelemben, ahogyan a létezést általában elgondoljuk, de létezik mint a nép azonosságának, lelkének lényege. Székely János nemigen veszteget szavakat e kétféle közösségformáló erő összevetésére, összehasonlító értékelésére. „Csak" az egész darab szól a folytonos növekedésen, hódításon alapuló birodalmi eszme és a nemzeti identitást őrző önvédelem morális minősítéséről. Caligula helytartója, Petronius azzal kezdi érvelését, ami erkölcsi szempontból az általa szolgált hatalom leggyengébb pontja: elismeri, hogy Rómát talán csak a hódítás tartja össze. Barakiás a népét összefogó eszme felmutatásával végzi érvelését. Petronius ingatag alapról indul, hogy fokozatosan belássa ellenfele igazát, Barakiás rendíthetetlennek mutatkozik, s csak fokozatosan tárja fel rendíthetetlensége szellemi hátterét, erkölcsi alapját.

Kettőjük szellemi párhaja egyúttal Petronius belső küzdelme, erkölcsi, magatartási válsága is. Enélkül a párbajra sor sem kerülhetne, a szobrot bevinnék a templomba, anélkül hogy felvetődne az a látszólag elméleti kérdés hogy ez valójában lehetetlen, hiszen a meggyalázott templom már nem templom, az Úr onnan eltűnik. Ha a szobrot beviszik, csak az épület marad, de az már nem lesz templom. Egy nép fizikai leigázása nem jelentheti a nép tényleges meghódítását, hiszen ez utóbbi valójában lehetetlen, mert ha a nép megőrzi szellemi identitását, akkor nincs igazán meghódítva, ha pedig elveszti azonosságát, már nem nép. A birodalmi eszme, amelyet a szobor bevitelével kellene diadalra juttatni, lényege szerint tehát abszurd: léte a hódításon alapszik, de lényegi, szellemi értelemben nem lehet képes hódítani, mert a hódítás ténye lényegileg eleve megsemmisíti a meghódolókat. Nemzeti identitás híján legfeljebb arctalan tömeg maradhat a hódítás tárgya. Vagyis a birodalmi eszme, amely népek elleni küzdelemben nyilvánul meg, amelynek létalapja a népek leigázása, a szó igazi értelmében éppen népeket, önálló arculattal, saját szellemiséggel rendelkező közösségeket nem lehet képes szolgálatába állítani.

Petroniusnak a hatalom szerkezetében elfoglalt helyzetéből adódik a morális csapda, hiszen képtelen eszmét képvisel.

Székely János: Caligula helytartója (szolnoki Szigligeti Színház). Petronius: Fodor Tamás (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

Vallai Péter (Barakiás) és Lukács Sándor (Petronius) a Caligula helytartója című dráma pesti színházi előadásában

S miközben némi ügyességgel és még több szerencsével sikerül elkerülnie a lényegi - a helyzetéből, feladatából, megbízatásából adódó -problémát, sikerül addig halogatnia a szobor bevitelét, amíg a császár pusztulása semmissé teszi parancsát is, besétál egy másik, ugyancsak az önkényuralom természetéből adódó csapdába. Önvédelemből megöleti mindkét segédtisztjét, miközben úgy tudja, legalább egyikük ártatlan. Csak a darab végén derül ki, hogy mindkettő az volt. Dramaturgiailag roppant súlyos ez a felismerés, mint ahogyan erkölcsi szempontból sem pusztán mennyiségi kérdés, hogy egy vagy két ártatlan halála szárad-e Petronius lelkén. Ha egyikük bűnös lenne, az mindkét gyilkosságot indokolná, ha talán nem is igazolná. Ha azonban mindkettő ártatlan, akkor egyáltalán nincs mentség a gyilkosságokra. Legalábbis ez Petronius értékelése, felfogása a történtekről. A néző azonban nemcsak annak lehet tanúja, amikor a két segédtiszt kölcsönösen igen meggyőzően feljelenti egymást, de annak a beszélgetésnek is, amely elhinti bennük a kölcsönös gyanakvást. A hatalom paradox lépcsős szerkezetének ők itt, a darabon belül tulajdonképpen a legalján vannak, ők csak végrehajtanak parancsokat. De éppen ezért ők érzékelik igazán az önkényuralmi rendszer lépcsőzetes felépítésének azt a lényegi összetevőjét, amit a visszacsatolás, vagy egyszerűbben mondva a feljelentés lehetősége és szükségessége nyújt. A feljelentő, a besúgó magatartásának lényege a képmutatás. A két segédtiszt pedig nemcsak a másikat, de a nézőt is meggyőzi arról, hogy gondolkodásukba, életfelfogásukba beleivódott a besúgás és a besúgói képmutatás lehetősége. A néző láthatja őket tényszerűen ártatlanoknak, de érzékelheti bennük a potenciális feljelentőt akkor is, ha éppen azt a tettet, amelyért bűnhődtek, nem követték el, csak eljátszottak a gondolatával. Amikor Petronius megrendülten idézi fel igazságtalan ítéletének áldozatait, valójában három bűnöst látunk. Az önkényuralmi rendszer csapdáját nemcsak a darab folyamán erkölcsileg aggályossá lett Petronius nem tudja elkerülni, de senki sem, aki belekerül a gépezetébe. Sajátos módon ez a vétke Júdásnak is, amikor a nemzeti önvédelmet nem identitás, a szellemiség őrzésével, hanem gyilkos merénylettel akarja megvalósítani. Türelmetlensége lehetetlenné tenné a megoldást, lehetetlenné tenné annak kivárását, hogy a diktatúra öntörvénye szerint összeomoljék. Júdás a maga csekélyebb körében lényegében a római birodalmi eszméhez hasonló nemzeti gondolatot testesít meg, azt a fajta nemzeti agresszziót, amely csakis erőszakos cselekvésben képes felfogni önnön létét és értelmét. Székely János szemében ez az erőszakos, türelmetlenül harcias nemzeti önvédelem majdnem olyan távol állhat a lényegében kulturális alapozású nemzeti indentitás őrzésétől, mint a hódító, a nemzeti identitás megsemmisítésére törő birodalmi gondolat. S legalább olyan abszurd is, hiszen eredménye legfeljebb a nemzeti öngyilkosság lehet.

Egy valóságos Petronius persze vagy szó és godolkodás nélkül bevinné a szobrot a templomba, vagy ha nem tenné, mint ahogyan az a történelem tanúsága szerint megesett, bizonyára egészen más megfontolások vezetnék, mint a darabbelit, illetve a mű íróját. Doktrinéren realisztikus igényű esztétikák szempontjából a tényleges, illetve a feltételezhető valósághoz való sajátos viszony a darab értékét is érintheti. Elvont spekulációnak tűnhet az ilyen felfogás számára Petronius minden vívódása, illetve minden eszmecseréje Barakiással. De bármenyire is elképzelhetetlen egy ilyen elvontan és mélyrehatóan gondolkodó hadvezér, bármennyire is valószerűbb egy olyan Petronius, aki nem elsősorban tudatos megfontolások nyomán, hanem az életben elkerülhetetlen bonyolult motivációs mechanizmusok, összetett érzelmi késztetések, indulatok, különféle vonzódások, rokon- és ellenszenvek hatására cselekszik, ennek az elvontan ábrázoló darabnak is megvan a maga sajátos értékteremtő ereje. Egyfelől a gondolatokból, a gondolkodás menetéből épül fel olyan szerkezet, amely önmagában is esztétikai értéket képvisel, másfelől ez a dolgokat elvont lényegükre mezteleníto ábrázolás is a valóságot mutatja be, csak éppen más dimenziókban szemlélve.

A színpadra állítás fő nehézsége abban van, hogy a műnek lényege a gondolati elvontság, amelyet mindenféle konkrét megfeleltetés, adott történelmi szituációra való vonatkoztatás meghamisíthat. A színpadon azonban eleven színészek valóságos ruhákban, tényleges térben ágálnak, s hozzá még a gondolatok magukban aligha elegendők színpadi hatás eléréséhez. Bizonyos mértékig tehát elkerülhetetlen a konkretizálás: a díszletnek, a jelmeznek éppúgy mindenképpen van bizonyos asszociációs köre, mint ahogy a színész is valamiféle jellemet kölcsönöz a figurának. A jelmezekben megnyilvánuló aszinkronitás - noha Szolnokon és Budapesten éppen ellenkezőképpen valósul meg -, mindkét elő-

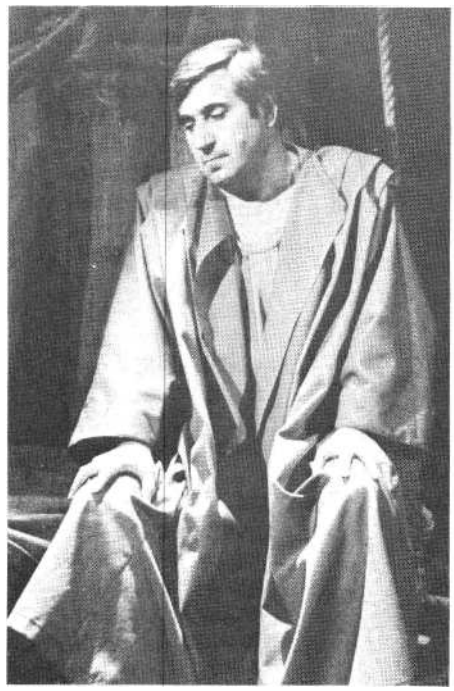
adásban érezteti, talán kissé túlzott nyilvánvalósággal is, hogy egyszerre vagyunk a múltban és a jelenben, azaz valójában bárhol, bármikor játszódhat a példázat. Szolnokon Antal Csaba sátrat épít a cselekmény fölé, ótestamentumi szóhasználattal tekinthetjük ezt a gyülekezet sátorának, még ha ez valójában aligha lehet-ne igazi helyszíne a történetnek. De ez a sátor illik a zsidók viseletéhez, mutatja, hogy ők vannak itthon, hogy a rómaiak betolakodók, idegenek. Ezt a rómaiak könnyű, világos trópusi öltözékei is megerősítik: nem is annyira a hosszabb jelenlét szándékával érkező hódítók az egzotikus tájon, mint inkább csak átutazó turisták. A sátor ugyanakkor Petronius és Barakiás közös művének, építményé-nek is jelképe lehet, amely végül össze-dől, s csak a Petronius lelkiismeretének szegeződő, keresztre feszített segédtisztek maradnak a helyén. A Pesti Színházban Fehér Miklós oszlopok közt elhúz-ható függönyökkel sokféleképpen oszt-ható teret tervezett, amelyben a különböző jelenetekhez más-más kompozíciók társulnak. A tér lényegében elvont, de annyiban mégis konkrét, hogy rugalmasan látszik követni a cselekményt.

Caligula szobra, a történések, pontosabban inkább az elmélkedések alkalma, mutat leginkább a két előadás felfogás-beli különbségére. Szolnokon egy könynyű kis mellszobrot mintegy bokszkesztyűként a kezére húzva hoz be Petronius, a Pesti Színházban a színpadnyílás teljes magasságát betöltő, zsákvászonba vastag kötelekkel bepólyált bábut gördítenek be nagy óvatosan, s ezt látnunk kell az egész előadás folyamán. A szolnoki Caligula aranyozott játékszer, amelynek le lehet szedni orrát, fülét, a budapesti nyomasztó, arctalan szörnyeteg. A szolnoki szobor inkább összhangban van a valódi Caligulával, de azzal is, akit a darabban emlegetnek. A birodalom központjába, a hatalmi lépcső csúcsára a véletlen egy szeszélyes, őrjöngő ifjoncot állított, akit - bármilyen félelmetes is - nem lehet igazán komolyan venni. Harag György tíz évvel ezelőtti klasszikus rendezésében Petronius focizott a szoborral, most Szolnokon elkezdi szétszerelni, mintegy keresi benne a hatalma titkát, s helyette természetesen csak ürességet talál. A Pesti Színházban álló hatalmas, személytelen rém idegen a szövegből kibontakozó császári portrétól, de nem eléggé elvont ahhoz, hogy a mögötte munkáló birodalmi eszmét jelképezze. Ezt az óriási rongybabát csak félelemből lehet szolgálni, s ez idegen a tettei és erkölcse összhangjára kényes Petroniustól, nem illik önbecsüléséhez, méltóságtudatához. De nem illik a hatalomnak ahhoz a racionálisan leírt rendszeréhez és természetéhez sem, amelyet Petronius megfogalmaz. Ez az irracionális erőket sejtető figura idegen a darab szigorú racionalizmusától.

Szolnokon a rendező jelképesen megjeleníti az önmagukat őrző, fejükre hamut hintő, az eseményeket aggódó figyelemmel követő zsidókat; szenvedéseiket, Angelus Iván koreográfiájára elkígyózott táncokkal, csadorba öltöztetett női kar jeleníti meg, s a merénylő Júdás sokáig mintegy a kórusvezetőjüknek tetszik. Az előadás hőse itt inkább Barakiás, mint Petronius, szinte ő küzd Petronius lelkéért, lelkiismeretéért is. Kézdi György Barakiásának alapvonása a szigorú méltóság. Titkok tudója, aki nem adja ki magát, tudásából mindig csak az adott helyzetben elengedhetetlenül szükséges mennyiséget árulja el. Amikor Petronius szivarral kínálja, először szinte imára összetett ujjai közé csippenti, óvatosan és ügyetlenül kezdi szívni-fújni a füstöt. A vita hevében azután pillanatok alatt gyakorlott csevegőhöz és szenvedélyes szivarozóhoz illő könnyedséggel gesztikulál a szivart „szakszerűen' tartó kezével. A végső dolgok biztos tudásával áll szemben Petroniusszal, épp ezért súlyos és könnyed egyszerre, érvei egyszer s mindenkorra készen vannak. Fodor Tamás egy cinikus fatalistából fejleszti ki Petronius jellemét. Mintegy úti kalandként, mellesleg szeretné elhelyez-ni a szobrot a szentélvben, számára az egésznek nincs jelentősége, s hogy mások erről másként gondolkodhatnak, fel sem merül benne. Felszínes jellem, akit gondolkodói érdeklődése sodor a drámába. Érdeklik a főpap érvei, eszméi, majd meggyőzik, sőt rádöbbentik az erkölcsi értelemben tartalmas életvitel szükségletére. Barakiás gondolataival, a zsidók magatartásával szembesülve ébred rá, hogy csakis a morálisan értékes életnek van értelme. Egy nép identitásszükséglete döbbenti rá tulajdon személyiségének identitásszükségletére. Félig nyitott szája kezdetben a mindig jó passzban lévő ember obligát vigyora, később a meglepetés, a csodálkozás, majd a megrendülés kifejezője lesz. Nyugodt magabiztossága kezdetben a feladat - valójában minden feladat - csekélységének tudatából táplálkozik, később a meggyőződés szilárdságából.

A Pesti Színházban Lukács Sándor, aki tíz évvel ezelőtti alakítását ismétli meg, eleve belső erkölcsi igényességgel, méltóságtudattal élő embernek mutatja Petroniust, aki kelletlenül készül végrehajtani az elháríthatalan parancsot. A színész orgánumának szépsége, indulatainak nemessége eleve hőst formáz, aki uralja a színpadot. A dráma elsősorban benne játszódik le, ő vívódik önmagával, Barakiás csak érveket szolgáltat számára. Nem a semmitől, a lelki nihiltől, a tartalmatlanságtól jut cl egy morálisan igényes magatartáshoz, hanem egyfajta, persze már megrendült meggyőződéstől jut el más, mélyebb felismerésekhez. Erkölcsi igényessége visszamenőleg is hitelesíti magatartását; csakis meggyőződéssel szolgálhatta korábban a hódításra, a gyarmatosításra alapuló birodalmi eszmét. S ez az igényesség követeli meg tőle, hogy új felismerései nyomán magatartását is megváltoztassa. Vallai Péter Barakiás szerepében megszenved minden gondolatot, belevörösödik, beleizzad minden érvbe, amelyet Petroniusnak szegez. Iszonyú küzdelmet folytat azért, hogy meggyőződését kellő gondolati erővel, meggyőzően és bátran képviselje. De azért is, hogy érveit a hatalommal, a hatalom képviselőjével szemben ki merje mondani. Meg azért is, mert mintha kevésnek érezné a rendelkezésére álló szavakat a lényeg érzékeltetéséhez. Nem a bölcsesség és nem is az okosság határozza meg jellemét elsősorban, hanem az értelem eszközével folytatott küzdelem. Belső izgatottsága, feszültsége lehetet-lenné teszi, hogy érvelésének puszta logikájához retorikus külsőségek társulja-nak, amit ő mond, annak magában kell megállnia és hatnia. Elvékonyított, re-

Decius: Szilágyi Tibor (Iklády László felvételei)



kedtes hangja végképp nem mérkőzhet Lukács Sándor telt baritonjával.

A szolnoki előadásban koncepciózusabban kidolgozottnak tetszik a két segédtiszt alakja; Mertz Tibor és Tóth József mintegy saját színészi alkatával egészíti ki a két figurát, különbségük hangsúlyt ad amúgy könnyen elsikkadó eltérésüknek. Mertz Tibor Probusa a nyíltabb tekintetű, ártatlanabb, Tóth József Luciusa a ravaszabb, sunyibb, tettetőbb alkat - még ha mindketten ártatlanok is. A Pesti Színházban Kaszás Attila és Korognai Károly nem formálja ki ilyen plasztikusan a két figura különbségét. Decius, Caligula követe Szolnokon Derzsi Jánostól érdekesebb egyéniséget kap, Szilágyi Tibor vígszínházi eleganciával ruházza fel a figurát. Benkő Gyula Agrippaként a tisztes agg bölcsességet hozza színre. Czibulás Péter jellegtelenebb az amúgy is jellegtelen szerep-ben. Budapesten Hunyadkürti István inkább Júdás elvakult szenvedélyét mutat-ja fel, míg Szolnokon ifj. Újlaky Lászlóról inkább a figura ostobasága rí le.

A Pesti Színházban inkább általános parabolát látunk a hatalom, az önkény természetéről, csapdáiról, sok pontján következetlenül vagy felszínesen folytatva-kiegészítve Petronius és Barakiás Lukács Sándor és Vallai Péter jóvoltából remekül előadott gondolatait. Szolnokon egy megsemmisítésre, szétszóratásra ítélt nép önvédelmi harca bontakozik ki a parabolából, a részletekben többnyire következetesebben végiggondolva. Néha a pedantéria határát súrolva: a rendező például Decius kísérőjeként behoz egy néma szereplőt is a Petroniusszal folytatott párbeszédhez, hogy láthassuk a majdani tényleges feljelentőt. Mindkét elő-adás erőteljesen közvetíti a szerző gondolatait, de egyik sem tud maradéktalanul megküzdeni az elvontság ábrázolásának problémájával.

Székely János: Caligula helytartója (szolnoki Szigligeti Színház)
Díszlet: Antal Csaba. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. v. *Zeneszerző:* Melis László. *Koreográfus:* Angelus Iván m. v. *A rendező munkatársa:* Vörös Róbert. *Rendezte:* Taub János.
Szereplők: Fodor Tamás, Kézdy György, Derzsi János, Mertz Tibor, Tóth József, Czibulás Péter, ifj. Újlaky László.

Székely János: Caligula helytartója (Pesti Színház)
Díszlet: Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *A rendező munkatársa:* Várnai Ildikó. *Rendezte:* Marton László.
Szereplők: Lukács Sándor, Szilágyi Tibor, Korognai Károly, Kaszás Attila, Benkő Gyula, Vallai Péter, Hunyadkürti István.

BÉCSY TAMÁS

A gyűlölet és a romlottság találkozása

Bemutató a Várszínházban

Sultz Sándor: *Barátaim! Kannibálok!* című drámája a Várszínházban a gyűlöletről és a romlottságról szól. Megjelenítés- és megformálásmódjában igen lényeges kérdések rejlenek a mai valóság és a megírható dráma egymásra való vonatkozásait tekintve. Vagyis fontos drámaelméleti tanulságokkal szolgál.

Az alaphelyzet manapság mindennapi: egy fiatal házaspár eltartási szerződést kötött egy idős asszonnyal, Mámival, hogy halála után megkaphassák lakását. Az élet ilyen helyzeteiben kialakuló viszony lépésrendjei szinte szükségszerűek: a fiatalok várják az eltartott halálát; ő tudja ezt, s talán ezért, talán öregkorából következően egyre inkább rigolyás és követelődző lesz. Es már ott élnek a kölcsönös gyűlölet minden pillanatban robbanó légkörében.

Csernus Mariann Mámiként tolószékben ül már a nyitó kép során, s arcán olyan régóta rákövesedett gonoszság-ravaszság-gyűlölet látszik, hogy a néző csodálkozik, miként volt képes saját, egészen más vonásokat mutató arcára ezt ilyen pregnánsan ráépíteni.

A gyűlölet Mámi és Mici, a fiatalaszszony között nem rejtett, nem udvariassággal, megértéssel, kedvességgel álcázott, mint a valóságos életben, hanem teljesen nyílt. A legnagyobb sértéseket vágják egymás fejéhez a legközönségesebb szavakkal. Ez a nyílt gyűlölet sokkal helyénvalóbb, mint ha az életben szokásos elpalástolt fajtáját látnánk. Igy az a dráma jön létre, amely mai fiatalok és mai öregek viszonyában hiteles. Nincs udvariasság, és hiányzik minden empátia, a másiknak a megértése, de még ennek leghalványabb szándéka is. Az első pillanatban mégis úgy tűnik, Kubik Anna Micijének Mámi iránti gyűlölete jórészt csak a helyzetből fakad, hiszen az öregasszony csak nem akar meghalni; illetve, hogy Miciben olyan indulatok élnek, amelyeket csak Mámi vált ki belőle. Csernus Mariann alakításából először arra gondolunk, hogy eltartói iránti gyűlölete csak program számára. Hiszen tudhatjuk, hogy a cselekvési lehetőségektől meg-fosztott öregek programokat keresnek és találnak maguknak; néha a legképtelenebb cselekvésbeli és még elképesztőbb pszichikai programokat. Vagyis az az érzésünk, Mámi azért gyűlölködik, hogy ezzel foglalja el önmagát.

Azután megjelenik a vízvezeték-szerelő; Mici igen rövid idő múlva felkínálkozik neki. Mámira zárja szobája ajtaját, de állandóan oda figyel; még a nagyon ízlésesen megrendezett aktus közben is. Itt már kételkedünk, hogy voltaképp csak Mámi ingerlésére feküdt le a szerelővel, noha azonnal megmondja neki. A fiatalasszony nemsokára elmegy; Mámi azon kérdésére: „Hová mész?" - egyetlen főnévi igenévvel válaszolva közli, hogy férje legjobb barátjához. Most már tudjuk, az öregasszonynak igaza volt, amikor előzőleg lekurvázta Micit, és sajnálkozott férjén, aki tisztességes mérnök, s hogy pénzt keressen, munka után takarítást vállal.

Mámi előzőleg a szerelőt kidobta a lakásból, mondván, nem kell a konyhai csappal semmit sem csinálni. Amint egyedül marad, tüstént felkel a tolószékből, felhívja a szerelő főnökét, s bepanaszolja, nem végezte el a munkáját. Majd rágyújt, pálinkázni kezd, és várja a fejleményeket.

Hazatér a férj, Frici. Feleségének hoz virágot, de Mámi úgy tesz, mintha neki hozta volna, s elszedi tőle a csokrot. Azonnal közli, felesége lefeküdt a szerelővel, s most meg a legjobb barátjával szeretkezik. Most már tudjuk, Micinek igaza volt. Mámi nem programból, elfoglaltságból ilyen. Az az igaz, amit Csernus Mariann az első pillanatban elárult róla: a mélységes gyűlölet nyílt gonoszsággal és ravasz okossággal egyesül benne. Miciről pedig ekkorra már kiderült, hogy értékesnek, őszintének minősíti saját pillanatnyi hangulatainak, szeszélyes érzelemhullámzásainak azonnali megnyilvánulásait, és egyéniségből fakadó cselekvésnek, hogy azt teszi, amire épp indíttatása van. Az is egyértelmű lesz, hogy mindez az empátia teljes hiányából ered, mert egyáltalán nem érdekli, mi szavainak vagy cselekvéseinek a másokra tett hatása. Ez a kizárólag önmaga szeszélyeire való benső koncentráltság abszolút romlottságot eredményez.

Sultz Sándor drámája ezen a ponton, tehát még a befejezés, még a történet vége előtt közöl legtöbbet. Ugyanis körülbelül ettől a ponttól kezdődően lehet-ne általánossá, az élet más helyzeteire is érvényessé absztrahálni a gyűlölet és a romlottság találkozását.

Némi nehézséggel jár azonban, hogy Mámi alakja felemelkedhessék addig az elvonatkoztatottságig, ahol már korunk egyik általánosan érvényes - mert minden életszférában működő - dinamizmusaként érzékelhetnénk a benne lévő gyű-

löletet, mint ahogy az sem valós lehetőség, hogy korunk egyik alapjaiban működő dinamizmusaként érzékeljük a Miciben testesülő romlottságot; ezt a köznapi önzést jóval túlhaladó önmagára való koncentráltságot, ami egyértelműen romboló romlottsággá válik.

Nem Sultz Sándor, a drámaíró hibás abban, hogy az általánosíthatóságnak ezt a szintjét drámája nem éri el.

Az eddigiekből talán nyilvánvaló, hogy ez „realisztikus" dráma. Ha ma egy dráma - a szónak legmagasabb értelmében - realisztikus, talán nem is valósíthatja meg, hogy közlésének általánosíthatósága a dráma világszerűségének közvetlenül érzékelhető szintjeire alapuljon; vagyis a látható-hallható megjelenésformákra, a történetre, az alakok szövegeire és cselekvéseire. Ennek két oka is van; az egyik, hogy a valóság maga egyfelől uniformizálja a megjelenésformákat és az azokban rejlő tapasztalatokat egyaránt; a másik, hogy ugyanakkor a jelentések és a tapasztalatok az uniformizált megjelenésformákhoz kötöttek.

Az uniformizáltság azt jelenti, hogy az egyed az élet különböző szegmentumaiban egyforma jelenségekkel és ezeknek azonos jelentéseivel találkozik. Egyforma tapasztalatokra tesz szert mindenki bárminek a vásárlása közben; ehhez viszonyítva persze más, de egyforma élményei vannak bármely hivatallal vagy szervezettel való kapcsolatakor; mindenki ugyanazokat a híreket, információkat kapja a tévéből, rádióból, újságokból, és lényegében azonos módon; a privát szférában ugyanazon gondokkal küszködik férjével, feleségével, gyerekével való viszonyában; mindenkinek bőven van anyagi gondja; az elmúlt évtizedekben mindenki elszenvedett társadalmi sérelmeket; mindenki átélte a frusztráció érzését is; egyaránt érezzük az élethelyzetek szűkös voltát stb. stb. A mai gyerekek ugyanazon élményben részesülnek az óvodában, az iskolában, egyazonos az élményük a pop- és egyéb koncerteken. A pszichikumba bevésett tartalmak is azonosak, hiszen minden vásárlási helyzetben egyformák az egyéni és szociálpszichológiai dinamizmusok; ehhez viszonyítva különböző, de önmagukon belül ugyancsak azonos lelki bevéséseket kapunk a hivatalokkal, szervezetekkel való kapcsolatainkban stb. Ennek a ténynek a legegyszerűbb és igen gyakori szimptómája az, hogy ha valaki bármely élethelyzetében beszerzett élményeit, tapasztalatait kezdi mesélni a másiknak, az azonnal közli, „ez semmi", bezzeg mi történt ővele; vagyis: ugyanaz. Ha bármely fiatal pár lakásért egy öreg eltartá-

Sultz Sándor: Barátaim! Kannibálok! (Várszínház). Mámi: Csernus Mariann

sát vállalja, ugyanazokkal a társadalmi és szociológiai, egyéni és szociálpszichológiai dinamizmusokkal találkozik. Vagyis minden hasonló helyzetben ugyanaz történik, a hasonló helyzetek azonos megjelenésformával rendelkeznek, és azonos jelentésük van; megjelenésforma és jelentés a valóságban szorosan és szervesen összefonódott.

Ha az uniformizált élet megjelenésformái éppúgy, mint azoknak a jelentései akár a legmagvasabb értelmű realisztikus műbe művészivé transzponálva átkerülnek, a műbeli jelentések közhelyekké válnak, mert ugyanazzal a jelentéssel találkozunk az élet minden hasonló helyzetében. A műbeli és a valóságbeli helyzetek megjelenésformáinak és a közvetlenül megérzékelhető közléseknek az azonossága gátolja meg, hogy maga a jelentés, a közlés még tovább legyen általánosítható. Hiszen már maga a megjelenésforma és jelentése is általánosított egy szinten; az élet minden hasonló helyzetére vonatkozóan érvényes. Ugyanakkor éppen ezen uniformizáltság miatt az általánosíthatóság mégiscsak az adott, a konkrét megjelenésformához, vagyis az adott helyzetcsoport uniformizált egyszeriségéhez kötött; s ez gátolja meg, hogy a jelentés más helyzetcsoportra vonatkozóan is általánosítható legyen. Uniformizált egyszerisége van a vásárlási helyzeteknek; továbbá másként, de ugyancsak uniformizált egyszerisége van a hivatalokkal-szervezetekkel való találkozásoknak; és ugyancsak uniformizált egyszeriséggel rendelkeznek mindazok a helyzetek, amelyekben társadalmi sérelmeket szenvedünk el. Ezen ok miatt a fiatal eltartók és az öreg eltartott közötti konkrét élethelyzetekben megnyilatkozó gyűlölködésnek és az empátia hiányából fakadó romlottságnak a találkozása csak a lakásért eltartottak és az el-tartók közötti helyzetre lesz érvényes a közvetlen érzékelhetőségek szintjén. Méghozzá azért, mert ezeket a pszichikai tartalmakat a mű világszerűsége a való ság imént vázolt jellege miatt nem tudja átvinni érvényes tartalomként más olyan helyzetekre, amelyekben a gyűlölet és az ily fajta romlottság ugyancsak megtalálható. Hiszen megjelenésforma és jelentés szervesen-szorosan összefonódott. Az élet azonos helyzeteinek az egyszerisége egyfelől tehát uniformizált, másfelől a helyzetcsoportok egymástól elszigeteltek. A vásárlási helyzetek csoportja elszigetelt a hivatalokkal, szervezetekkel való kapcsolatok helyzetcsoportjaitól stb., azért, mert a jelentéseket nem lehet egyikről a másikra átvinni, minthogy más és más a helyzetcsoportok megjelenésformája, és a jelentések az uniformizált egyszeriség megjelenésformáihoz vannak hozzáépítve. Ez gátolja az adott helyzetcsoporton túlmenő általánosítás lehetőségét, elsősorban a realisztikus drámák esetében.

A fordított megoldásokkal sem sokkal egyszerűbb a drámaíró helyzete. Ma elég sok olyan dráma van, amely akár rejtettebben, akár egyértelműbben allegorikus, illetve másképpen elvont, absztrakt világszerűséget épít fel. Megítélésünk szerint az absztrakt művek épp az imént igen-igen nyersen, vázlatosan említett valóságkép következményeként alakultak ki. Az ily művek elvontsági foka persze különböző lehet, de egy bizonyos fok-nál feljebb ezen megformálás- vagy megjelenítésmódoknak épp a konkretizálhatósága vész el. Az absztrakt műveknek is van közvetlenül megérzékelhető, !áthatóhallható szintje, és a jelentések általánosíthatósága a megjelenésforma magas elvontsági szintje miatt vész el, avagy közhelyes *általánossággá* válik.

A manapság megírt drámákat ekként, talán megengedhetetlenül nyersen jellemezve kitűnik, hogy mindkét esetben megnövekszik a befogadó intellektualitásának a fontossága. Úgy is fogalmazhatjuk: hozzájárulása a mű jelentéseinek kialakulásához. Ezt észrevette egyfelől az irodalomtudomány, s felújította-bővítette a befogadásesztétikát; másfelől

szajkózza a harmadrendű kritika, mondván, annyi „olvasat" van, ahány befogadó. Olvasatnak minősítve bármely hitel nélküli és érvénytelen „hozzájárulást".

Ám mindkét esetben megszűnik a műveknek *önmagukban vett* fontossága, jelentéseiket, világképüket, közlésüket stb. illetően. Ezért olvashatni olyan kritikákat és véleményeket, amelyek tartalma vagy jelentése voltaképp csak a befogadó részéről történt általánosítás; olyan, amire maga a mű nem ad hiteles lehetőséget. Elképzelhető persze, hogy a műtől elszakadt vagy a művet csak ürügyként alapul vevő általánosított jelentés, üzenet, közlés stb. önmagában voltaképp érvényes, hiteles, igaz; csak épp nem következik az adott műből. Ebben az esetben mondhatnánk, hogy Sultz Sándor megfogta korunk két nagyon és élően jelen lévő, romboló dinamizmusát, a gyűlöletet és az empátia hiányából fakadó romlottságot. A gyűlölet és ez a romlottság hivatalokban, szerelemben, a társadalmi pozíciókért folytatott belharcokban, országok egymás közötti viszonyában stb. bőven megtalálható. Mondhatnánk, hogy ennek a műnek a jelentései mindezekre vonatkozóan is érvényesek. Ha ezt mondanánk, a dráma csak ürügyül szolgálna; magának a műnek a közvetlenül megérzékelhető szintjeiből ez az általánosítás nem adódik.

Sultz Sándor drámája azért jó mű mégiscsak, mert még egy további, noha az előzőekkel összefüggő valóságbeli tényezővel is van vonatkozása, s ebből követ kezően még egy drámaelméleti tényezőt is magában rejt. Érdektelen művek esetében mindezekről nem lehetne szó.

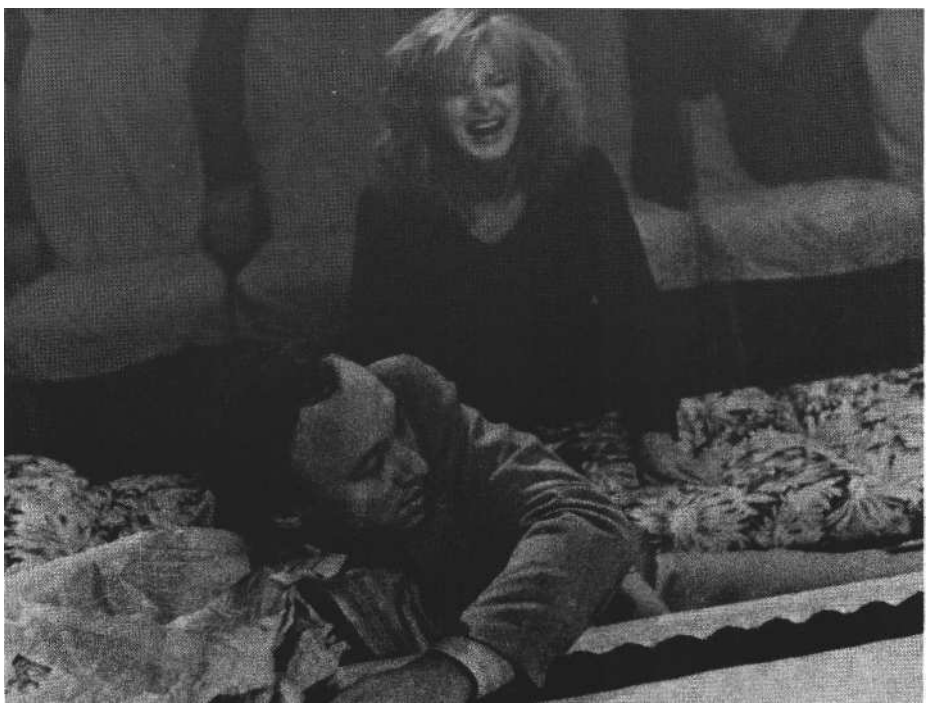
A dráma befejezése kérdéses. Mámi először felhívja Frici barátját, hogy Frici előtt is bebizonyosodjon: felesége megcsalja a legjobb barátjával. Mámi, gonoszsága újabb megnyilvánításaként, ezután „összehozza" a szerelő-szeretőt és a férjet, elhitetvén Fricivel, hogy a szerelő el akarja venni tőle a feleségét. Az abszolút „lekvár" Frici csak ettől fél, semmi más nem izgatja. A szerelőnek persze esze ágában sincs Micit elvinni, s a kínos félreértés-kimagyarázkodás után el is megy. Mici megjön; marad a három főalak.

Minden drámát valahogyan be kell fejezni. A befejezés más, mint a történet „abbamaradása". A mai drámák zöme rendszerint nem zárja le az erővonalakat, nem fejezi be a történetet vagy az eseménymenetet; nem építi a megformált életszakaszt véglegessé, vagyis az alakok sorsává. Ezzel - éppúgy természetesen, mint a mai élet - kiiktatja *a tragédia* lehetőségét, amihez ugyanis az egyéni élet valamely dinamizmusának nemcsak értékessége - értékteremtő volta -, hanem sorssá váló felelőssége és lezárultsága is szükséges. Ám mai életünkből eltűnt a lehetőség, hogy bármely egyén olyan értékes sorsot élhessen, amelynek értékességét épp a társadalmi értelem-ben vett nagyobb körre vonatkozó eredményessége és értékessége adja meg. Egyrészt azért, mert az imént említett okok miatt az egyén bármily tette elszigetelt marad. Ez az elszigeteltség még annak is a következménye, hogy bármely egyed bármily cselekvése egy nagy szerkezet-szervezet hálózatába épül be, ott elveszti egyedi-egyéni indíttatásának jeleit-nyomait, hiszen a szervezet-szerkezet egésze eredményének kicsiny, a többi egyed hozzájárulásától elválaszthatatlan részévé válik. Es ugyanez a helyzet minden életúttal - kivéve, de csak bizonyos fokig az elsőrendű művészek és világrekorder sportolók életútját: az egyéni életutat elnyeli a társadalmi szövet, mint csermelyt a homoksivatag. Ezért voltaképp csak az egyedre önmagára vonatkozóan van az életútnak lezárulása, a társadalom észre sem veszi. Sorsként is mindenki csak a sajátját érzékeli; a másiknak az életét és életútját mint esetet érzékeljük, nem sorsként. (A másik ember halálának pillanatában bensőnkből feltörő sóhaj, még ha életére gondolunk is, korántsem jelenti, hogy azt sorsként érzékeltük.) Mivel a valóságban nem zárulnak le sorsként az életutak, a drámában sem formálható meg így, noha ezt a műnem a maga szoros megszervezettségénél fogva alapvetően igényli.

A befejezésnek a dialógusok közé beiktatott eseményei a következők. Mámi tejet akar inni, Frici nagy konyhakéssel vágja fel a zacskót. Mici felveszi a kést, közeledik Mámihoz, talán azzal a szándékkal, hogy megölje. Frici ki akarja venni a kezéből a kést, ami dulakodás közben Frici mellébe fúródik. Mámi nem veszi észre, mi történt, s Mici is csak egy idő múlva realizálja, hogy Frici meghalt.

A drámák világszerűségében a halál csak akkor zárhatja le az életutat, ha láttuk az alak alapvető dinamizmusát, s ha halála ennek következményeként éri utol. A halál tehát sorssá teheti a bemutatott életutat és annak tartalmait. Frici halála azonban teljesen véletlen. Igaz, halála a Micivel való dulakodás közben történik; igaz, a házaspár egymáshoz való viszonyának metaforikus jelentése szerint Mici „öli" Fricit. A Mici kezétől való tényleges halál azonban Fricinek mindent megbocsátó, mindent elnéző szerelmét emelhetné sorssá, illetőleg a férjüket „ölő" feleségek tetteinek - goethei-lukácsi értelemben - szimbolikus tettére. Azonban nem az elnéző, mindent megbocsátó, alázatos szerelem és nem a férjüket „ölő" feleségek attitűdje a mű eddig bemutatott alapvető dinamizmusa. Ha a házaspár közti, a Mámi életéért vagy elveszejtéséért folytatott dulakodás **következményének** tekintjük Frici halálát, ez akkor sem a dráma eddig bemutatott dinamizmusának a szerves következménye; hiszen nem arról volt szó,

Kubik Anna (Mici) és Szirtes Gábor (Frici)



hogy egyikük Mámi életére, másikuk a megmentésére törekszik. Frici halála te-hát nem okvetlenül azért véletlen, mert dulakodás közben véletlenül fúródik belé a kés, hanem mert nem az előzőek szerves következménye. Ezért aztán a dráma erővonalai csak „abbamaradnak", s Frici halála ezért hihetetlen.

A drámák világszerűségében ugyanis soha semmi nem igazán véletlen. Ez a dráma műnemének abból a törvényszerűségéből vezethető le, hogy minden dráma cselekményének megkezdése előtt szituációnak kell lennie. Ez az alakok közötti viszonyoknak olyan hálózata, amely potenciálisan magában rejti mindazt, aminek történnie kell. Vagyis a szituáció konkrét tartalma kijelöli a viszonyváltozások lebonyolódásának irányát. Ennek következtében még azok az esetek sem minősülnek itt véletlennek, amelyek a valóságban, a műből kiemelve azok lennének. Hiszen egyetlen eset sem - például *a Romeo és* Júliában Lőrinc barát levelének véletlen okból bekövetkező késése - fordíthatja meg az elindult erővonalak irányát, nem térítheti az események menetét olyan irányba, amely nincs benne potenciálisan a kezdeti szituációban. Ezért a drámák világszerűségében minden „véletlen" legfeljebb alakilag az, valójában nem. Ami valójában véletlen - mint itt Frici halála -, az hihetetlennek minősül, vagyis érthetetlennek.

A modern élet azonban tele van olyan lényeges fordulatokkal, amelyeknek a megtörténtét véletlennek tekintjük; olyannak, aminek nincs oksági magyarázata, vagy amelynek oksági értelmezése elégtelen, netalán mert átláthatatlan az okok hálózata. Az oksági összefüggések és az ezen rendszerben haladó történet a valóság látható, közvetlenül érzékelhető szférájába tartozik. Azonban már a XIX. század második felében kiderült, hogy a lényeg nem ezen szférán belül van. Ez a felismerés nagy nehézséget rótt a drámaírókra. Több mű azzal a megoldással él, hogy az igazi okokra, a valódi összefüggésekre csak utal, csak céloz, vagy metaforikusan irányítja valamire a megértést. Mint ahogy Sultz Sándor drámájában is található ilyenfajta utalás.

Bizonyos szövegekből azt gyaníthatjuk, hogy Máminak már öt házaspárral volt dolga; s van egy-két mondata arra vonatkozóan is, hogy valami most, a közeli jövőben neki sikerülni fog. Ezekből az utalásokból azt sejthetjük, hogy ő már öt házaspárt „intézett el", s rövidesen sikerül Micivel és Fricivel is. Ezek az utalások Mámit tennék meg gyilkossá, ha nem szó szerint is. Mámi alakját és cselekvéseit ezek az utalások bizonyos fokig eltá-

Mihály Pál (Szerelő) Kubik Annával a várszínházi előadásban (Iklády László felvételei)

volítják az oksági összefüggések és az ésszel felfoghatóság szintjéről, természetesen úgy, hogy Micivel és Fricivel való tetteinek értelmezését is ehhez a nem látható, nem érzékelhető szférához kapcsolnák. Ez pedig azt eredményezhetné, hogy Mámi alakja „mitikussá", azaz a minden terrénumon meglévő gyűlölet és okos gonoszság, erővonalának hordozójává válhatna. Ám ez akkor sikerülhetne, ha korunkban valóban lenne mitológia - ekkor nyilván nem lennének a helyzetcsoportok egymástól elszigetelve. Mitológia azonban nincs, így Mámi alakja csak eltartott marad.

A színjáték művészeti ág, méghozzá önálló művészeti ág, ezért mód és lehetőség nyílik arra, hogy a drámában megírt alakok tartalmát a színészi alakítás általánosabban érvényes szintre emelje, mint amelyen a megírt szövegben van. Ennek okait voltaképp csak egy színházontológia egyik fejezeteként lehetne pontosan rögzíteni. Ezért most csak a színészi megjelenítés-megformálás itt látható és erre vonatkozó módjairól szólhatunk.

Említettük, hogy Csernus Mariann igazán elképesztően építette rá saját más jellegű arcára a gyűlölet-gonoszság-ravasz okosság látható jeleit. Ez a speciális színészi, nem verbális jelrendszer alapozta meg azt, hogy Mámi alapdinamizmusa később az eltartott öregasszony gyűlöleténél és gonoszságánál magasabb szintre emelkedjen. Leghatékonyabb, ugyancsak nem verbális jelrendszere az volt, hogy minden gonosz és aljas megnyilvánulását hihetetlenül egyszerű *természetességgel* formálta meg. Ez az egyszerű természetesség evidensen foglalta magába azt az örömöt is, amit romboló eredményessége fölött érzett. Az volt az igazán jó, hogy Csernus Mariann Mámija *nem külön* örült a rombolásnak mint eredménynek, hanem a természetes cselekvés természetes és bizonyos következményét látta és olvasta le Miciről, Friciről vagy a szerelőről. Ezzel a természetességgel vált általánosabb érvényű alakká. Ha ugyanis nem természetes Mámi számára a gonoszság és gyűlölet, és ha eredményessége külön örömöt vált ki belőle, akkor az aljasság és gyűlölet mint az élet egyik külön erővonala, mint az élet egészétől külön vehető, nem normális, nem természetes dinamizmus jelent volna meg. Ebben az esetben más lett volna - az eltartott gyűlölete és gonoszsága csak -, mint az élet egészét átható szörnyűség. Persze a valóság említett jellegzetessége azért nem engedte teljesen, hogy a műben a közvetlen érzékletességek szintjén válhasson korunk mindenhol érvényesülő gyűlöletének és gonoszságának megtestesítőjévé. Mindazonáltal Csernus Mariann azon kevés színészek egyike, aki tudja, hogy a színjátékban nemcsak partikulárisan hiteles alakot kell megformálni, hanem, művészileg hitelesen, általánosabb jelentésű alakot.

Ezzel szemben Kubik Anna Micije a mai fiatalasszonyok partikulárisan hiteles egyik változata volt. Igaz, ezt kitűnően formálta meg. Micije végtelenül önző és szeszélyes, maradéktalanul cinikus és csak pillanatnyi indulatainak, vágyainak élő alak. Azt is érzékelhettük: ezen tulajdonságai abból fakadnak, hogy számára csak egyetlen dolog fontos, sőt csak egyetlen dolog *van* a világon: ő maga. Ezzel jár együtt nemcsak az empátiának a hiánya, hanem annak a megélése is, hogy a másik ember az ő ilyen-olyan indulatainak, szeszélyeinek, vágyainak stb. csak a *tárgya.* Mindezek mégsem emelkedtek addig a szintig, ahol összeállva a romlottságot adják ki, noha az említett benső komplexum voltaképp alapvetően romlottság. Kubik Anna alakításában mintha jogos vagy legalább önmagában igazolt lenne, hogy gyűlöli azt az öregasszonyt, aki nem akar kihalni a lakásból, hiszen az *neki* kellene; mintha jogos vagy számára igazolt lenne, hogy lefekszik a szerelővel és közvetlenül utána férje jó barátjával, hiszen ezek az ő jó érzését szolgálják; mintha jogosan fogadhatná el Frici alázatosságát, teljes önfeláldozását, őt min-

denben kiszolgáló és neki mindent elnéző-megbocsátó voltát, hiszen mindez *az ő* kényelmét szolgálja.

Igen jellemző ebben a vonatkozásban Ivánka Csaba kitűnő rendezésének Micire vonatkozó utolsó mozzanata. Miután észrevette, hogy Frici halott, a díványra ül, és szendvicset kezd majszolni. Ez a pillanat tökéletesen kinyilvánítja az empátia teljes hiányát, a cinikus közömbösséget és a csak önmagával foglalkozó attitűdöt. De mégsem nyilvánít ki teljes romlottságot.

Bár lehet, hogy ezt a hiányt is a valósággal való vonatkozás értelmezheti. Ma kétségtelenül van cinizmus, gazemberség, szadizmus, lelki kegyetlenség, árulás, hűtlenség, hitet-meggyőződést elhagyó karrierizmus stb. stb. De van-e romlottság? Ez a fogalom nem oldódott-e föl más fogalmakban? A szadizmus, a lelki kegyetlenség stb. mások fizikai vagy lelki kínjaival van összefüggésben; a gazemberség, az árulás stb. pedig egy másik konkrét emberrel való vonatkozásban létezhet csak; a hitet-meggyőződést elhagyó karrierizmus pedig eszmékkel való viszonyban értelmezhető. A romlottság viszont az általános értelemben vett etikával van vonatkozásban; ahogyan a gazemberséghez egy másik ember kell, a romlottsághoz etikus környezetre van szükség. S van-e romlottság, ha nincs etika?

Fricit Szirtes Gábor alakítja, ugyancsak az adott „lekvár" férjekre érvényes partikuláris hitelességgel; noha ezen a szinten nagyon jól. Ennek az alaknak a magasabb jelentésszintje akkor juthatna érvényre, ha látnánk, hogy a gyűlölet, az okos ravaszság és az önző romlottság rombolására lehetőséget ez az attitűd is ad; ha érezhetnénk, hogy a mindenkinek elegettevő, mindent megbocsátó pipogyaság attitűdje is lehetőséget ad a Mámiban és Miciben testesülő erővonalak érvényre jutásának. De ennek a magasabb szintű jelentésnek a megjelenését a valóság említett jellegzetessége ugyancsak meggátolja.

Sultz Sándor drámáját jóformán csak dicsérni lehet. Ami az írott szövegben problematikus, az a mai élet pecsétje a dráma világszerűségén. Az előadást is csak dicsérni lehet; elsősorban Csernus Mariann alakítását. És az elemző örül, hogy végre dicsérhet; drámát is, elő-adást is.

Sultz Sándor: Barátaim! Kannibálok!
(Várszínház)
Díszlet-jelmez: Bakó József. *Rendezte:* Ivánka Csaba.
Szereplők: Csernus Mariann, Kubik Anna, Szirtes Gábor, Mihály Pál.

ERDEI JÁNOS

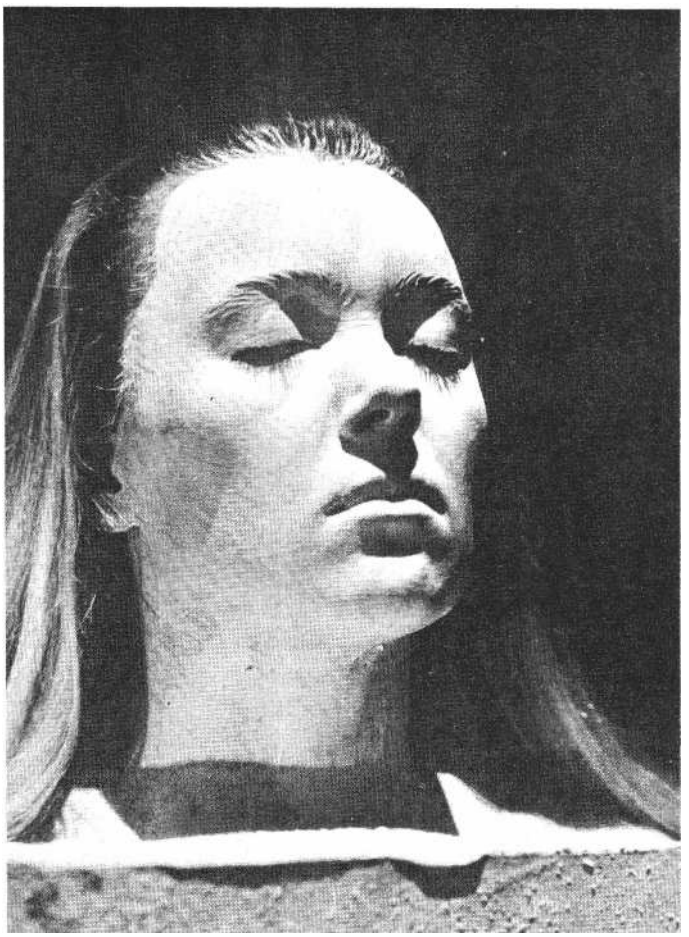
Az idő peremén

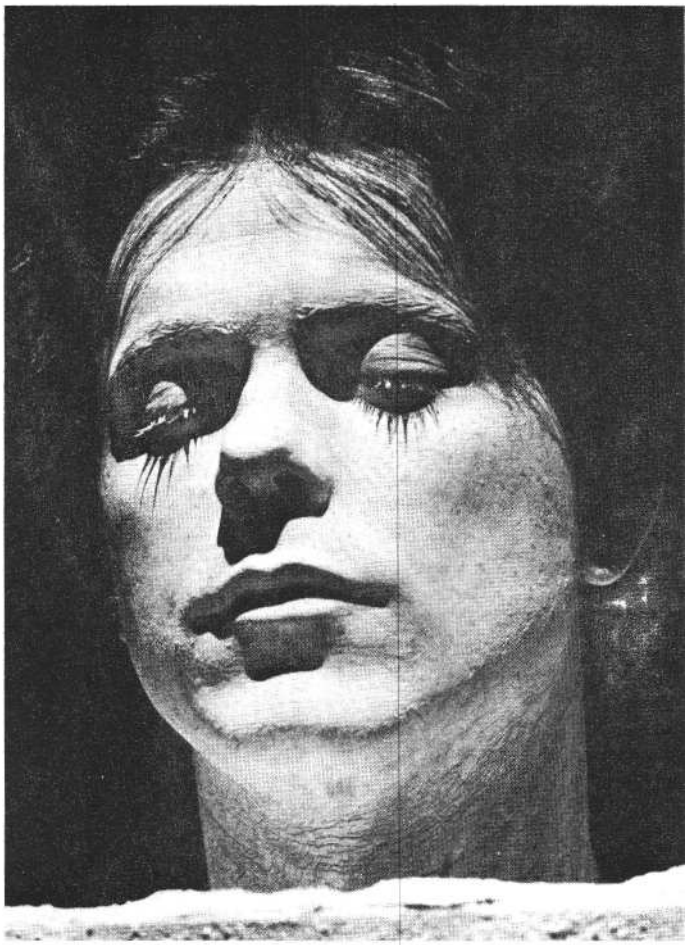
Az Előképek Veszprémben

„Európában csak te nem vagy antik
ó kereszténység s hiába
A legmodernebb európai te vagy
X. Pius pápa
S téged akit az ablakok figyelnek
visszatart a szégyen hogy bemenj Ma
reggel egy templomba csöndesen
s ott gyónni térdepelj
Katalógust prospektust olvasol
s plakátokat mind hangosan
dalolnak itt"
(Apollinaire)

Színházi világunkban, amely még napjainkban is, s ráadásul csak jóindulattal felemásnak mondható eredménnyel csupán birkózik Beckett-tel és Ionescóval, már maga a darabválasztás is figyelmet érdemel. Pilinszky János ugyanis a Robert Wilson színházával való találkozás s főként annak vezető színésznőjével, Sheryl Suttonnal folytatott - külön kötetben is megörökített - beszélgetései hatására írt s adott közre az 1974-ben megjelente-tett *Végkifejlet* című kötetében négy színművet. Ezek közül állította most az *Előképeket* színpadra Vándorfi László rendező.

S bármily paradox., az igazán izgalmas kérdések nem a darab követelte - magyar viszonyaink között még mindig újszerűnek számító - színházi formanyelvből eredeztethetők, hanem abból, hogy a katolicizmus, mely Pilinszky János költészetétől elválaszthatatlan, mint szekularizált, sőt ateizált korunk eseményeinek átlátásához releváns nézőpont szolgál e darabban. Ingerlően provokatív, már Apollinaire esetében is avantgárd formájú tényállás! Ezt a valóban izgalmas és termékeny feszültséget valójában nem enyhíti, hanem elmélyíti, ha a Pilinszky János költészete alapján re-konstruálható világképet, miként Radnóti Sándor, nem egyszerűen katolikus-nak, de misztikusnak nevezzük el. Ezen az úton eljuthatunk ugyan műveinek olyasfajta „olvasatához", mely mintegy viszszamenőleg igazolni látszik Lukács Györgynek még *A tragédia metafizikájában* vázolt gondolatait, de reménytelenül nehézzé lesz az eredeti dráma s az értelmezéséhez épült állványzat újbóli szétválasztása. (Erre azért lenne szükség, mert a meglehetősen túlméretezett állványzat szempontjából tökéletesen mindegy, hogy történetesen egy paraszthász vagy épp a reimsi katedrális köré épült-e fel.) Így, nem vitatva annak jogosultságát, hogy Pilinszky líráját misztikaként értelmezzük, egy egyszerűbbnek tűnő utat választok. Az arra való emlékeztetés útját, hogy a katolicizmus csak mintegy (nagyon) kívülről szemlélve tűnhetik monolitnak, hogy a dogmák kijelölte s a Tanító Hivatal ellenőrizte határok között filozófiailag egymást szinte ki-zárni látszó építmények szolgálják ugyanazt a célt, a teológiai rendszer/ek alulról történő megalapozását. Mielőtt megkísérelnék arra válaszolni, hogy ezek a „fölülről" mégiscsak regulatív szerepet (is) betöltő teológiai előfeltevések miért éppen Pilinszky Jánosnál vezettek el egy nemcsak „felekezetek fölötti"-nek, de egyenesen ateista nézőpontból is relevánsnak tűnő líra megszületéséhez, két megjegyzést kell tennem. Először is a „felekezetfölöttiség" látszólagos. Csak vulgár-ateizált korunk logikája szoktatott bennünket ahhoz, hogy ami „itt" elfogadható, az „ott" csakis „véletlenül", mintegy osztály- - s egyéb - korlátok ellenében jöhetett létre, holott nem egészen bizonyos, hogy az igazság egy világnézethez, s annak is az egyik formájához kötött. A másik: az eredeti kérdésre válaszolhatnánk Pilinszky János kétségbevonhatatlan tehetségének a felemlegetésével is, ámde az értelmezésnek éppen az a feladata, hogy rekonstruálja azokat a világnézeti-filozófiai síneket, amelyeket vállalva, és így akaratlanul fel is használva, az alkotó arra a területre érkezett, amelyet életműve is megtestesít. Pilinszky János esetében ha nem is kell feltétlenül a misztikáról beszélnünk, szólnunk kell arról a hangsúlyeltolódásról, amely a katolikus teológiában nagyjából a reneszánsz korában következett be, s amelyet Erazmus neve (is) fémjelez. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy *a szenvedő* Krisztus mellett, sőt helyett *a tanító* alakja került előtérbe. S bár ez a megelőző korszakokhoz képest mindenképpen derűsebb, ha úgy tetszik, „bölcsebb" szemléletmód korántsem vált kizárólagossá, szinte napjainkig tartó dominanciája döntő módon meghatározza a kereszténységről azóta kialakult képet. Így jöhetett létre az a világban uralkodó, a Lukács György-tanítványok szemléletét is meghatározó konszenzus, mely a hős ateisták és a túlvilági kompenzációban reménykedő hívek ellentétéként gondolja osztályozhatni az emberiséget. Nem alaptalan ugyan ez a felosztás, de rendkívül igazságtalan, nem is elsősorban azért, mert (természetesen) az ateizmus sem csak az emberi élet egyszeri és visszavonhatatlan mulandóságával





Pilinszky János: Élőképek (veszprémi Petőfi Színház). A Lány és a Fiú: Hullan Zsuzsa és Körösi Csaba (Badacsonyi Éva felvételei)

való hősi számvetésként, hanem példának okáért ostobaságként is egzisztálhat; s igaztalan a szembeállítás főként azért, mert a lélek halhatatlanságába vetett keresztény hit korántsem csak az üdvözültek végtelen örömét ígéri, de a kárhozat lehetőségével is oly erővel fenyeget, melyhez képest az örök béke és a süket nyugalom szinte a megváltás szinonimájának tetszik. Az evilági szenvedésnek tehát, miként Pilinszky János lírája is bizonyítja, a hit nemcsak oldó ópiuma, de katalizálója is lehet. S ha ennek a szenvedésnek a mélyén ráadásul önnön vétkességünk belátása, a bűntudat munkál, úgy az ateisták annak a csodának lehetnek fültanúivá, amelynek során az általuk megtagadott Isten (félelme) az önismeret olyan csúcsaira vezeti és veri elszenvedőjét, hogy az - Pilinszky János esetében is - egyedülálló líraként ragyog. (A félelem csak az egyik, ha úgy tetszik, protestáns ízű lehetőség.) S bár a „mi a vétek?" és a „mit tekintsünk egyáltalán bűnnek?" (korszakunkban egyre nehezebben megválaszolható) kérdéseire a szeretet krisztusi parancsa szinte elviselhetetlen élességgel válaszol, korántsem vélem úgy, hogy a (dogmatikailag egyébként is csak kegyelemként kapható) keresztény hit úgymond „vállalása" lenne a (dráma-) költészet egyetlen vagy akár a többinél járhatóbb útja. Igaz, Pilinszky János költészete a megszokottnál archaikusabb formát öltő (az egyszerűség kedvéért most Erazmus előttinek nevezhető, valójában a Simone Weil által is közvetített teopaszkitizmussal rokon) keresztény hit lírai erejét példázza, ámde a mottóul idézetteket mégis kérdő formában vélem helyénvalónak. Ugyanis amennyire segít(het)i a világ kétségbeejtő tényeinek a felismerését és akár drámai formát is öltő rendszerezését egy ilyen - nevezzük így - manapság megszokottnál komorabb kereszténység aktualizálódása, annyira meg is nehezíti a szisz-téma lezárását, a megformálást. Több okból is. Nagyon erős a csak Szent Ágoston esetében s szigorúan csak esztétikai értelemben igazán kifizetődő vallomásos forma csábítása. Továbbá, mint alant majd megmutatni igyekszem, bár Vándorfi László rendező sorra-rendre a drámában rejlő lehetőségeket bontja ki, korántsem véletlen, hogy ezek az írott szövegnek csak alig-alig kikövetkeztethető lehetőségei. Kifejtésük ugyanis, szinte kivétel nélkül, teológiailag erősen problematikus: ami tehát esztétikailag kézenfekvő, az esetleg teológiailag tilos. ami viszont teológiailag megengedhető - bár erre szerencsére Pilinszky életművében szinte nem találhatunk példát -, az meg művészileg problematikus (a jóízlés és olykor a giccs határait súroló).

A darabról

Az írott mű tengelyében - a szerző utasítása szerint - három, a hátsó függöny felvonásával láthatóvá tett, majd újra eltakart élőkép áll: egy asztalosmester munka közben, majd zongorázó lány parókás férfival, végül középkorú táncospár látványa. Amikor negyedszer is felmegy a hátsó függöny, a színpad üres. A darab előadásával teljesedik tehát be az a folyamat, amely a késő gótika élőképekkel megjelenített allegóriáit nemcsak a felsoroltakká torzította, de a szó minden értelmében *képtelenné* tette világunkat. A színpad végül üresen tátong. Az ezt megelőzően látható képek sorrendje egyértelműen torzulásról árulkodik: újra az lép a művészet helyébe, amitől az eredetileg elkülönült: a munka. Majd erre a szerző utasításaival is hangsúlyozottan szép, tehát az esztétikum maradékát őrző képre annak felidézése következik, amivé a pozícióit változatlan formában őrizni akaró művészet silányult: a banalitásé, mely a táncoló pár esetében már fölöslegesen leplezi azt, ami a művészet fátyla alatt már régen megfagyott: az emberi vonzódást. Amikor negyedszer is felmegy a függöny, már nincs mit megfejteni: üres, mert kiürült a színpad. Ez az üresség azonban a lehető legegyértelműbb beszéd. Éppen az üresség az (s egy-

ben mindannak allegóriája is), amit világunkból mutatni érdemes, ami egyáltalán még méltó a szóra. Talán meglepő, hogy az allegóriák felfejtéséhez nem kell sem teológiai fogódzót használni, sem a transzcendenciát emlegetni. Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról, hogy a hívő ember is ugyanabban a tapasztalati világban él (kivéve a misztikusokat), amelynek eseményeit mi is elszenvedjük. Egy nem misztikus hívő esetében a hit mozzanata a távlat meglelésében érhető tetten. A hit „fényében" még metszőbb, ha úgy tetszik, letagadhatatlanabb - ami enélkül a fogalmak játékával elhazudhatóbb - az ember el- és megnyomorodása. (A hívő számára ugyanis az ember Isten képmása.)

Hogy a színpadon allegóriák formájában megjelenő rendkívül pontos, ám természetszerűleg nem túl eredeti gondolat végül drámai formát talál, az annak köszönhető, hogy az allegorizált folyamat elszenvedői is megjelennek a színpadon, három szimbolikus állat formájában. Az állatok nemcsak a szó legszorosabb értelmében a nézőket jelenítik meg (a szerző utasítása szerint horkolva alszanak az előképek alatt, de a függöny leeresztése után tapsolnak), egyikükről még az is kiderül, hogy a valódi nézőtéren ülőkhöz hasonlóan ember szülte lény, a színpadon fellépő apácafőnöknő hozta a világra, a többiek pedig - ma divatos szóval élve - „identitás-zavarral" küszködnek. S a történéseknek, melyek ezek között a még leginkább a Nietzsche értelmezte antik tragédiák kórusára emlékeztető lények között zajlanak, valódi tétje van. Választaniuk kell a pusztán allegorikus létezés s az önnön történésükről olyannyira elfeledkezett létezés között, hogy ez utóbbi állattá torzult elszenvedőiként csak szemlélhetik azt, ami pedig önnön létük színpadi megjelenése: az ürességet. Ezt a látvány hordozta alternatívát önti azután szavakba a darabbéli apácafőnöknő: „(...) költözzetek fel a színpadra! (...) Ha felköltöztök ide, egyedül akkor kerülhetitek ki az idő múlását, Isten haragját és a közeledő háborút." Egyedül akkor - mondja az apácafőnöknő; tehát soha. S ez korántsem termékeny ellentmondás, hanem a darab alapvető dramaturgiai problémája. Ez a színpadon megjelenített s végül üres szín csak a halállal lehet azonos, a föntebbi idézetben kipontozott helyen ugyanis ez áll: „Ez a szín ugyanis nem létezik." A színpadon látható módon egyre állatibbá torzuló léttel tehát csak a halál állítható szembe, s ezáltal a darab jócskán veszít erejéből. Túl a naiv és tapasztalatlan lelkekből ilyen tiszta állítások hallatán jóvátehetetlenül előkívánkozó világnézeti ellenvetéseken, az életlehetőségeknek a darabból kikövetkeztethető felosztása veszíti el ezáltal értelmét. Ha ugyanis az allegorikus létezés színtere egyben a halál birodalma, akkor a két lehetőség tulajdonképpen egy. Talán a legősibb emberi tapasztalat, hogy végül minden út ide vezet, s ráadásul tökéletesen függetlenül attól, hogy csak animálisan megélt avagy allegorikussá feltupírozott lehetőségeken keresztül kormányozza-e léte hajóját a kényszerű utazó. Sőt - inkább logikusnak nevezhető módon - éppenséggel az vezethető le, ami teljességgel idegen a darab szellemiségétől, az állati felértékelődése. Hiszen ez az animalitás szférája látszik a lehető legtávolabb attól, ami rövid ragyogást kölcsönöz áldozatainak, de végül mindenkit elpusztít. A tragikus dilemma megroskadását nem kerülhetvén el, Pilinszky János még egy réteget iktatott művébe: az apokalipszisra vonatkozó utalásrendszert, mellyel szinte telített az egyébként rövid szöveg. Ez ugyan nem oldja fel az eredeti szerkezeti problémát, viszont új, ha úgy tetszik, sejtelmes megvilágításba helyezi azt. A dráma előrehaladtával egyre erőteljesebben érzékeltetett fizikai és metafizikai fenyegetettség körvonalazza annak lehetőségét is, hogy az összeroskadni látszó dilemma talán mégis értelmet nyerhet. Nem most; „akkoron". Ez a rejtélyesség magyarázza, hogy a talán még a halálnál is fenyegetőbb szituáció felidézése a magány kettős kinyilatkoztatásával zárul: „Egyedül vagyok, anyám, holott gyermekednek neveztél", „Én is, gyermekem, én is tökéletesen egyedül vagyok". Hogyan is lehetne társunk ott, ahol nemhogy a helyzettel, de önnön státusunkkal sem lehetünk tisztában, ahol az önnön allegórikus létünk-kel való szembesülésünk félig állati, félig emberi szörnyalakokban ölt testet?

Az előadásról

Vándorfi László a szikár pilinszkyi vázra egy olyan, alapjaiban barokk, de az azóta eltelt korszakok számos leleményét és rafinériáját felhasználó előadást épített (a stílustörésnek még az árnyékát is elkerülve!), hogy a „ruha" nemcsak tartja a vázat, de azt alaposan meg is emeli. A rendező alapvető ötlete ugyanis abban áll, hogy a színpadi események nem a közvetlenül az Utolsó Ítéletet megelőző időben zajlanak, hanem annak egyik szegmentumát teszik láthatóvá. Ez azonban szinte lehetetlen. A lakóit véglényekké nyomorító súlyával az időre nehezedő örökkévalóságot ugyanis, ha történetesen hiszünk is benne, legfeljebb a képzőművészet jelenítheti meg, a színpad semmiképpen, hiszen a színpadi történések időbeliek. E lehetetlen feladattal birkózva azonban értelmet nyer mindaz, ami az eredeti műben csupán allegória: az állóképek használata. Ugyanígy értelmet nyer az is, ami (ha magyar színész egyáltalán vállalkozik rá, s úgy-ahogy végre is tudja hajtani) a legtöbbször funk-

Pásztor Edina az Előképekben

ciótlan, bár rendkívül hatásos elem: a végletesen lelassított mozgás; s végül ugyanezt az elérhetetlen célt közelítve meg, a rendező olyan mennyiségű szimultán eseményt zúdít a nézőre, hogy az elemek helyett csak az elemek összhang-ja válik érzékelhetővé. Ha tehát az előadásnak nem is sikerül - természetszerűleg - nézőit az időből kivezetnie, olyannyira annak peremvidékét hódítja meg, hogy ezáltal sikerül az időtlenség-nek nemcsak a képzetét, de az érzetét is felkeltenie. Méltó társa a rendezőnek a hangosítást végző munkatárs. A bejátszott zenék és zörejek nemcsak hajlékonyan követik a színpadi történéseket, de számtalanszor érik el azt az erősséget, mely úgy maximális, hogy a kellemetlen-nek még a gondolatát sem kelti fel.

Beethoven IX. szimfóniájának részletei szűrődnek ki az előcsarnokba, alig-alig kivehetően, de az érdeklődést mégis fölkeltve, míg a - Szkéné színházra emlékeztető - terem ajtajai föl nem tárulnak. Az erősen emelt, négysoros nézőtér s a fekete háttérfüggöny között egy élőkép fogadja a helyét csendben elfoglaló nézőt. Középen M. S. mester vizitációjának megelevenedett, de azonnal térbe is dermedt Máriája és Erzsébete áll. Tőlük balra Sztavrogin tartja kezében mozdulatlanul a lepkeszárnyat, jobbra s kissé előrébb egy merev tekintetű, eszelős KZ-beli rab ül kinyújtott lába fölé görnyedve. A színpad két szélén egy-egy Schaár Erzsébet-szobor: balról egy gipsztömbbe zárt fiú, jobbról egy lány. A színpad hátuljának jobb oldalán egy élére állított zongoratőke körvonalai sejlenek elő az őt borító, dúsan redőzött bársony vöröse alól. A bal oldalon, valamivel Sztavrogin előtt, s tőle kicsit balra, egy ugyanígy takart zongoraklaviatúra függ. Kialszanak a fények. A sötétben János Jelenéseinek egyik részlete szólal meg Pilinszky hangján, mígnem a színpad jobb oldalán a kereszt súlya alatt görnyedő Krisztusra vetülő kevéske fény elkíséri tántorgó alak-ját a színpad közepére, ahol összeroskad. A felerősödő lihegés hangjait sikollyá fokozza egy asszony jajgatása, aki a megnyíló hátsó függöny mögött, a nézőtér felé erősen lejtő, feszes vörös drapériával borított, emeltebb színpadon vajúdik. A függöny összezárul, majd az újra föl-álló Krisztus mögött szétnyílik ismét. A szülő nő helyén kevéske csont fehérlik csupán. Az újra elsötétülő színpadot be-töltő és egyre erősödő zihálás már nem férfié vagy nőé, hanem azé a rémült kis-gyermeké, akinek hangjában egyszerre hallatszik halál, vajúdás, szeretkezés és kínvallatás gyötrelmes ígérete. A hirtelen leszakadó csöndben és sötétben Kurtág

Tarján Györgyi a veszprémi Pilinkszky-előadásban (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

György *Alkoholja* kíséri a balról rendkívül lelassított mozgással a nézők felé közeledő három, fölül jóformán mezítelen férfi lépteit. A szorosan egymáshoz tapadó testek az apokalipszis lovasainak attributumait viselik: a bal oldalinak kard, a középsőnek mérleg, a jobb oldalinak íj van a kezében. A lassan megfeszülő ideg elengedésének pillanatában az újra szétnyíló függöny mögött Jézus ugyanilyen lassított mozgással emeli fel az ÍtéIet könyvét, melyet fölnyitván egy akkor-ra a színpadon lévő nő, az akkorra lecsúszott takarójú zongora húrjaiba kapar, s mintegy erre a zajra válaszul a férfiszobor felüvölt. A két, Schaár Erzsébet munkáit idéző tömbbe zárva ugyanis két gipsszel lekent arcú színész áll, oly fegyelemmel, hogy az őket nem ismerő néző szobornak vélheti őket. Az ő üvöltve mondott szavaik az eredeti dráma nyitó szavai. Csak a föntebb felidézett előjáték értelmezése után (az ehhez nyújtott segítségéért köszönetet kell mondanom Vidrányi Katalin teológiatörténésznek) nyílik majd lehetőség arra, hogy röviden érintsem azokat a módosításokat, amelyekkel a rendező - végig a mű szelleméhen - alapve-

tően módosította a mű egész jelentését. Hogy pontosan a vizitáció (a testet öltött logoszt, illetve a Keresztelő Szent Jánost hordozó Mária és Erzsébet) képe előzi meg az ilyetén módon időtlenül közöttünk járó Megváltó látomását, s hogy keresztútja által az emberi életnek csak két szegmentumára (a születésre és a halálra) nyílik belátás, jószerivel egyetlen dolgot jeleníthet meg: a megváltás és a megváltottak feszültségét, mely az utóbbiaknak már-már a méltatlanságot súroló erőtlenségéből eredeztethető. (Csak a születés és a halál pillanata szentelődnék te-hát meg az inkarnáció által. Ami e két pillanat között történik, az ugyanúgy történhetik, mint bármikor a bűnbeesés óta.) A gondolat kézenfekvő, azonban aligha véletlen, hogy az eredeti műben szinte fel sem merül. Teológiailag ugyanis olyannyira problematikus, hogy a teremtés és az inkarnáció logikai kapcsolatát nem csupán adoratív módon feszegető Labertoniére munkái születésük után röviddel indexre kerültek. (Amennyire hozzásegíthet tehát a teológiai háttér a releváns kérdések fölvetéséhez, annyira meg is nehezítheti a kézenfekvő válasz kimondását.)

A teremtett lények teremtőjük kudarcát is súroló erőtlensége indokolja, hogy az írott szöveg elhangzása, azaz a tulajdonképpeni dráma után még egy színpadi esemény történik: a két, addig gipszbe zárt emberi test nemcsak kiszabadul az évezredek óta rájuk rakódott bénító börtönből, de olyan - a megvilágítással hathatósan támogatott - beállításból indulnak el egymás felé, melynek csak egyetlen megfelelője van: Cranach Ádám és Évája. Nem az üdvözültek számára teremtetik tehát új ég és új föld, hanem az esendő test börtönébe zárt esendő lelkek számára adatik újabb lehetőség az újrateremtés által. Az újrakezdés lehetősége valóban benne rejlik a drámában, mely ugyanazokkal a mondatokkal zárul, melyekkel elkezdődött, de annak, hogy ez csak a rendezői döntés nyomán válik egyértelművé, egyháztörténeti-teológiai okai vannak. Bár igen korán, már a Krisztus után kétszáz évvel élt Origenész munkáiban felmerül a ciklikus teremtés gondolata, tanait halála után elítélés sújtja. Így a hagyományt s ezáltal a gondolkodás teológiatörténetileg hagyományozott kereteit is komolyan vevő szerző itt ismét csak olyan ponthoz érkezett el, melyhez ugyan a hagyomány vezette el, de a kézenfekvő lépés megtételét ugyanez a hagyomány meg is tiltja. (Új ég és új föld pedig az üdvözülteknek teremtetik, ezt minden hitoktatásban részesült tudja!)

Honnan avagy színpadilag hogyan lesz jelenvalóvá ez a kétségbeesés határvidékein tábort ütő, halovány s picit eretnek illatú remény? A színpadon rendkívül adekvát formát öltő válaszra először egy, a XVII. században élt teológus, Berulle tett célzást, amikor „az örökkévalóság sebeiről" szólt; arról, hogy a megkínzott és megfeszített emberi természetével együtt feltámadó Krisztus ilyetén módon egzisztál a lélek közösségében az Atyával. S a színpadon egy - még Grünewald festményeihez mérten is - deformált, a szó minden értelmében a fájdalomba belevakult Istenfiú látható, aki érthető módon nem megy fel az apácafőnöknő hívására a hátsó színpadra, ez azonban ebben az előadásban értelmet nyer. Nem a halál birodalma az, amiként az eredeti műben, hanem az üdvözölni méltók és képesek menedéket adó tartózkodási helye. A kárhozattakkal így érthető módon közösséget vállaló - hiszen kínjaikat megtapasztalt - Megváltó itt és így tehát elkerülhetetlenül egy új teremtésnek válik okozójává és jelenléte által forrásává.

Mielőtt immáron csak szűk szakmai szempontokat helyezve a mérleg serpenyőjébe, a fentebb vázolt gondolatok színpadi megjelenítéséről ejtenék szót, fel kell tenni még egy kérdést: honnan ez a gondolatkör? Felelhetnők azt, ami történetesen még igaz is lenne, hogy a hagyományból, de meglehetősen valószínűtlennek tetszik, hogy valaki egy briliáns s ráadásul igen tudós teológiai belátás közzétételéhez az értekezés helyett a színház kínálta formát választja. A hagyományból tehát, de a hagyománynak abból a formájából, amelyet igen óvatosan Pilinszky János járt körül. A műsorfüzet ugyanis épp azt a versét közli, amelyből a teremtésnek egy olyan szigorú rendje sejlik elő, mely magát a teremtőt is vergődő fogolyként zárja magába: „de látja isten nincsen arra mód, / kitörni út, remény e látomásból". A rendező tehát nem a dráma szövegéből, de az életmű egészéből mintegy készen kapta a kétségbeesésnek azt a szisztematizált rendjét, amelyből, ha van egyáltalán, csakis egy ilyesfajta, a színpadon rendkívül nagy hatással megjelenített, s meglehetősen lehangoló reménység születhetik: talán megpróbálhatjuk egy újabb teremtés kockázatát, de csakis az épp ezáltal örök inkarnáció ezáltal örök kockázatának árán. E remény beteljesültét kérni, vagy akár remélni is, viszont teológiailag maga a botrány. Aki ezt teszi, bízvást magára vonatkoztathatja Pilinszky - a színpadon tehát korántsem véletlenül álló - Sztavroginjának szavait: „elkövették, amit nem szabad". Azt tudniillik, amitől az általa meggyalázott gyermek halálba kergetője is megriad; hiszen emlékezzünk csak a vers befejezésére: „Félek. Kérem a köpenyem." (Megváltásra sóvárgó önmagunk nevének lassan újra Barabássá összeálló hangoztatása lenne ez a Pilinszky költészetében inkább csak körülírt, Sztavrogint riasztó vétek.)

A rendezés
és az eredeti mű viszonyáról

Az eredeti mű és a rendező értelmezése közötti feszültséget két dramaturgiai lelemény oldja fel: a darabbeli harmadik állat szerepét az előjátékban színpadra lépő Krisztus, míg az apácafőnöknőét a Máriaként megpillantott színésznő játszsza. Csak az utóbbi vált egyáltalán kosztümöt: apácaruhát ölt. Az eredeti darab ezáltal valóban összeköti a darabnál jóval súlyosabb elő- és utójátékot. Az állati maszkok levételének pillanata, illetve az a beállítás, hogy az öntudatlan rendfőnöknővé torzult Istenanya végül „menny és pokol között vergődve", azaz az üdvözültek menedékeként értelmezhető dobogó lépcsőjén kuporogva szólítja a kárhozottakkal (újra) közösséget vállaló fiát, rendkívül precízen kimunkált, át-gondolt és igen szépen meg is valósított, s egyszersmind újabb varratok megalkotásáról és elsimításáról tanúskodik. Annyi szegmentuma létezhetik az Ítélet pillanatának, hogy Pilinszky János művének átértelmezésével szemben semmiféle komolyabb óvást sem emelhetünk. Az előadás ráadásul rendkívül találékony s kivé-telesen finom színpadi érzékkel meg is valósított betétekkel (az eredetiben nem szereplő élőképek, szövegátvételek stb) még gazdagabbá is tette a művet. Hibátlannak azonban mégsem nevezhető.

Az eredetiben szereplő első élőkép - az előadás mércéjével mérve! - némiképp sikerületlen. Nemcsak „apoteózis"-nak nem tűnik, amint azt a szerző utasítása előírja, de a fűrész ráadásul bántó módon meg-megmozdul a mester-ember kezében. A rendező által beállított testhelyzetben egyébként fizikai lehetetlenségnek látszik rezzenetlenül tartani a szerszámot. S ugyanígy a világítás segítségének elmaradása is felróható ezen a ponton.

Úgyszintén zavaró a lassított mozgásoknál be-bekövetkező véletlen rándulás, el-elmozdulás. Mindezek azonban csak olyasfajta szeplők, amelyeket jószerivel csak a kákán is csomót kereső kritikus vesz észre. Ám vitathatónak tűnik a rendező színészvezetése is, három ponton. A két szoborba zárt színészt (Hullan Zsuzsa és Kőrösi Csaba) olyasfajta re-

giszter használatára késztette, amely egy veszekedés hanghordozására emlékeztet. Túlontúl szituált ez a megszólalás-mód ahhoz, hogy kételkedés nélkül hihessük: önnön poklukba dermedt, monomániás őrültek ismételgetik itt ítélet-napig azoknak a szerepeknek a szövegeit, amelyek életükre rakódtak. Hogy nem a lehetetlen számonkérése ez, azt a három állatként fellépő Pásztor Edina, Antal Olga és Mészáros Károly aprólékosan kimunkált, mert az éppen most születés, a sosem hallottság illúzióját keltő megszólalásai bizonyítják. Külön említést érdemel, hogy Mészáros Károly tartásának egészen finom, de következetes és egyre fokozódó deformálásával is gazdagítja szerepépítkezését.

Ugyanígy meglepő az a beállítás is, amely az apácafőnöknő (Tarján Györgyi) beszédmódjából kikövetkeztethető. Meglepő dolgokat mond ugyan az apácafőnöknő, de nem bizonyos, hogy ezen neki magának is meg kellene lepődnie. Ha valaki az Utolsó Ítélet kellős közepén bablevesről kezd beszélni, annak a szellemi leépüléstől kezdve még számos oka lehet. Legfőképpen azonban az a - a darab szellemétől egyáltalán nem idegen - tehetetlenség szülte kétségbeesett belátás jöhet szóba, mely szerint csak ez vagy (ha ezzel sem törődünk) még ennyi sem jut-hat nekünk.

Hibátlan mozgással, és éppen ebből is következően, jelentékeny színészi erővel valósítja meg szerepét Éltes Kond, Újhelyi Olga, Sashalmi József, Oravecz Edit és Völgyesi Gyöngyi. Külön említést érdemel Újhelyi Olga mozgástechnikája. Mint az egyik leghatásosabb színpadi pillanatban kiderül, elfűrészelt szárú égő gyertyákkal teli gyertyatartóval a kezében megy át a lehető legtermészetesebben a színpadon. Mozgására még az árnyéka sem vetül az erőfeszítésnek, s így egyértelműen játékának köszönhető, hogy ez a szolgálólány lelkünknek életünk gyertyájával egyensúlyozó szimbólumává emelkedik. Így az ő neve emelhető még ki a már említett Mészáros Károlyé, Antal Olgáé, Pásztor Edináé és Éltes Kondé mellett.

Pilinszky János: Élőképek (veszprémi Petőfi Színház)
Díszlettervező: Kulifay Tamás. *Jelmeztervező:* Rátkay Erzsébet. *Szobrok:* Ortutay Tamás. *Rendezőasszisztens:* Varga Katalin. *Rendező:* Vándorfi László.
Szereplők: Körösi Csaba, Hullan Zsuzsa, Tarján Györgyi, Pásztor Edina, Antal Olga, Mészáros Károly, Éltes Kond, Sashalmi József, Lang Rudolf, Benczédi Sándor, Oravecz Edit, Újhelyi Olga, Völgyesi Gyöngyi.

FÖLDES ANNA

Vita, érvek nélkül

Csurka István Majálisa a Játékszínben

Higgyünk a legendának?
Higgyük el, hogy Csurka arról a tragikusan korán, maga mögött egy derékba tört életművel eltávozott barátjáról mintázta *a Majális* kisiklott sorsú, alkoholba fulladt író hősét, akinek drámáját ajánlotta? A látszat ezt igazolja. In memoriam Szabó István - olvashatjuk a darab nyomtatott változatának élén. Szabó István tragédiájának beteljesülésekor Csurka írta a legmegrendítőbb nekrológot. *(Szabó Pista hullása,* Élet és Irodalom, 1976. III. 20.) Ebben már megfogalmazódik *a Majális* hősének keserves végzete is, úgy, ahogy Csurka látta. Hogy a siratnivaló hullásnál is keservesebb az az iszonyatos hullás, amikor „a földobott kőnek már visszaesni sincs hová - illetve amikor a földobott ember kőtudatában kijegesedik a téveszme, hogy nincs hová visszamennie".

A modell tragédiája - az irodalomtörténeti látszat szerint - közvetlenül előzhette meg a sorsa ihlette dráma születését. Ézsiás Erzsébet A *mai magyar dráma* című könyvében 1978-at tünteti fel a keletkezés idejének. Ezt valószínűsíti, hogy nyomtatásban *a Majális* 1979-ben jelent meg az Alföld november-decemberi számában. A dráma ősbemutatójának évében megjelent kötet *(Ház-mestersirató* 1-I1., 1980) nem tünteti fel a keletkezés évét.

Vitatottá a kronológia - a modell tragédiájának és a mű születésének időrendje - csak akkor (és azáltal) vált, amikor Horvai István az ősbemutató színpadra állításakor adott veszprémi nyilatkozatában azt tanúsította, hogy Csurka darab-ja két évvel Szabó István halála *előtt* született, hogy Szabó olvasta *a Majálist,* és hozzájárult közléséhez. Az „In memoriam"-dedikáció pedig *utólag* került a dráma szövege elé.

Ez az információ - amit alátámaszt Csurka egy 1976-os nyilatkozata is, amelyben három előadatlan drámáját említi - korántsem tekinthető puszta színház- és drámatörténeti adaléknak. Lélektani magyarázatot kínál arra is, amit magam részéről ma is a dráma alig menthető logikai, esztétikai törésének vélek, hogy tudniillik Csurka jól megfontolt emberi, baráti tapintatból, talán valamiféle szeretet táplálta optimizmus hatá sára, nem vitte, nem vihette végig a tragédiáig Marhás István sorsát. Mert Szabó István sorsa akkor még nem pecsételtetett meg végérvényesen. Az élő Szabó Istvánra tekintve a jó barát nem hunyhatta be a szemét a még meglevő csekélyke életesély előtt. Éppen ellenkezőleg. Hinnie kellett benne, ha nem fenyegetni, de megmenteni volt hivatott azt, akivel együtt indult, és akinek írói jövőjében talán még jobban bízott, mint a darabbeli Vámos Zoltán Marhás Istvánéban. Más kérdés, hogy a tények szerepe a műben másodlagos. De Szabó István jelleme, sorsa, életútja mégiscsak felismerhető, konkrét utalásokból igazolható is, bár tudjuk, hogy az ő emlékének ajánlott dráma Latinovits Zoltán, B. Nagy László, Hajnóczy Péter és mások tragédiáját is sűríti. Mindazokét, akik a hazai körülményekkel, a kisszerűség és a konformizmus kényszerével dacolva tagadták a hasonulás, a beilleszkedés normáit; akiknek indulata, tehetsége nagyobb és erősebb volt, mint bölcsessége és emberi tartása. Akik a megváltoztathatatlan valósággal ütközve, súrlódva felőrlődtek, és rossz irányban - előbb a felejtést kínáló mámorban, utóbb a testüket-lelküket felemésztő szenvedélyben, az önpusztításban - kerestek menedéket, a halálban megoldást.

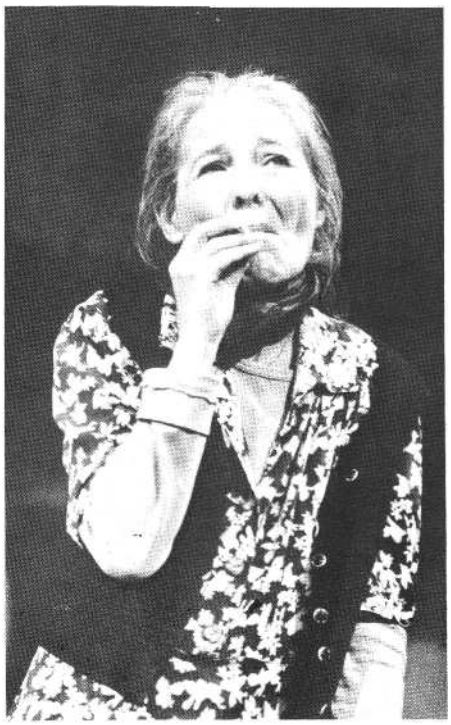
A hazai felesleges embereknek, önpusztító tehetségeknek ez a típusa - nem új felfedezés. Még azt is megkockáztatnám, hogy *túlreprezentált* figura a kortársi magyar irodalomban. Sarkadi Sebők Zoltánja, Kis Jánosa, Csurka drámáiban *a Ki lesz a* bálanyá?-tól *a Házmestersiratóig* és *a* Deficittől *a Vizsgák és fegyel*mikig, szinte folyamatosan jelen van. Csurkát az összes magyar sorskérdés közül legjobban az izgatja, hogy miért nem lett belőlük - barátaiból, a magyar értelmiség többre hivatott tagjaiból - az, aki lehetett volna. Akárcsak Ványa bácsit, az ő hőseit is megbénítja, megalázza a környezet, a valóság, a nemzeti nyomorúság és mindinkább a tömegtársadalom gépezete. Csakhogy az ő Michelangelóinak eszükben sincs széklábat faragni. Hubay Miklós szerint inkább „elragadó svádával elemzik a michelangelói lét lehetetlenségét". *A Majális* hősének azonban még ez sem adatott meg. Marhás Istvánnak már „szobrászi" és szónoki képességeit is kikezdte a lehetséges és a Csurka-darabokban sorra felvonultatott pótcselekvések legpusztítóbbika, az alkoholizmus.

Első olvasásban Marhás István - indulásakor dédelgetett, nagyra hivatott parasztíró, saját megfogalmazása szerint „az utolsó parasztíró" - adaptációs ku-

darcáról, a megmentésére szervezett hivatalos vagy félhivatalos, baráti akciók reménytelenségéről és a belülről fakadó, kizárólag érzelmileg és szexuálisan motivált megváltás halovány reményéről szólt *a Majális*. Ám valójában Csurka tudatosan és eleve többre törekedett, amikor - nyilatkozata szerint vállalt elődeit, a szegénypárti irodalmat, Móricz, Tersánszky, Nagy Lajos néprajzi és szociológiai ihletettségű műveit követve, a rendeken, karokon, gazdasági fejlődésen kívül rekedt, az általános gazdagodásból kimaradt réteget, a határainkon belüli *harmadik* világot kívánta újra felfedezni, színpadi szóhoz juttatni.

Van ugyanis a drámának egy másik, Marhás sorsánál nem kevésbé lényeges vonulata: az elzüllött írót befogadó, anyagi létében ellehetetlenült Fügedi család tengődése. Velük kapcsolatban még a család szó is eufemisztikus: valójában három, egymással vérségi kapcsolatban álló, magányos asszonyról van szó. A legöregebb még őriz valamit a hajdanvolt paraszti tartásból, de az évtizedek már elszakították a világgal való minden kapcsolatát. Csak él, ridegen és értetlenül, a kényszerű zsúfoltságban is méltóságteli magányban. A második asszony, a voltaképpeni családfenntartó Fügediné, a kezdeményező kulcsfigurája az általa szervezett, groteszk majálisnak. Negyvenegynéhány évesen még teljes életet is élhetne, folyamatosan dolgozhatna, de az utóbbi években csak tengődik. Állandó munkakedvét és a megszokás táplálta beilleszkedési hajlandóságát is elvesztette: számára is már csak a fogyasztás, az ital kínál némi örömet. Nyomorúsága ellen berzenkedve, az irigységtől sarkallva legrosszabb hajlamainak enged. Lopni, zsarolni, talán még ölni is képes lenne, bár egyelőre „csak" feljelentéssel fenyegetődzik, és lánya testéből igyekszik (utólag) némi kis tőkét kovácsolni.

Törőcsik **Mari (Fügediné)** a **Majálisban**



Hármuk közül a legfiatalabb, a legszomorúbb és legszerencsétlenebb Joli, ez az alkatilag is, szellemileg is némileg visszamaradott lány, aki teljességgel képtelen saját sorsa kézben tartására. Lefeküdt - mármint Vámos Zoltánnal -, amikor lefektették, és vonzódik minden kézhez, amelytől nem ütést, hanem simogatást remél, de valójában csak zavaros álmai vannak arról, hogy hogyan emelkedhet-ne ki a maga szürke nyomorúságából. A dráma záróakkordja során - Marhás és az őt megmenteni hivatott Margit távozása pillanatában - azonban mégis belőle szakad ki *a Majális* leghangosabb és napjainkban egyre aktuálisabb kérdése, hogy tudniillik *mi leszővele?*. Mi leszővelük, akik kihullottak a sodrásból, de akik megváltására senki sem szervez mentőakciót? Ez a probléma, a társadalom polarizálódása révén mind aggasztóbb leszakadás, pauperizálódás, ma időszerűbb és súlyosabb, mint a dráma születésekor. Ezért is sajnálatos, hogy a „letagadni való világ" konfliktusai túlságosan lazán, szervetlenül kapcsolódnak a főtémához.

A dráma veszprémi bemutatóját nyolc évvel ezelőtt nagy várakozás fogadta, és a vélemények polarizálódása követte. Sokan csalódtak. Nem Berkes Erzsébet volt az egyetlen, aki úgy érezte: ki kell mondani, hogy *a Majális* nem ér fel *a Bálanyá*hoz, *a Deficithez*. Az Élet és Irodalom kritikusa, Szekrényesy Júlia evidenciaként említi, hogy *a Majális* nem tartozik Csurka főműve közé, és hasonlóképpen nyilatkozik a Színházban Nánay István, az Új Tükörben Koltai Tamás. De az utóbbi két szerző hozzáteszi, kiemeli azt, ami által a *Majális* mégis megkülönböztetett helyet érdemel az életműben. Nánay szerint Csurka itt vall legélesebben, legkeserűbben a társadalmi mozgásról, életmódbeli torzulásainkról, ideáink cserbenhagyásáról. Koltai - aki a hősök polémiáját nem is érzi igazán Csurka-szintű matériának - az emberi érték pusztulása láttán érzett megdöbbenést értékeli nagyra. Ugyanakkor a színház erdélyi vendégjátékát követően nem akárki, maga Balogh Edgár nevezi *a Majálist* (lényegében az Esti Hírlap és a Népszava hazai megítélésével egybehangzóan) Csurka legjobb darabjának.

Bár Csurka István a szokásosnál is jóval egyenetlenebb életműve mindenkor csábít az összevetésekre, hasonlítgatásokra, majd egy évtizeddel az ősbemutató után már nyilvánvalóan nem az a kérdés, hogy van-e olyan jó *a Majális,* mint a továbbra is az életmű csúcsára helyezett *Ki lesz a bálanya?* vagy hogy hány kalkulussal érdemel többet a gyors feledésre ítélt *Szék, ágy,* szaunánál? Ezúttal az a kérdés: kiállta-e a darab az idő közel egy évtizedes próbáját a politikai pikantéria, a hatalombotránkoztató merészség glóriájától megfosztva, egy minden szempontból megváltozott történelmi koordináta-rendszerben, amikor sem a nézőtéren, sem az illetékesek íróasztalainál nem érzi már senki túl sötétnek a képet? A közönség nagy részének már semmit sem vagy szomorúan keveset mond a tehetséges novellista, Szabó István neve, példája; és korunk hőse - Marhás István ellenében - inkább az alkalmazkodó, jó szándékú életművész, az autón járó, nőhódító Vámos Zoltán lett.

Már a hetvenes évek végén is nyilvánvalóvá vált, hogy a társadalomból kivonuló, a kirekesztődést választó Marhás önpusztító tüntetése társadalombírálatként nagyon is korlátozott érvénnyel rendelkezik. Es nemcsak azért, mert a hős önsorsrontó szenvedéllyel visszautasítja a kiadók kínálta szerződéseket is, s ily módon lemond a lehetséges cselekvésről, vagy mert önként zárkózik a szó szerint is értendő, villany nélküli sötétségbe, hanem mert a paraszti élet morális és nemzeti értékeibe kapaszkodva, azok vesztét (okkal) kárhoztatva, egy sohasem létezett, illúziókkal táplált, nosztalgiával szinezett idillért sajog a szíve. A kompromisszumkészség valóságos etikai veszélyét felismerve a társadalmi együttélés ki-kerülhetetlen, kötelező magatartásnormáit, a civilizáció és az urbanizáció elkerülhetetlen térhódítását is elutasítja. Csurka jellemrajza ebből a szempontból borotvaélen táncol: érzelmekkel telített, már-már gyengéd drámai védőbeszédét át- meg átjárja a józan felismerés: a romantika és a realizmus csatájában Marhás eleve vereségre ítéltetett, és az idő kerekét neki sem sikerülhet visszaforgatnia. Nem véletlenül nevezi - pontosabban nevezteti - hősét némi öniróniával *„skanzenportásnak":* Marhás István ideológiája - és ezt Csurka is érzi, érzékelteti - túlhaladott, magatartása irreális, célszerűtlen, szervezete menthetetlen - és mindezért nemcsak a társadalom felelős.

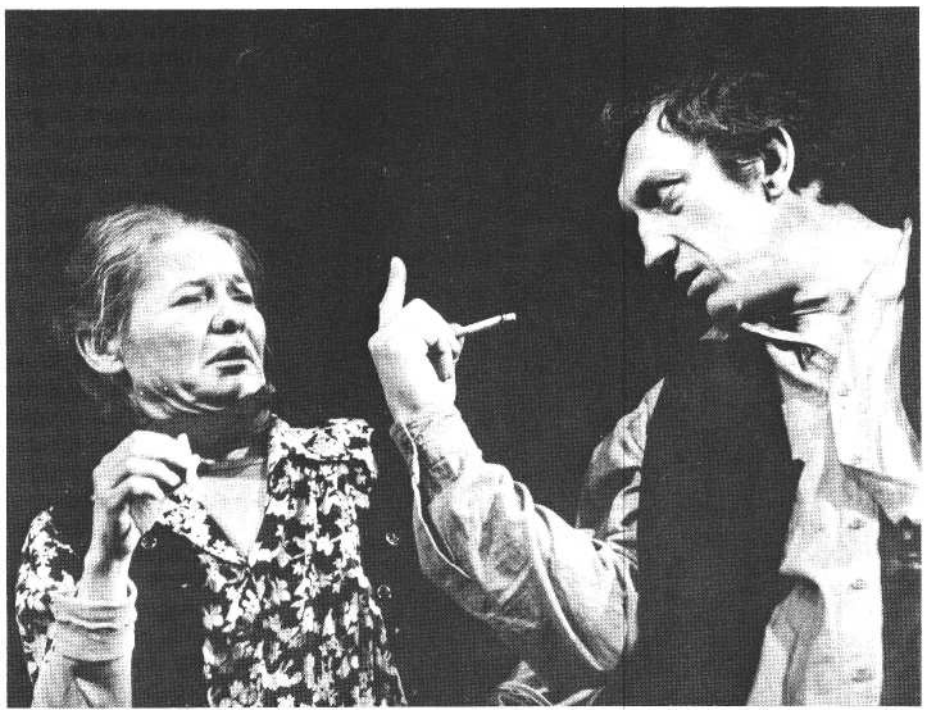
Mégis úgy tűnik, hogy mára az író szubjektív elkötelezettségén átütő kritika akusztikája ahelyett, hogy erőteljesebbé vált volna, inkább halványodott. Talán mert az idővel együtt elvárásaink is változtak? Tény, hogy a cselekményt is helyettesítő, Vámos Zoltánnal folytatott vitában a nézetek valójában nem polarizálódnak és nem szembesülnek, nem ütköznek igazán keményen. Hiszen Vámos lelke mélyén éppen úgy elutasítja az adott valóságot, az elvek és művek perzsavásárát, mint Marhás, legfeljebb ő elég cinikus ahhoz, hogy megfizesse a helypénzt ebben a vásárban, és igyekezzék a maga áruját a lehető legjobb áron elsütni. Valódi érvek helyett a kettőjük közti szemléleti különbség eliminálására törekszik: „Vedd azt azért tudomásul, Marhás István, hogy ez a leves nem is az én levesem. Még ha kuktáskodok is itt a konyhán. Nem az én levesem! Nekem is volt ifjúságom, és nekem is voltak eszményeim, és majdnem mindenki-nek, akiket te most ócsárolsz, mindazok-nak, akiknek most autójuk van, és elrobognak itt vele melletted, az országúton, mit sem tudva a te néhány méterrel arrébb elterülő önkéntes nyomorodról, mindazoknak voltak eszményeik, vagy tán még vannak is, és ez a leves nekik sem ízlik. Sőt ez a leves még a szakácsoknak se ízlik."

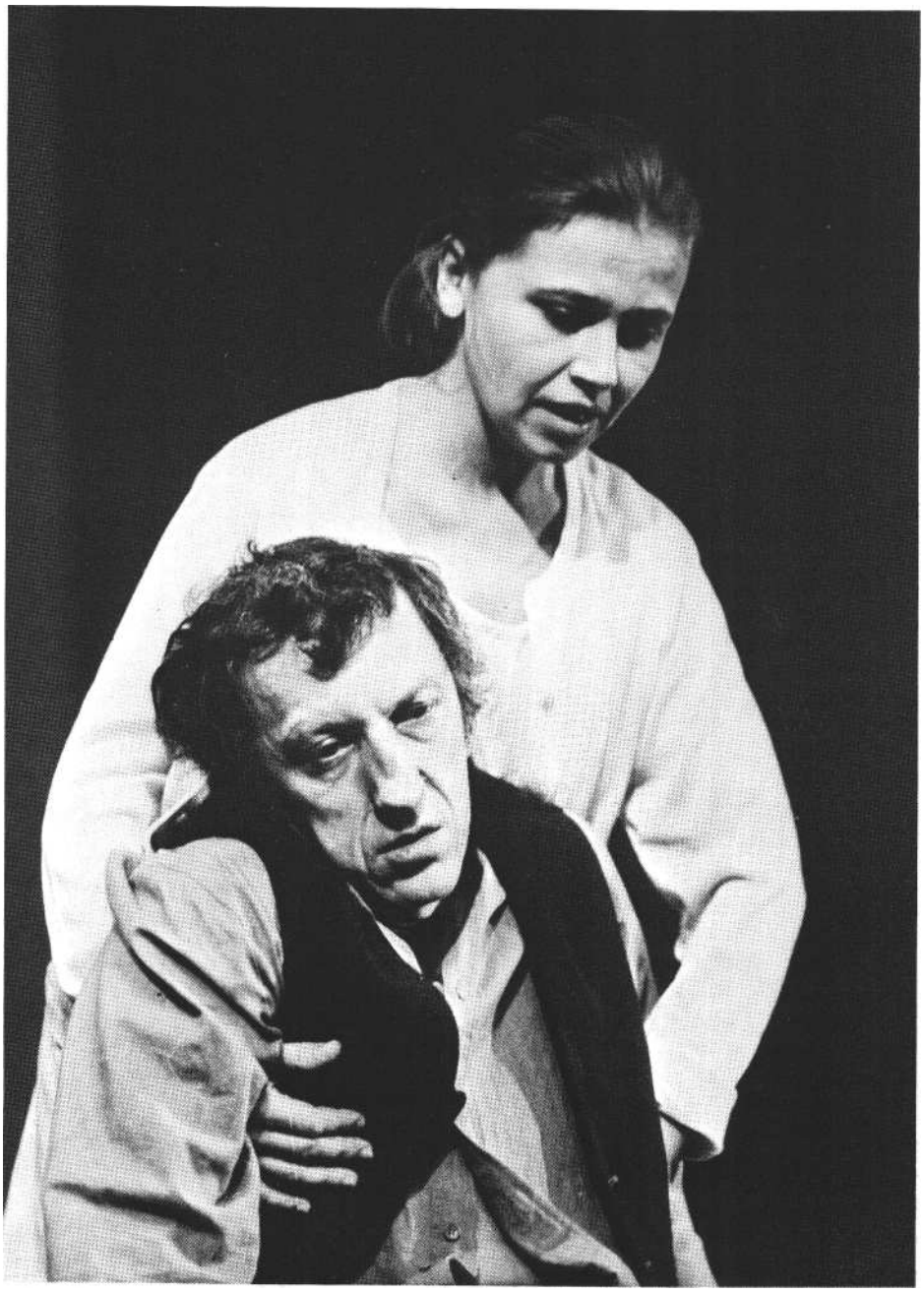
A darab megírásakor ez a felemás szembesítés talán még meghökkentő volt. Mára, a mindennapi nyilatkozatok, beszédek ismeretében úgy érezzük, hogy valamiféle profetikus igazság is kisejlik belőle. Mintha Csurka a hetvenes évek derekán megérezte volna a nyolcvanas évek jó néhány vitájának abszurditását, a kormánypárti és ellenzéki kritika egymásra rímelő szövegét, a maguk „pányvakötelét rángatók" kínos tehetetlenségét, a programnélküliséget. Vámos be-vallott szégyenkezése a vitában inkább csak gesztusnak tűnik, mint valóságos pokoljárásnak. Az idő Marhás ellenfeleinek magatartását igazolta, ingatag érvelt - a falusi jólét és az emelkedő életszín-vonal illúzióját - pedig azóta, sajnos, megcáfolta. A kollektív kudarc azonban nem igazolja Marhás kivonulását sem. Talán nem megállítani kellett volna a történelem kerekét, főként nem vissza-forgatni, hanem éppen ellenkezőleg: meggyorsítani a forgását! Esetleg a lejtő helyett az útra irányítani a szekeret... Ha Vámos a darabban nem is talál barátjával szemben meggyőző, súlyos érveket, a dráma megkövetelte volna a másik pólus reális felerősítését: az érdemi, kiélezett szembenállást. Csurka hősei azonban más drámákban is csak ritkán vívnak egymással valódi élethalál-küzdelmeket. Talán Moór és Paál voltak az utolsók, akiket életrajzuk, világnézetük, érdekük is valódi ellenséggé tett. A többiek jobbára nem egymással, hanem a körülményekkel csatáztak, egymás ellen inkább csak ágáltak és acsarkodtak. A körülményeket viszont nem megjelenített hősök, hanem rend-szerint említett tények, idézett gondola-tok, átléphetetlen árnyékok képviselik a színpadon. *A Majális* dramaturgiája azonban ennél többet követel, hiszen itt a cselekmény szerepét is a két hajdani barát érdemi vitája tölti be. Ám a Csurka életművén végigvonuló korértelmezés, dramaturgiai konvenció végül itt is felülkerekedik a választott struktúrán: Marhás és Vámos, bár egymást győzködik és kárhoztatják, alapjában mélyen egyetértenek abban, hogy nemzedékük sorsát „a" történelem siklatta ki. Ez az erő azonban kétségtelenül nehezen perszonifikálható. Shakespeare-nek még könnyű dolga volt, amikor az ellenpárt képviselőjét, királyát, trónkövetelőjét színpadra idézte. Még Dürrenmatt is Kreónnak legalább a titkáraira hivatkozik, Csurkának azonban, úgy látszik, csak a körülmények maradtak...

A hármasegység klasszikus szabálya szerint komponált darabban a gondolathordozó vita tartalmas, íróilag logikusan vezetett, mégis kissé túlnyújtottnak tűnik. Mintha hiányozna a feszültség crescendója: egyes nézetek, érvek önmagukba visszatérő vonalként ismétlődnek, és a néző az első pillanattól kezdve sejti, tudja: Vámosnak illetékes hely által is támogatott, jó szándékú mentőakciója eleve reménytelen.

Ennek tudatában szövi aztán az író a darab, illetve a hős köré a második védőhálót: Vámos Zoltánnak a Néma Dizőz szerepét játszó kísérője, a romantikus séma korszerűsített kereteit többször is feszegető derék kurva, valamiféle hirtelen ébredt szamaritánus-szexuális ihletésre maga is ringbe száll Marhás meg-mentéséért, és érzelmileg nem különösebben megalapozott, ötletszerű ajánlatával lekörözi hódolóját. Marhás, aki a reális és vonzó lehetőségeket, az ingyen rendelkezésére bocsátott budai lakást és a talán gyógyulást ígérő svéd gyógykezelést is elutasítja, szerelem nélkül, de mégis megbűvölten hajlandó követni a Margittá alakult Néma Dizőzt, ezt az alapjában jó szándékú, meggondolatlan, romlottan romlatlan leányzót, anyjával megosztott szűk pesti otthonába. Csurka realistább író annál, minthogy egyértelműen elfogadja, hitelesítse ezt az irreális megváltást; Margit és Marhás döntése után a menekülés színpadi útja mégiscsak nyitva marad. Mert a hős az igen és a nem közt habozva enged ugyan a gyengéd erőszaknak, de a néző kételkedik: vajon eljut-e a testben-lélekben szétroncsolt ember a fővárosba, s ha igen, vajon tűri-e (és meddig?) a korábban makacsul eluta-

Törőcsik Mari (Fügediné) és Papp Zoltán (Marhás István) a Majális Játékszínbeli előadásában (Gábor Viktor felvételei)





Csonka Ibolya (Joli) és Papp Zoltán (Marhás István) a Játékszín Csurka-bemutatójában

sított gondoskodást? És ez rendjén is van így. A problémát „csak" abban látom, hogy a néző nemcsak a függöny legördültét követő eseményeket illetően marad bizonytalanságban. Valójában már jóval korábban kételkedni kezd: már a két ember váratlan közös hullámhosszra hangolódása is hiteltelen, Margit érzéki fellobbanása és hirtelen elhatározása pedig olyan mértékben ellentmond a korábban megismert színpadi jellem minden vonásának, hogy nagyon is gazdag motiváció kellene a döntés elfogadtatására. Csurka azonban erre szinte semmi gondot nem fordít. Higgye, aki hinni akarja, kételkedjen, aki tamáskodó. Utóvégre miért csak ő ne élhetne az action gratuite bevált fogásával?

Szívszorítóan hiteles viszont a három kisiklott életű lumpen parasztasszony drámát érdemlő sorsa. Olyannyira, hogy ezt a drámát érdemes lett volna külön, a maga felvillantott intenzitásában, gazdag motivációjával, teljes sorssá kerekítve megírni. (Mint ahogy Spiró tette a *Csirkefejben.*) Csurka totalitásigénye a kirekesztettek és az önmagukat kirekesztők sorsának rokonságából táplálkozik. Ez a felismerés azonban - a konkrét esetben - legalábbis vitatható. Ám ha elfogadjuk, akkor a véletlen találkozásnál, a kényszerű, tényszerű társbérleti kapcsolatnál, az alkoholgőz mindent beborító terjedésénél meggyőzőbb érvelésre, a társadalmi, lélektani törvényszerűségek felmutatására tartunk igényt. Mert valójában *a Majális* színpadán az ellenfelek, Vámos és Marhás jóval közelebb állnak egymáshoz, mint a közös fedél alá kényszerült áldozatok, mint Marhás és Joli, vagy Fügediné.

A dráma első előadásakor Horvai István teljes mértékben felvállalta az író igazságát, de ugyanakkor vitába is mert szállni Csurkával: a darabot egy, a szerzői utasításban körvonalazottnál jóval elvontabb, általánosabb térbe helyezte, és ezzel némileg kitágította horizontját. Csurka László - élete tudtommal első rendezésére készülve a Játékszínben - egyetlen biztos fogódzójának a szöveget érezte, és Csányi Árpád díszletképével visszatért az író rajzolta konkrét és nyomasztó faluvégi helyszínre. Az epizódszínész szerénységét bizonyítja, hogy rendezőként sem tolakszik a szöveg elé, bízik annak drámaiságában, kifejezőerejében, időálló voltában. Ugyanakkor azonban nem keresi a dráma új értelmét, új színeit sem. A kritikus nem hivatott arra, hogy ötleteket adjon. De én megvallom, a magam részéről nagyon is kíváncsi lennék egy Marhás Istvánnal szemben jóval kritikusabb, szigorúbban ítélkező *Majálisra,* vagy arra, hogy hogyan lehetne a Koltai Tamás által megfogalmazott paradoxont - „Beckett-hős történelmi tudattal" - kiélezettebben megjeleníteni. Esetleg történelmi példákkal és a drámai törvényekkel összhangban tragikusabbra hangolni a hős sorsának záróakkordját? Hajdan az előadások művezetőjének titulálták azt a személyt, rendszerint azt a nagy tapasztalatú színészt, aki az előadás mai értelemben vett rendezője volt. Csurka László ezúttal, úgy tűnik, beéri ezzel a feladatkörrel, a dráma megjelenítésének lebonyolításával, s ezt valóban zökkenő nélkül el is látja.

Valamiféle koncepció inkább csak a szereposztásban nyilatkozik meg. Már amennyire tudatos választás, értelmező szándék uralkodhat, érvényesülhet a társulat nélküli színház produkciójának előkészítése során, különösen olyankor, amikor a darab hat szerepe közül öt szinte főszerep értékű.

Papp Zoltánt Örkény *Kulcskeresők* című drámájának szolnoki előadásán tanultam meg igazán becsülni. Bolyongójával elérte azt, amit hazai színészeink közül kevesen: hogy az eljátszott földönjáró, hús-vér figura hitelesítése közben karakterszerepből jelképet teremtett, és eljátszotta a figura gondolathordozó, elvontabb érvényű archetípusát is. Marhás István szerepe végre főszerep, és Papp Zoltán ezúttal azt igazolja, hogy epizodistaként csiszolt tehetségéből telik egy egész este kitöltésére is. Roncsolt testű és lelkű írófigurája megfelelően esendő, és talán még egy árnyalattal taszítóbb is, mint ahogy Csurka István képzeletében Marhás élhetett. Csakhogy - és ez főként a dráma végkifejletében probléma - Papp testi habitusában sem őrzi igazán a hajdani sikeres, tehetséges, egészséges férfi vonzását (ami pedig Veszprémben

Szoboszlay Sándor számára magától értetődő volt), és ezáltal Margit váratlan vonzódása még valószerűtlenebbnek tűnik. Marhás iróniája, amely intellektuális értelemben fokozhatná vonzerejét, ezt a lányt inkább csak riaszthatja. A színész alakításának dicséretes erénye viszont a hibátlan stílus- és arányérzék, amelynek köszönhetően következetesen kerüli az alkoholizmus ripacskodásra csábító külsőleges jegyeit. Félreérthetetlenné teszi azt is, hogy Marhás nem alkalmi részeg, aki örömét leli az italban, a bódulatban, hanem az alkoholtól való függés betege, pálinkában szétázott jellem, gyógyíthatatlan emberroncs, akinek szelleme néha mégis felszikrázik, felizzik, de ezzel csak szomorúbbá teszi a közeledő végzetet.

Marhás barátját és vitapartnerét, Vámos Zoltánt Újréti Lászlónak kellene megelevenítenie. A feltételes mód magát a szereposztást kérdőjelezi meg. Való igaz, hogy Újréti elegáns, jól szituált, „majdnem amorózó" - ahogy Csurka István előírja. Színre lépése pillanatától érzékelteti, hogy sikeres ember, akinek magabiztossága indokolt fölényérzetet tükröz; hiszen neki nyilvánvalóan jóval nagyobbak az esélyei Margit meghódítására, mint szerencsétlen barátjának. Ám Újrétinek Vámos Zoltán szerepében nemcsak ezt kellene elhitetnie, hanem azt is, hogy valaha együtt indult Marhással, hogy tudománytörténésznek készült, és egykor közös eszmék fűtötték őket; hogy jellemét a körülmények kezdték ki, és a „nézzük, uramisten, mire megyünk ketten" elvét valló, önsorsrontó Marhással szemben igenis vannak érvei. Kétségtelen, hogy ezek az érvek Csurka jellemrajza, a darab szövege következtében, igencsak halványak. De Újréti még ezeket is lélektelenül, súlytalanul és főként *kívülről* tolmácsolja.

A Néma Dizőznek megint csak a darab sajátos dramaturgiája, laza kompozíció-ja következtében két, egymástól majd-nem független szerepet kell eljátszania. Kezdetben a játékból, trükkből, védekezésül némává lett dizőz komédiáját, majd az önmagát leleplező vallomás után a lelke mélyén mégsem csak számító, de valódi érzelmekre is képes fiatal lány melodrámáját. Hegyi Barbara főiskolai hallgatót külső adottságai, bája, humora inkább az elsőre teszik alkalmassá. A későbbiekben mintha feladná a játékot: semmilyen jelét nem adja a bensejében végbemenő változásnak, beéri a szerep szövegének nem is mindig zökkenőmentes felmondásával.

Csonka Ibolyát öröm újra tehetségpróbáló, fontos szerepben látni. Joli je lentéktelenségét, kiszolgáltatottságát a szöveg mögötti tartalmak maradéktalan kiaknázásával, rebbenő, suta és mégis némi eredendő gráciát érzékeltető mozdulatokkal, közönybe süppedő, de néha fojtogató némasággal érzékelteti. Hallgatását külön is érdemes lenne akár videóra venni: sok fiatal és nemis olyan fiatal színész tanulhatna jelenlétének a drámát szolgáló intenzitásából. (Csak azt nem értem, hogy szegénysége vagy ártatlansága jelzésére miért kellett ilyen idétlen és valószínűtlen hálóinget viselnie. Lehet, hogy Bakó Ilona jelmeztervező ezzel a figura földöntúli sugárzását, elátkozott angyal szerepét hangsúlyozza? Még ha így lenne is, a koncepció sem igazolhatja a realista megjelenítést szeplősítő, már-már groteszk toalettet.)

Az Öregasszony terjedelmében kis szerepének Pártos Erzsi színészi személyisége ad megfelelő súlyt.

Végezetül - az előadás leggazdagabb, legárnyaltabb, a jellem és a szituáció minden ellentmondását merészen kiélező, tragikomikus alakítása Törőcsik Mari Fügedinéje. szintén szólva nem hiszem, hogy a darabot olvasva (látva) valaha is rá gondoltam volna, amikor ezt a munkától ódzkodó, az élet szépségéről emlékfoszlányokat őrző, a létért való küzdelemben kegyetlenné és gyűlölködővé züllött, végletesen ordináré teremtést magam elé képzeltem. Törőcsik Mari nem is egészen Csurka Fügedinéjét játssza: egy kicsit felemeli, átszellemíti az alantas némbert, de olyan meggyőzően, hogy ezzel minden ellenérvet elhallgattat.

Ha összegezésül azt mondanám, magam is azok közé tartozom, akik szerint a *Majális* nem Csurka István legjobb drámája, hozzá kellene tennem: a Játékszínben látott felújítás nem a legjobb Csurka-előadás, amely mostanáig, mostanában színre került, mert egyaránt hiányzik belőle az új értelmezés meggyőző ereje, a felfedező merészség és a megvalósítás egyenletes gondossága. Mégsem hiszem elhibázottnak sem a vállalkozást, sem az eredményt: az ez idáig csak szűk (szakmai és helyi) körben látott *Majális* hibáival együtt is elég súlyos és elég időszerű dráma ahhoz, hogy jelen legyen a magyar színházi köztudatban.

Csurka István: Majális (Játékszín)
Díszlet: Csányi Árpád. *Jelmez:* Bakó Ilona. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Rendezte:* Csurka László.
Szereplők: Papp Zoltán, Újréti László, Hegyi Barbara f. h. Csonka Ibolya, Törőcsik Mari, Pártos Erzsi.

CSÁKI JUDIT

Hites Johanna

Shaw drámája a Radnóti Színházban

Az ír úr alaposan fölbosszankodhatott, mielőtt megírta *a Szent Johannát* -1923-ban, három évvel az orléans-i szűz szentté avatása után. A megelőző esemény, a szűz 1908-as boldoggá avatása még nem indította arra, hogy tragédia szülessen *az apropó* nyomán; ennyi vélhetően egy groteszk fintorra lett volna elég, s az író eddigi életműve alapján éppen ennek volt nagymestere. Biztos unta már.

Es *a Szem Johanna* - tragédia, méghozzá majdnem arisztotelészi, azaz klasszikus tragédia. A hármasegység ugyan hibádzik (mint Shakespeare-nél is többnyire), de van tragikus hős, van *hamartia* (tragikus vétség), *peripeteia* (tragikus fordulat), *anagnoriszisz* (a tragikus vétség tudatosulása), és van *katasztrophé* (tragikus elbukás) is. Mindezek együtt pedig beteljesítik céljukat: *a katarzist.* De mert George Bernard Shaw írta - van utójáték is, mely szintén betölti hivatását: keserűen megmosolyogtatja a megelőző események lélekemelő és fennkölt interpretációját.

Bemutatták Shaw drámáját a Radnóti Színházban - pontosabban a *Szem Johannából a Johannát.* Mivel e sorok a bemutató után hónapokkal látnak csak napvilágot, nem fölösleges talán utalni arra a - még nem kritikai, csak közszájon forgó - visszhangra, mely szerint az előadás rendezője, Verebes István, a közismert kabarészóvívő durván megszentségtelenítette annak a Shaw-nak a darabját, aki egyébként a megszentségtelenítésnek is apostola. Eszerint Verebest csöppet sem érdekelte a *Szent Johanna* című tragédia s annak szellemisége, mindössze arra kellett neki, hogy róla dobbantva pamfletet gyártson belőle. Zsurnaliszta krokit. S mint afféle kabarésztár, bolhapiacon, potom árért vesztegesse saját poénjait, együtt a fanyar ír úr klasszikussá avanzsált, veretes szemráncolásaival.

Verebes István - valóban kabarésztár. Nem áll ugyan olyan jól rajta a szmoking, és frizurája sem oly rendezett, mint annak, aki azért nevettet, mert mókás a világ. De tartok tőle, hogy ő nem is azért nevettet, hanem mert - rosszul érzi magát itt és most. Mert: fél. Közismert értelmiségi viselkedés és szöveg az, amelyet Verebes különféle függönyök előtt és

mikrofonok mögött elővezet; e viselkedés bizonyos értelemben analóg a primitív népek színjátékszerű szokásaival, illetve azok motivációjával. Felidéz vala-mit, aztán kinevetteti - s ezzel legyőzni reméli a veszélyét. Mi pedig osztozunk reményeiben: kínunkban nevetünk. Persze Verebes István mint kabarészóvivő nem mindig súlyos és tartalmas; vannak jobb meg rosszabb poénjai. És így van ezzel Verebes István rendező is: vannak jobb meg rosszabb ötletei. Eddigi - nagyon sok műfajú - megnyilatkozásai során sikerült alaposan összezavarni nemcsak ítészeit, hanem közönségét is: kicsoda ez a pasas? Sértődékeny és érzékeny (néha tollat ragad, és lelke dalát írja, vagy épp választ fabrikál olyan írásra, melyre a rutinos és némiképp immúnis közszereplő [hát még ha színész is az illető!] otthon, a konyhában ereszt meg egy kacifántos káromkodást). Otthonos a szélsőségekben: belőlük meríti ötleteit, így aztán semmi meglepő sincs abban, hogy ritkán közepes vagy középszerű. Rossz vagy jó; rossz meg jó - s még az is előfordul vele, hogy egyszerre mindkettő.

E sorok írója nem tud válaszolni a hanyag stílusú (és, kérem Verebest, ne írjon cikket: nem bántó szándékú) kérdésre: kicsoda ez a pasas? De legutóbbi produkciója alapján - s ez *a Johanna* című előadás rendezése - válaszolni tudok arra, hogy kicsoda és mit gondol és miért gondolja, amit gondol *a Johanna* című előadás rendezője. Legalábbis úgy érzem. S ha felidézem, hányszor álltam már értetlenül (sokszor nyilván a saját hibámból) azzal szemben, hogy kicsoda és mit gondol az adott előadás rendezője - ennyit is eredménynek könyvelek el.

A Radnótin tehát *a Johanna* látható, egyszerű megindokolás alapján bizonyára azért, mert Verebes szerint Johanna nem szent. Nem ennek az előadásnak, hanem például a néhány évvel ezelőtti kaposvári produkciónak - melyben Csákányi Eszter játszotta Johannát - az ürügyén érdemes lehetett volna eltöprengeni azon, hogy vajon az író szerint valóban szent-e az angolverő francia parasztlány, vagy pedig abban is némi iróniát lássunk, hogy Shaw az alig hároméves egyházi mozgalmi határozatot adta drámája címéül. Mindegy vagy sem: ez itt most nem szent. Csak Johanna.

A dráma hat képe hibátlanul - ha nem is egészen hiánytalanul - lepereg. Az elsőben Robert de Baudricourt francia várkapitány holtrészegen fetreng egy kempingszékben, időnként pedig a fémvázas és köztudottan nagyon billenékeny kempingasztalon támasztja meg magát. A díszlet anakronizmusát kiegészíti a jelmezé: a várkapitány úr egyenruhája furcsán ismerős. Ismerőssége indokolt, furcsasága pedig abból ered, hogy - lehetne épp stílszerű is.

Amikor Johanna, az elszánt parasztlány végül mégiscsak - a várkapitány minden eltökéltsége ellenére - Baudricourt színe elé jut, sok minden kiderül. Ezt a Johannát nem fogják tizenkilenc évesen a máglyán elégetni, mert ez a Johanna már most legalább harminc. Következésképp nem a hamvas naivitás hite fűti, hanem valami másé. Hogy nem is a katolicizmusé, azt kihívó öltözékén kívül kihívó viselkedése is sugallja: ez a Johanna nő, mi több: „jó nő", s ezt a tulajdonságát használni is tudja. Mélyen dekoltált piros, falubáli ruhája, fekete tánccipője egy ilyen mentalitás kellékei.

Johanna nem annyira a hitével, mint inkább női erőszakosságával és női bájaival győzi meg a várkapitányt. Es női eszével, mert ez a Johanna az előbbieken kívül okos is: felcsillantja a férfihiúság előtt a történelmi dicsfény lehetőségét. Baudricourt-nak nincs vesztenivalója: ha Johanna rajtaveszt, akkor sincs. De nyernivalója, az lehet. Eredmény: Johanna pénzt, paripát, fegyvert s még hadsereget is kap. Johanna örül: megöleli a kapitányt. Amúgy nőiesen.

Es mi volt Johanna akciójának lényege? A manipuláció. Célja bizonyos értelemben szent, és bizonyos értelemben szentesíti az eszközt. Mert célja Johanna meggyőződésének és hitének érvényesítése: az ország fölszabadítása. Eszköze pedig egy „jólsvejfolt" szónoklat: Johanna a láda tetején hősi pózba merevedve a fényes jövőről beszél, s a kitikkadt, kimerült, elcsigázott katonák mint máris kész szentre figyelnek rá. Nem eléggé. Mert ha jobban figyelnének, látnák azt is, hogy Johanna: játszik. S kicsit még ki is neveti magát.

A második jelenet helyszíne egy május elsejei felvonulás dísztribünjének háttere. A jeles eseményre itt a francia udvar színe-java. Az érsek - annak a mozgalomnak az országos vezetője, melynek Johanna elkötelezte magát, s melynek nevében küzd az ország felszabadításáért. A hadsereg magasrangú vezetői is itt vannak, akik részint a mozgalom, tehát az érsek felé, részint az ország felszabadítása, tehát Johanna felé (a kettő itt még összekapcsolható, ha nehézkesen is) vannak elkötelezve; itt van egy arctalan és meghatározhatatlan funkciójú udvaronc is. Es van virsli, szendvics, sör meg üdítő is. Es beészrevétlenkedik az ország egyelőre nem felkent uralkodója, a Dauphin is: piros svájcisapka, piros majdnem-mackónadrág, kinőtt, elnyűtt fekete zakó. Infantilis és félénk uralkodójelölt - a többiek szigorúan bánnak vele.

Ez az a jelenet, ahol Verebes nem is engedi, hogy ne értsük, amit gondol: ez bizony a közelmúlt magyar május elsejéje. Nem kényszerít ugyan bennünket arra, hogy nevesítsük a szereplőket - mi több, a színlapon ő maga is eltekint a Shaw által adott nevektől -, de a helyszínt és a helyzetet igen. Az érsek: okos és megfontolt főideológus (e sorok írójának ugyan nem jutott eszébe, hogy Révai Józsefre gondoljon, de ezt a fajta névtelenséget mégsem érezte zavarónak); nem csoda, inkább természetes, hogy Johanna azonnal rájön, kit tiszteljen benne. S e tiszteletben belső irónia még nincs; legfeljebb maga a forma, a nadrág hajtókájának megcsókolása mosolyogtató, különösen ennyi idő távolából, visszafelé. Johanna ekkor még szövetségest sejt az

Shaw: Johanna (Radnóti Színház). Johanna: Egri Kati

érsekben, aki viszont máris ellenséget lát benne, a mozgalom ellenségét. Okos érsek; demonstratívan felkarolja a látens és potenciális ellenzéket, berángatja a körön belülre, hátha érvényt szerez a mozgalmi hit fegyelmező rítusainak.

Verebes átértelmezéséhez komoly segítség Shaw szövege Ottlik Géza mai stílusú s helyenként még tovább maiasított fordításában. Az érsek így határozza meg például a csodát: „csoda az olyan esemény, amely hitet fakaszt". S mert Johanna most is okos, tudja, hogyan kell az érsekkel beszélni. Megfelelő szövege természetesen a többieket találja el igazán, az érsekre nem hat. De mert a mozgalom - Shaw-nál az egyház, Verebesnél a párt - stratégiája most ezt a taktikát diktálja: az érsek Johanna felszabadító küzdelme mellé áll.

Az előadásnak ebben a szakaszában Verebes a maga Johanna-koncepciójával még nem áll igazán nyerésre. Mintha túl korán túl sokat mondott volna el, a kiszámíthatóság vágányán halad a produkció. Már tudjuk, mi az a mozgalom, s azt is, hol s mikor vívja közismert eredménynyel végződő küzdelmét. Tudjuk, miben hisz Johanna; s ha nem ismernénk az eredeti drámát, akkor is kitalálhatnánk: ezért bizony meg kell halnia.

Johanna nem egy ideológiában, még kevésbé egy politikában és legkevésbé egy mozgalomban hisz. Johanna ugyanis igazat mond akkor, amikor a „hangokra" hivatkozik; legföljebb amikor észreveszi, hogy a „hangok" emlegetése milyen és mennyiféle hatással van a környezetre, kicsit túljátszatja a hangokat. De a hangok léteznek, és valóban Johanna bensőjéből szólnak. Johanna ugyanis önmagában hisz, és abban, hogy igaza van. S mert igaza van, végig kell vinnie azt, ami-ben igaza van. Egyszerűen hangzik, nem?

Az érsek - vagy főideológus - tehát átmenetileg beadja derekát. Johanna frakciót organizált a mozgalmon belül, s a frakció győzedelmeskedett. A frakció érdekei ugyanis - szintén átmenetileg - megegyeznek a mozgalom érdekeivel: Franciaországot fel kell szabadítani. Nem annyira és nem azért, amennyire és amiért Johanna gondolja - de a jelenlegi rossz helyzetben ezen még nem érdemes vitatkozni.

A harmadik jelenetben tehát Johanna elmegy Orléans-ba, ahol a Fattyú - Dunois - régóta a szélirány megváltozására várakozik, hogy a siker esélyével támadhassa hátba az angolokat. Dunois - professzionista katona. Amikor nem tehet semmit, elemes rádióján *a Hey, Joe* című Jimi Hendrix-számot hallgatja, s megnyalogatott ujját időnként a levegőbe bö

Az érsek: Bálint András

ki: fordult-e a szél? Johanna nőisége nem hagyja hidegen: eleinte bosszantja az ostobácska női fecsegés, majd felvillanyozza a fedetlen kebel, s végül győz a praktikum: csöppet sem árthat, ha valami - bármi - fanatizálja a kiégett hadsereget. Fontos megjegyezni, hogy Dunois-nak feltűnően semmi köze nincsen semmiféle ideológiához vagy mozgalomhoz: ő hivatásos katona, akinek most lel kellene szabadítania Orléans-t.

Megfordul a szél. Pont akkor, amikor nagyon kell. Johanna - s ez Egri Kati játékának egyik csúcspontja, valamint az egész előadás egyik legszebb pillanata - őszintén meglepődik, s örömmel vegyes csodálkozásába csöppnyi félelem vegyül. Most érezte meg talán először, hogy a hit erejének egyszer csak önmozgása támad, s hogy a hit gyakorlója mindig urat emel maga fölé, amikor hitét gyakorolja. A hit ugyanis: kötelez.

Verebes értelmezésének e néma részlete érzelmileg is, racionálisan is meggyőző. Es - mintegy mellesleg - mindkét vonatkozásban magával ragadja azt a nézőt, aki hajlandó vele menni.

Verebes István rendező egyéb minőségeiben - kabarésztár, konferanszié, rádiós műsorvezető - gyorsan elszégyelli magát, amikor érzelmes. Igaza van: majdnem érzelgős. De mielőtt azzá válna, rendszerint nagyot fordít az érzelmein, például akkorát, mint most a kapóra jött negyedik jelenetben, amely egyébként új felvonást indít.

S amelyben Warwick grófja és Stogumber atya egy gőzfürdőben egyeztetik nézeteiket a most már több mint boszszantó szűzről; az elegáns, civilizált és könnyed úriember Warwick grófnak dühödten ironikus ellenpontja a korlátoltan fanatikus Stogumber. A két ember s a két beosztás annyira nincsen „pariban", hogy valóságos megkönnyebbülés, ami-kor lágy hárfaszó mellett betipeg az állig gombolkozott Cauchon francia püspök. A két ország két valóban fontos embere közt ekkor kezdődnek meg az „érdemi" tárgyalások, melyek során a látszatok kölcsönös megőrzésére törekedve (aminek időnként csak a rövidlátó és szűkagyú Stogumber mond ellent) szépen megegyezik a két hatalom a közös ellenség elpusztításáról.

A rendezői értelmezésben ettől a jelenettől vezető kifejezési eszközzé válik az irónia, amely természetszerűleg felhasználja a humor eszközeit is. Tehát hosszabb-rövidebb időközönként poénok

következnek - Stogumber skót szoknyás színre lépése vagy Cauchon jelenetzáró mozdulata, mellyel (hisz fürdőben van!) gumipapucsot és úszónadrágot vesz elő-, a kellemes és szellemes teátrumi megoldások közül valók.

Az ötödik jelenet a koronázás után egy díszteremféleségben játszódik; amolyan mozgalmi díszterem ez, tehát elsősorban is dísztelen. A kötelező piros drapéria, az elnökségi asztal a szószékre emlékeztető szónoki emelvénnyel, valamint a thonet széksorok nemcsak közelmúltunknak, hanem jelenünknek is obligát kellékei bizonyos helyeken és helyzetekben. A gyűlés pedig, amely itt lezajlik, akkor teljesíti dramaturgiai hivatását, ha tisztázza a frontokat: Johanna egyedül marad. Itt van ugyan mindenki - Baudricourt várkapitány, Dunois, és a frissen (és avas olajjal) felkent uralkodó is -, aki Johannának sokat köszönhet; s mégis vagy tán éppen ezért fordulnak ellene. A helyzet irányítása a főideológus-érsek kezében van, aki higgadt és okos manipulációval vezényli az értekezletet. Ami az irónia vezető szerepét s szolgálatában a poénok sorakoztatását illeti, itt nem a részletekre és külsőségekre, hanem az egészre és a lényegre terjed ki, és hangoltságában egyre keserűbbé válik. Már-már alig poén, inkább rendezői ötlet, ahogy Dunois *felolvassa* a hozzászólást; az a Dunois, aki személyes ambíciójában érzi sértve magát Johanna „címlapos" sikereitől, s akinek ez a nagyon emberi és nagyon gyenge pont már elég is ahhoz, hogy a többiekével azonos vehemenciával forduljon a szűz ellen. Pedig - Dunois is „hites"; igaz, az ő hite a szakmája, a hadvezetés.

Az érsek - akárcsak az eredetiben - felkínálja Johannának a nyilvános önkritika és bűnbánat lehetőségét, afféle „egyéni bánásmód" alapján, négyszemközti beszélgetés keretén belül. De miközben az Internacionálé zeng, s Johanna partnert, társat keresve katonák közt sétál, sorsa már bevégeztetett: az övéi eladták.

Internacionálé... Mint poén tompítottan működik, hisz két jelenettel korábban, a május elsejei színben az „egy a jelszónk, a béke" részben lelőtte már. Komollyá és tragikussá viszont nem tud emelkedni - s ennek több oka van. Köztük olyan is, amelyik az előadáson belül akadályozza...

Alig változik a díszlet karaktere a következő színben, amikor Johanna már fogoly; mi több, az angolok kezében. A bírósági tárgyaláson hosszú asztal körül, szintén thonet székeken ülnek mindazok, akik statisztálnak - ezúttal nem színházi értelemben - a tárgyalási jelenetben. A főinkvizítor gégemikrofonnal segít hozzá bennünket, hogy elidegenedjünk tőle; s az előadásnak ezzel a legeslegrosszabb poénjával-ötletével az a legnagyobb baj, hogy egyszerűen nem tud véget érni. Újra és újra aktivizálja a V-effektet, következésképp nem elidegenít, hanem folyamatos és aktív idegenkedésre késztet. Mellesleg akadályoz abban, hogy arra figyeljen az ember, ami épp a leglényegesebb - mert mindig ez a leglényegesebb. Pedig nemcsak a főinkvizítor, hanem több új szereplő is ekkor lép színre - van köztük egyébként, aki fölöslegesen, hiszen például Zsótér Sándor nem tudhat mit kezdeni azzal a körvonalazatlan alakkal és néhány mondatával, amelyet az éles karakterek között neki kellene megformálnia -; s a „sima" tragédiát ígérő történet még egy izgalmas fordulatot vesz, ugyebár. Ebben az érdektelennek éppen nem nevezhető Johanna-menekítési kísérletben a hit személyiségformáló szerepét láthatjuk megnyilvánulni, és nemcsak Johannában, hanem a többiekben is. Verebes ekkor épp indulattalan rendezésén kívül színészi minibravúrok eredménye az a hatás, hogy itt szinte csupa jó, s főleg hites ember ül: elkötelezett és megállíthatatlan Warwick, szakmája mestereként védő, jót akaró püspök, fegyelmezett és ránézésre profi hóhér. E csupa jó embereknek valóban elemi érdekük, hogy Johannát megszüntessék; s csak Warwick tudja köztük, hogy erre a máglya az egyetlen mód.

Megtudja Johanna is, fel is fogja. De önmaga által emelt urának, saját hitének nem tud ellentmondani.

Kis Kovács Gergely legsikerültebb díszleteleme - jó ötlete több is van - ebben a jelenetben szerepel: Johanna ketrece. A szűk színpadon, a tárgyalóterem oxigénmentes levegőjét amúgy is jól érzékeltető játéktérben ez az emelt padozatú kuckó - majdnem menedék.

A máglyahalál következtében epilepsziás rohamot kapó Stogumbert ridegen, szinte cinikusan szemlélik a többiek. Némán is ugyanarra a konzekvenciára jutnak: ez az ingatag ember nem való politikusnak. Nem is az - hál' istennek.

Shaw utójátéka itt természetesen és kötelező jelleggel marad el: ki lát a jövőbe? De Johanna persze visszatér. S miközben magnóról hallgatja velünk együtt saját rehabilitálását, furcsa kis mosoly bujkál a szája szögletében. Idegesítő ártatlansággal néz a szemünkbe. Aztán letérdel - és gyertyát gyújt. Nem is hiszem, hogy önmagáért; inkább értünk.

A befejezés teátrális és érzelemteli - de hát teátrumban vagyunk, és racionális kételyeinket, hajlandóságunkat pici kérdőjelek biggyesztgetésére erőteljes rendezői vezénylettel megszólaltatott érzelmes húrok zenéje nyomja el. Rendben van.

Verebesnek - vagy a választott művel, vagy egyébbel - sokszor volt már pechje:

A Dauphin és Johanna: Nagy Sándor Tamás és Egri Kati

most szerencséje is van. A színészek ugyanis nemcsak szaktudásukat és tehetségüket vitték bele az alakításokba, hanem *a hitüket is*. Hittek Verebesnek, hittek *ebben a Johannában* - és közös nevezőt vállaltak vele.

Egri Kati minden pillanata jó, és nagyon sok még több is ennél. Jókor jött ne-ki Johanna szerepe - és még jobbkor nekünk az ő Johannája. Egri Kati csöppet sem látványos, inkább befelé, a személyiség felé mélyülő-épülő pályáján ez az alakítás minden bizonnyal a várható csúcspontok egyike. Már egy fejgépnyi fényben is tud játszani, s még megenged-heti magának a túlmozgást, a szertelenséget is. Látszhat eszköztelennek - ha éppen ezt választja mint színészi eszközt; lehet félpucér, és akkor sem civil. Johannája - mintha nem is tehetne róla - szilárd és magabiztos; alakítása a teret nyert tehetség ritka kiteljesedése.

Gera Zoltán püspöke ismerős típus egyéni színészi hangszerelésben: a jobbító szándékú reálpolitikus. A ma-gától értetődő, szuverenitást hazudó cinizmus itt hitnek álcázza magát, s a legfelsőbb ítélőszék előtt minden bizonnyal még felmentésre is számíthat. Hiszen csendes, kedves, higgadt, és *tényleg* jót akar.

Francia részről az események eszmei fonalát az érsek huzigálja. Formátumos gondolkodó, aki könyvek írása helyett a valóság játékaiban merül el nyakig. Bálint András szürke öltönye, kimért mozdulattal, gyógypedagógusi artikulációval előadott gondolatai és hihetetlen önuralma ezúttal nem a személyiséggel megtámogatott szerepet formázzák, hanem egy kitalált - lekoppintott? - alakot; itt még az is színészi játék eredménye, ami véletlenül Bálint Andrásra hasonlít. Hisz az érsek is - nagyon okos, csak másként az.

A remek és hites alakítások sorába tartozik Schlanger András Dunois-ja is. A kisember, aki azt fújja a hatalmasok után, amit éppen kell - pedig ő jó, érzékeny, és ért a szakmájához. Schlanger alakításának ez a legnagyobb érdeme: mindkettőt elhiteti, s még azt is, hogy a kettő ugyanaz az ember.

Warwick eleganciáját, kényes gyomrát (távol marad a máglyától) és gőzfürdős testápolását óvatos könnyedséggel formázza eleven alakká Márton András. Ismerős figurát hoz elénk, onnan a második vonalból. Kiss Jenő hisztérikus gyilkosságszomja Stogumber szerepében egészen addig túl sok, míg nem hozza ugyanilyen erővel az irtózást, a kiborulást is; ekkor azonban kerekké és egyszeriben pontossá is válik az alakítás egésze. Nagy Sándor Tamás Dauphinje ebben az elő-

Dunois: Schlanger András - Egri Katival (Ikládv László felvételei)

adásban sem igazán hálás szerep, de a színésznek sikerül az obligát tulajdonságok mellett még valamit megmutatnia: ez a Dauphin az egyetlen itt, aki semmiben nem hisz. Egy csöpp hite sincsen.

A hóhérnak alig néhány mondata van. De egy egész ember és egy egész sors jelenik meg Gosztonyi János játékában. Öntudat és szakmai büszkeség, lenézés a többiek iránt, fensőbbséges magabiztosság és korrekt munkavégzés jellemzi ezt a hóhért, akit bizony érdemes volt a rendezőnek a színpad teljes (így sem túl nagy) szélességében átsétáltatnia ahhoz, hogy ez még a járásából is kiderüljön. S hasonlóan hittel és emberséggel telített alakítás a Bozóky Istváné, valamint a Csíkos Gáboré is. Keres Emil főinkvizítora számomra a gégemikrofonnal vált azonossá, pedig szerepe szerint fontos missziója van: a legfőbb báb a tárgyalási ceremónián.

Kis Kovács Gergely legjobb díszletelemén kívül pontosan adta vissza a május elsejék külsőségeit is: lufik, hangszóró, összetákolt emelvény. Szándékosan ekletikus díszlete a rendezői értelmezés pontos megértéséről tanúskodik, akárcsak Torday Hajnal esetében, aki a jelmezekben valóságos egységgé, stílussá emeli a szimpla zűrzavart.

Az előadás az előcsarnokban ér véget: van tehát utójáték itt is. Lehet, hogy az ötlet nem Verebesnek jutott eszébe először (biztos, hogy nem); de a rendezői ötletek nagy többségére nincs copyright. Az is lehet, hogy érzelmi hangoltság, sőt tán ízlés dolga, ki hogyan fogadja azt a tablót, amely előtt gyertyák sorakoznak az előcsarnokban, s amelyen közelmúltunk hites embereinek a fényképe látható. Az is lehet, hogy az egész csak rádupláz a bent már látott gyertyás-portrés előadászárásra. Ha ízlés, ha hangoltság dolga - ám legyen: az én ízlésem, az én hangoltságom ezt a tablót a gyertyákkal és a zenével el- és befogadta, és elgondolkodtatott a tablón látható emberek közös nevezőjéről, a képességes és tehetséges hitről. Vagy a hites tehetségről. S mert mind halottak, a halálról is. S hazafelé még azon is, hogy úgy látszik, minderről a hit totális dekonjunktúrája idején is lehet még színházat csinálni.

S mert a lapnak, melyben ez az írás megjelenik, kötelező jelleggel dokumentálnia is kell, álljon itt az a névsor, amelynek közös nevezője Verebes István rendező és a Radnóti Színház társulata szerint 1988-89 fordulóján az, amiről mindeddig szó volt: Raoul Wallenberg, Őze Lajos, Buharin, Rajk László, John Fitzgerald Kennedy, Indira Gandhi, József Attila, Che Guevara, Majakovszkij, Radnóti Miklós, John Lennon, Nagy Imre, Zala Márk, Soós Imre, James Dean, Jan Palach, Patrice Lumumba, Bódy Gábor, Latinovits Zoltán, Mahatma Gandhi, Szilágyi Domokos, Fassbinder, Sarkadi Imre, Ságvári Endre, Pasolini, Kondor Béla és Janice Joplin.

G. B. Shaw: Johanna (Radnóti Miklós Színház)
Fordította: Ottlik Géza. *Díszlet:* Kis Kovács Gergely. *Jelmez:* Torday Hajnal. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *Zenéjét összeállította:* Novák János. *A rendező munkatársa:* Balák Margit. *Rendezte:* Verebes István.
Szereplők: Egri Kati, Nagy Sándor Tamás, Gera Zoltán, Keres Emil, Márton András. Bálint András, Kiss Jenő, Schlanger András, Kiss Falussy Bálint, Kelemen Csaba, Csíkos Gábor, Gosztonyi János, Berzsenyi Zoltán, Illyés Róbert f. h., Zsótér Sándor, Bozóky István, Csonka Endre f. h.

CSERJE ZSUZSA

Szabaccság Mucsán

Nestroy szatírája Miskolcon

Az íróról

Ki gondolta volna, hogy a XIX. század közepén élt Johann Nestroy, az osztrák „Volksstück" egyik mesterének eme darabja az 1980-as évek végén olyan vihart kavaró, aktuális, mégis ellentétes vélemények kereszttüzében álló előadás alapjául fog szolgálni, mint ahogyan az bekövetkezett. Talán csak ő maga, aki korának egyik legnépszerűbb s egyidejűleg Legellentmondásosabb színpadi szerzője volt. *Szabadság Mucsán* (itt: Szabaccság Mucsán!) című énekes bohózata (itt: szatírája) érdekes előadásban szólalt meg Miskolcon, talán megkezdve egy sort, amely számunkra is fölfedezi az írót, akinek nálunk csak *Lumpácius Vagabundus* című darabja vált igazán ismertté. Az 1801-ben született osztrák szerző, aki apja kívánságára elsajátította ugyan a jogtudományt, már húszéves korában teljes szívvel-lélekkel a színházé lett. 1822-ben Mozart Varázsfuvolájában mutatkozott be mint Sarastro, s ettől kezdve osztrák és német színpadokon mint basszista szerepelt, később komikusként is nagy sikereket aratott. Bécsben, a Theater an der Wienben, 1831-től a közönség kedvence lett, s egyúttal örökös félelme igazgatójának, mert az ifjú színész nagymestere volt a rögtönzésnek, és egyetlen alkalmat sem hagyott ki, hogy a színpadról a cenzúra ellen szitkozódjék. Hosszan ' sorolhatnánk itt sikeres szerepeit és persze darabjait, amelyekben gyakran maga játszotta el valamelyik főszerepet, de talán inkább arról érdemes megemlékezni, hogy sikert sikerre halmozva végül 1854-ben színházigazgató lett. Hatévi ilyetén munkálkodás után 1860-ban búcsúzott közönségétől, majd két évvel később meghalt. Temetésére egész Bécs kivonult.

Ferdinand Raimund mellett Johann Nestroy volt a bécsi népszínház legkiemelkedőbb képviselője. Az osztrák Volksstück, azaz népszínjáték, ahogy Walkó György írja: „a játékszíni mutatványoknak ez a biedermeier álorcában mulattató, varázslatos műfaja... Csípős, merész újításokkal koronázta meg Nestroy a műfajt, s ez valóban nem nélkülözött bizonyos [kétértelműséget], persze korántsem a szó obszcenitást gyaníttató jelentésében. Egyszerre rejlett benne ugyanis a kettő: ötletesen elbűvölő, szende játékosság is, meg szikrázva, borzongva lesújtó ítélet is". Mindenesetre Nestroy nem volt ártalmatlan szerző.

A népszínjáték (nálunk a népszínmű elnevezést nyerte) akkoriban mást jelentett Magyarországon és mást ott. Nálunk inkább falusi környezetet idézett, paraszti világot, Bécsben inkább kispolgári-köznépi réteget: kifutófiúkat, hivatalnokokat stb. E népszínjátékokban Nestroy gyakran fejezi ki epés véleményét a világról, km-áról, no meg a zsöllyékben ülő nézőkről is. Nyers realizmusával senki nem tudott nála szellemesebben buta alakokat ábrázolni, előítéleteket, álszemérmet, képmutatást ostorozni. Igy azután a bécsi néző számára iróniája, kiábrándult okossága, szkepticizmusa tartotta frissen darabjait. Igy válik a helyi jellegű vígjáték nála „nagy szatírává". Nem véletlenül nevezték el kortársai a kor Aristophanészének. A hatalmasok túlkapásai ellen is élccel védekezett. Rögtönzései miatt eleinte csak színigazgatójával, később a rendőrséggel is meggyűlt a baja. Az iróniát fegyverként használta. Amikor az idők komolyra fordultak, 1830-ban, a júliusi forradalom hatására megváltozott a kispolgári Bécs hangulata. Az elnyomatás fokozódott, a cenzúra is egyre jobban éreztette hatását. Nestroy sem zárkózott el az új áramlat elől, de mégis inkább az arany középutat választotta. Nem volt forradalmár, féltette „bécsijeit" a túl hirtelen változásoktól. Mégis fellelkesítették az osztrák forradalmárok eszméi, és darabjaiban megpróbált kifejezést adni a lakosság körében uralkodó közhangulatnak.

A darabról

A forradalom hatására született meg a *Szabadság Mucsán (Freiheit in Krähwinkel)* című, Metternich ellen irányuló politikai szatírája. Talán ez az egyetlen darabja, melyben nem sandított a cenzúrára. 1848-ban készült, s arról is szól: a forradalomról, a maga összes ellentmondásával együtt. Célba vette itt a reakció minden válfaját, s bár nem kételkedett a forradalom erejében, mégis féltette azt a jámbor és öntudatlan polgárok korlátoltságától. Vajda György Mihály szerint ez a mű „Nestroy határozott, demokrácia sugallta ítélete volt az osztrák kispolgárság politikai közömbössége, felemás langyossága fölött". A darab egyébként harminchat előadást ért meg két hónap alatt. Kari Kraus „metafizikainak" nevezte Nestroy humorát, s ezt mondta róla: „Vattába csomagolta dinamitját, s csak akkor robbantotta fel a világot, mikor már megerősítette abbéli meggyőződésében, hogy az összes világok legjobbika." Nyelvanalízisét szocioanalízisnek nevezte egyidejűleg, amely pedig magas foka a precízen differenciáló társadalomelemzésnek. E nyelvezet szatírai képességeiről sem hallgathatunk, s arról sem, milyen kifejezően és jellemzően nevezte el az író hőseit. S ennél a pontnál már kapcsolódjunk egy pillanatra a miskolci előadáshoz. Bár a mű átdolgozott formában került színre, ne hagyjuk szó nélkül Viola József remekmívű fordítását. Az író szellemes szójátékai, amelyeket gyakran a végletekig visz, már stílusértékűek, s Viola ezeket a nyaktörő nyelvi mutatványokat is hűen tolmácsolja. A nevek fordításánál is brillírozik, gondoljunk csak néhány főszereplő: özvegy Nemes Facérné, Ricsajjdurr rendőrparancsnok, Fröccsittas újságíró vagy éppen Verébfalvy Veréb állami költő elnevezésére.

Mielőtt azonban a recenzens az előadásról szólna, röviden fel kell idéznie a mű tartalmát, tekintettel arra, hogy azt hazai színpadon először láthatjuk. Ez a kivonatos tartalom korántsem tartalmazza az összes bonyodalmat, valamint azt a szinte kaotikus kapcsolatrendszert, amely egyébként a darab gyengéje is, hiszen e mostani közönség csak kapkodja a fejét a gyakran kiismerhetetlen szövevény láttán. Az átdolgozó rendező, ahelyett hogy valamelyest leegyszerűsítette volna a bonyodalmas történetet, még további beszúrásokkal „gazdagította", s ezáltal nemigen könnyítette meg a néző helyzetét.

Zavargások vannak a kisvárosban. A nép, megunva tűrhetetlen helyzetét, elégedetlenkedik. A polgármester leghívebb szövetségese, Miki besúgó segítségével mindent megtesz, hogy a forradalmat csírájában elfojtsa. Megjelenik azonban a kisvárosban (Mucsán) Ultra, egy szabadelvű újságíró. Leleplezni kívánja a kisváros urait, ostorozza a hibákat, a cenzurát, az önkényt. Megjelenése-kor éppen tanúja annak, hogy Nemes Facérné, a szép özvegy panaszkodik: ura végrendeletével a város vezetői manipulátni akarnak. Hogy a hátramaradt vagyont megkaparinthassák, a polgár-mester nőül kívánja venni az özvegyet. Ám az egy szempillantás alatt beleszeret a forradalmi hevületű Ultrába, s elutasít-ja a polgármestert. Ultrát mint külföldi propagandistát kiutasítják a városból. Ő azonban - a szabadság élharcosaként nagy célokat tűz ki: a polgármester meg-buktatását és a zsarnokság romjain a mucsai szabadság székesegyházának fel-építését. Titokban maga mellé állítja a

kisváros két elégedetlen hivatalnokát, akiknek segítségével különböző álruhákban visszatér a városba, hogy vezesse a nép harcát. Amikor tisztelendőnek öltözve először tér vissza, akkor tudja meg, hogy a leiratot, amelyben „fentről" az alkotmányt biztosították Mucsának, a városka vezetői eltitkolták a nép elől. Kitör a zűrzavar. A polgármester, félve a népharagtól, Miki házába menekül. Éjszaka rémes álmok gyötrik a forradalomról, amely számára a pusztulást jelentené. Hívei mindent megtesznek, hogy vérbe fojtsák a mozgolódást. Kikre is támaszkodik a polgármester? Mikire, a besúgóra, Ricsajjdurra, a rendőrparancsnokra, valamint Verébre, a gerinctelen állami költőre, aki „remekbe szabott" költeményeivel alájátszik a mindenkori hatalomnak. Ultra újólag álruhában érkezik, most azzal a céllal, hogy megszerezze azt a bizonyos leiratot. A csel sikerül, az irat a birtokába kerül. Mindeközben az író néhány szerelmi szálat is szövöget, valamint gondoskodik arról, hogy olykor jól eltalált, máskor zavaros jelenettel láttassa a „népet", az embereket, akik sokszor csak azért jönnek a zavargások színhelyére, hogy „lássanak egy kis forradalmat". Asszonyok aggódnak férjükért, nehogy „belekeveredjenek" valamibe, teljes a káosz. Megindul az ellentámadás (ellenforradalom), a polgármester demagóg beszédével könnyedén leszereli az egyébként elégedetlen tömeget. Vannak ugyan, akik még így is hőzöngenek, nem hisznek a szép szavaknak, az ígérgetéseknek. Végül azonban a forradalom átmeneti elfojtása után Ultra segítségével győz a nép, „kitör a szabaccság" Mucsán, és a darab idilli befejezést nyer.

A rendezésről

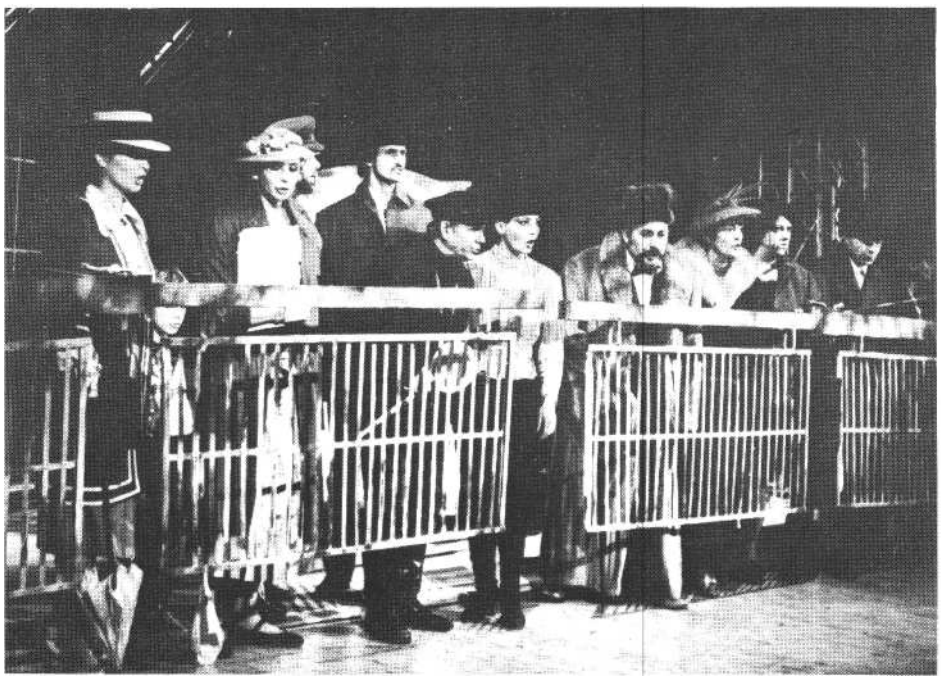
Az ambiciózus fiatal rendező, Galgóczy Judit aktuális, politikus előadást akart létrehozni, s ehhez ideális anyagra talált a mai áthallásokra magától is hangolódó műben. Es dicséretére: fantáziadús teatralitással vitte színre. S mi több, saját átdolgozásában. Ez a változat rokon az eredeti művel, betoldásai, új szövegei, songjai szervesen illeszkednek a darab szövetéhez. Legfontosabb változtatása az előadás nyitó képe, amely nincs benne az eredeti anyagban, hiszen az kocsmai jelenettel kezdődik, életképpel, a bakter és a besúgó beszélgetésével. A miskolci előadás kezdete viszont egy kisvárosi vasútállomást láttat (Mucsa felirattal), s az első színi jelenet arról szól, hogy a helyi hatalmasságok éppen valamilyen protokolláris küldöttséget búcsúztatnak. Kirendelt matrózblúzos gyerekek integetnek a távozó vendégek után, s az elhangzó szövegből kiderül, mi mindennel kecsegtetik a városka vezetői a település lakosságát. Biztonságot és békét garantálnak, s ehhez nem kell más - mondják -, mint szorgalmas munka, amely minden jólét záloga. Mondandójuk megerősítéseként sok-sok aprópénzt szórnak az alant összegyűlt nép közé. Az elégedetlenség mégis izzik Mucsán, szítója a Bakter. S azt a mondatot, amely az eredeti mű első jelenetében, egy reális szituációban egyszer hangzik el („Elmúlik egyszer a setétség kora!"), ebben a kitalált előképben többször is elmondja. Mindezt bizonyára azért teszi a rendező-átdolgozó, mert nem bízott abban, hogy a rövid kocsmai jelenet elég erős ahhoz, hogy a nézőt eligazítsa a társadalmi helyzetkép világos felismerésében.

Ami a díszletet illeti, a színen óriási vasszerkezetet látunk, olyan mobil építményt, amelynek forgószínpadi mozgatása nyomán a darab további helyszínei kisebb jelzésekkel mind létrejönnek. A vasútállomáshoz járul még egy egészen valódinak ható sorompó, amely nyitott állapotban szabadon láttatja a mindenkori játékteret, ám azokban a képekben, amelyek az állomáson játszódnak, időnként rettenetes csörömpöléssel lezárják a teret, vagy sokkoló zajjal csapódnak kifelé az első sorban meg-megrettenő nézők elé.

Galgóczy intenzív vizuális hatásokra épít. A tömegjelenetek, az álmok vagy egy-egy népcsoport plasztikus megjelenítéséhez invenciózus munkatársra talált M. Kecskés Andrásban, aki a mozgásokat komponálta. Gondolok itt a hivatali jelenetre, a parókás, könyökvédős kishivatalnokok mozgatására, pecsétjeikkel, iktatásaikkal jól érzékeltetik a hivatal mechanikus és értelmetlen munkáját. Egy másik rendezői ötlet nyomán gyerekeket látunk, akik „tüzet viszek"-et játszanak, „zsipp-zsupp"-ot énekelnek, s utánozva a felnőtteket - halomra lövöldözik egymást. A kép rímel a mára. Átdolgozói-rendezői koncepciójának megfelelően özvegy Sulyokné alakja jóval nagyobb jelentőséget kap az előadásban, mint az eredeti darabban. Ez az alkoholista takarítónő (akit a szerző tanácsi alkalmazottként jelöl) már az első jelenetben ott nyüzsög a nép között svájcisapkában, vödörrel a kezében, ott ül a kocsmában is, vedelve a sört, de ő a hivatal takarítónője is. Mintegy rezonőrként már az előadás kezdeti szakaszában egy szinte „brechti" songot is elénekel. (Egerszegi Judit lepusztult figurát jelenít meg, az élet perifériájáról valót, vegetálót, felnövesztve a figura jelentőségét a rendező által vágyott szimbólumig.)

E proletár-betétszám mellett több olyan dalt élvezhetünk, mint például az *Itt a máz* vagy a *Halleluja* címűt: a zeneszerző, Melis László songjait. Melis egyébként bravúrosan egyensúlyoz a népszínjáték szórakoztató zeneisége (hiszen énekes bohózatról van szó!) és az elidegenítő, mondandókat hordozó dalbetétek között. Közzenéi pedig (a Mar-

Nestroy: Szabaccság Mucsán (miskolci Nemzeti Színház). Jelenet az előadásból



seillaise dallamának különböző variánsai) olykor melodisztikusan, máskor fenyegetően, néhol iróniával szólalnak meg, aláhúzva vagy éppen ellenpontozva a jelenetek tartalmát. Mégis Galgóczy egy-egy leleményes ötlete visszatetszést kelt. Túlzónak találom magam is, hogy az üdvözlő feliratok, transzparensek szövege rettenetes helyesírással készült. Ilyen például: „Üdvözöljük a küldöccség távozását" vagy éppen a címben szereplő „Szabaccság". Nem vagyok meggyőződve arról, hogy a kritikai realizmus eme színi megnyilvánulása eléri célját; a magyar néző, lévén többnyire maga is rossz helyesíró, még azt hiheti, hogy e szavakat így kell írni, s nem tekinti ezt a tömegek műveletlensége szimbólumának. S igencsak megkérdőjelezhető számomra a polgármester rémálmai közül az egyik. A forradalom fenyegető veszélyeként - egy vetítő segítségével - óriási Lenin-kép kúszik fel a falra, egészen a színház mennyezetéig. Filozofikus és politizáló hajlamú rendezőnk saját koncepciójának belevetítése egy más történelmi közegbe azért idegen test, mert igencsak megzavarhatja a néző fejét, nem tudván hová helyezni a látottakat. Egy ilyen ráaggatott, didaktikus látomás nem erősíti a mondandót, hiszen az eredeti mű mai helyzetekre rímelő szövegének hatásos színrevitele önmagában is elég parázs aktualitást adott volna az előadásnak.

Karczag Ferenc (Ultra), Matus György (Polgármester) és Fehér Ildikó (özvegy Facérné) a miskolci előadásban (Jármay György felvételei)

A színészekről

A színészi alakításokban viszont sok dicsérendő akad. Talán Karczag Ferenc-nek, aki a kulcsfontosságú Ultrát alakítja, adhatott volna több önbizalmat (vagy instrukciót?) a rendező, hogy első, igen fontos monológjában megnyerő személyiségét több belső hevülettel, filozofikusabb elmélyültséggel és szikrázóbb intellektussal hassa át. A továbbiakban bírja a színész energiával, iróniával, karakterekkel. Matus György jól ismert emberábrázoló művész. Polgármestere olyan ember, aki megszokott hatalmához görcsösen ragaszkodik. Félelme végtelen, rémálmaiban egy beijedt diktátor összes álmatlan éjszakája ott kísért, s persze hatalma visszaszerzését is az „ilyenektől" várható cinizmussal éli. Párducmozgású és elegáns Fehér Ildikó a szép özvegy szerepében. A francia forradalomról képzelt álomban, mint annak lebegő védangyala suhan át dicsőségesen egy Delacroix-festmény stílusában. Lírája és iróniája egyaránt érvényesül. Miki besúgót megfelelő történelmi tapasztalatok birtokában jól érzékelteti Sallós Gábor: a figura gyáva és alkalmazkodó, alázatos és kisszerű. Remek alakítást élvezhetünk Péva Ibolyától, aki Emerenciát, Miki feleségét formálja meg. A loncsos, lompos, otthonában becsavart hajjal sürgölődő asszony arckrémmel kenegeti magát, migrénje van, de közben cukorkát zabál, és fogalma sincs, mi zajlik kint a világban. Primitív és alázatos, szervilis, mikor térdre esik az álpáter előtt. Kisrealista megfigyelésekből ötvözi az alakot, és általános érvényű, szinte gogoli típussá növeszti. Vass Péter tenyérbemászóan ellenszenves költője társadalmi veszélyességében válik félelmetessé. Szinte mesebelien igaz Ricsajjdurr bunkó rendőrfőnök szerepében Mucsi Sándor, és egészen maivá formálja Reakcziffyt Galkó Bence: simulékony modorú, alattomos intellektusú bennfentessé. Zubornyák Zoltán és Mikola Róbert hihetően ábrázolják Viasz Vilibaldot és Pecsét Zsigmondot, jól érzékeltetve, hogy alkalmazkodásuk a

fennálló rendhez csak átmeneti, és első adandó alkalommal élnek a változó helyzet adta lehetőséggel. Csapó János Bakterje pedig maga a megtestesült változó viselkedésű kisember (kispolgár), az elégedetlen, a gyáva, de harcolni vágyó, az öntudatlanul öntudatos, olykor forradalmi hevülettel teljes.

Az utolsó képben az előadást uraló vasszerkezet alatt összegyűlik mindenki. A barikád a sorompóból épült. Fölismerhetetlen színű zászlócskák raja, útmutató táblácskák mindenütt: még egy földgömb is van a színen, bizonyára szimbólum-ként. Egymásra talált szerelmesek, forradalmat éltető tömeg, szabadságukat kivívott harcosok, lelkes gyerekek. S mindeközben az idő nem haladt azon az órán, amely Mucsa városka felirata alatt áll. Mit sugall e szinte szatirikussá növesztett élőkép, e látomás? Oly sok mindent, hogy már szinte nagyobb a káosz a fejünkben, mint a színpadon. Miről beszélt a rendező? A szabadságról? Vagy csak a szabacságról? A tömegekről mondott ítéletet, az emberek félelméről, tehetetlenségéről, hőzöngő bátorságáról? A demokráciára éretlen népről? A korabeliről, a miénkről? Vagy netalán az értelmiség szerepéről a forradalomban? A hatalom örök mechanizmusáról? Bizonyára mindenről egyszerre. Talán ez volt a baj.

Az előadást kétszer néztem meg, hogy „üzenetét" megfejthessem. Nem ironizáló fordulatnak szánom ezt a mondatot, csupán annak érzékeltetésére, hogy a mű sokszálú cselekménye, a gyakran túlburjánzó ötletek világos megértése erős koncentrációt igényel. A néző azonban nem kényszeríthető erre. ő csak egyszer látja az előadást. S bár Galgóczy a napi politikához való intenzív hozzászólás igényével és tehetséges teatralitással állította színre a művet, a néző mégis sok nyitott kérdéssel a fejében távozik. De legalább vannak kérdések!

Nestroy: Szabaccság Mucsán (miskolci Nemzeti Színház)
Fordította: Viola József. *Zene:* Melis László. *Díszlet:* Juhász Katalin m. *v. Jelmez:* Kónya András m. *v. Mozgás:* M. Kecskés András. *Rendezte:* Galgóczy Judit.
Szereplők: Karczag Ferenc, Fehér Ildikó, Matus György, Csapó János, Balogh Csilla, Sallós Gábor, Péva Ibolya, Zborovszky Andrea, Galkó Bence, Vass Péter, M. Szilágyi Lajos, ifj. Mucsi Sándor, Szegedi Dezső, Komáromy Éva, Hidvégi Elek, Németh Mária, Hajducsek Györgyi, Papp Györgyi, Balla Renáta, Egerszegi Judit, Zubornyák Zoltán, Mikola Róbert, Bodó Séra László, Szemán Béla, Ónody László, Baksy Ákos, Baranyi Péter, Pécskay Tibor, Farkas Sándor.

SZÁNTÓ JUDIT

Így kellene szórakoztatni

Christopher Hampton Teljes napfogyatkozása az Ódry Színpadon

Az ókori Athénban, a reneszánsz Londonban vagy Madridban állítólag a nép töltötte meg a nézőtereket, s úgy szórakozott Szophoklészon, Shakespeare-en vagy Lope de Vegán, mint a mai, összehasonlíthatatlanul csekélyebb számú átlagközönség Neil Simonon vagy Agatha Christie-n. Boldog idők, vissza nem hozhatók! A XIX. században mindenesetre szétvált az elitszínház és a szórakoztató színház közönsége, a XX. század második felében pedig már az is a kulturális elithez számíthatja magát, aki egyáltalán színházba jegyet vált. Ha egy stadionnyi (amfiteátrumnyi) nép focimeccs helyett váratlanul Szophoklészt kapna, felkelés törne ki-de Peter Shaffertől se lennének boldogabbak. A legföljebb százötven éves szórakoztató színház hovatovább a magas kultúra kevés megmaradt megnyilatkozása közül az egyiknek számítható. Jó lenne, ha ezt az elitszínház rajongói is elismernék végre-s legalább ilyen jó lenne, ha a szórakoztató színház eszerint is becsülné önmagát.

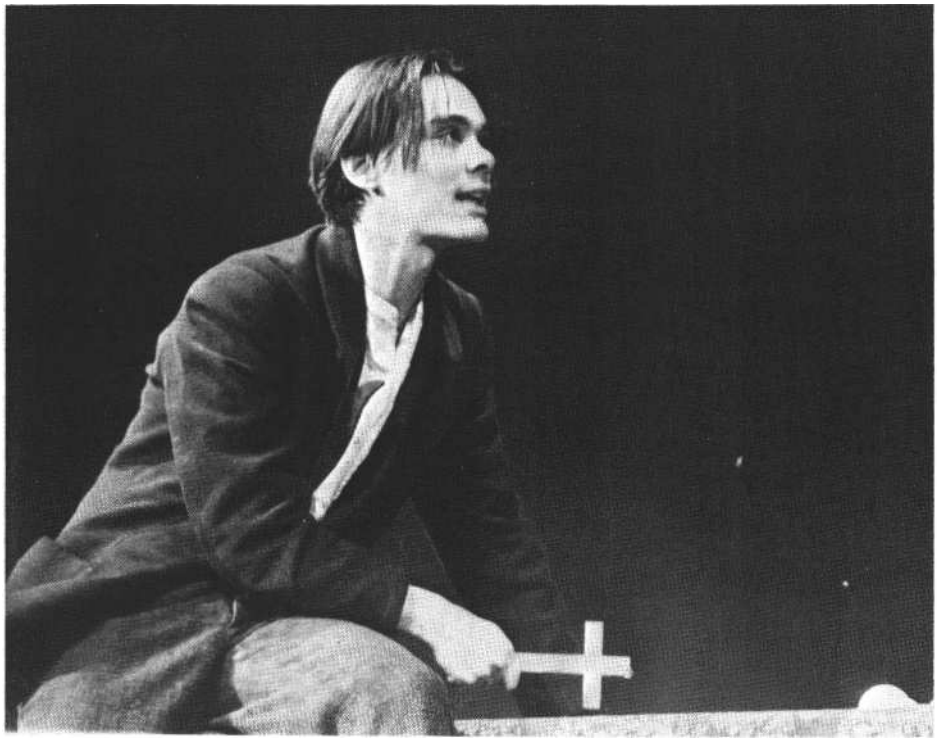
Közös a nemezis is: „magas" dráma és „szórakoztató" dráma (a kifejezések munkahipotézisek csupán) egyaránt bajban vannak. Az utóbbi igazi szülőföldje az angol, amerikai és francia bulvárok táján keresendő; e színi kultúrák egészséges pragmatizmussal mindig is elhatárolták magukat az éles elhatárolódástól. Épp Christopher Hampton dühösen tagadta egy nyugatnémet újságíró előtt - nem azt, hogy ő bulvárszerző lenne, ha-nem azt, hogy ilyen megkülönböztetés egyáltalán létezik. Bölcs magatartás: az eredmények legalábbis azt bizonyítják, hogy az angolszász és francia szórakoztató színház mesterei, Feydeau-tól és Oscar Wilde-tól Salacrou-n, Anouilh-on, Maugham-on át Robert Boltig vagy épp Hamptonig sokkal könnyebben lendültek át a fajsúlyos dráma felé, mint a megkülönböztetésre oly kényes németek vagy a mércéket innen nyert magyarok hasonló típusú szerzői - a német nyelvterület szórakoztató drámaírása el-képesztően nívótlan (emlékszik-e valaki a Városmajorban egy nyárra feltűnt *Hurrá, fiú!-ra?),* s a magyar szakma képviselői mindmáig nem tudták megemészteni, hogy Molnár Ferenc személyében egyetlen nemzetközi rangú s mesterségéhez angolszász módon viszonyuló szerző emelkedik ki a mulattatás sivár mezőnyéből.

Magyarországon még mindig nem elfogadott, hogy a jó szórakoztató színház az egyetemes drámaírás egyre jelentősebb másodvonulata, s hogy szakmai mércéi legalább oly igényesek, mint a „komoly" drámáéi; például éppoly kevéssé tűri a hazugságot! A technika ilyetén lebecsülése együtt jár azzal, hogy a „komoly" drámától viszont el sem várják a szakmai biztonságot, sőt az valamiképp gyanúsnak számít; innen ered például Háy Gyula lebecsülése. Így aztán szórakoztató színházunkat elönti a színvonaltalanság, a hakniszellem, és ezt a kritika sokszor számon sem kéri, abból kiindulva, hogy a szórakoztatás alacsonyrendű funkciójába kár is lenne nagyobb igényességet, szakmai kultúrát, fantáziát invesztálni. Következésképp a szórakoztató és a - mondjuk - művészszínház közönsége nálunk sokkal markánsabban elválik egymástól, mint Angliában vagy Franciaországban - holott az igényes szórakoztató színház immár az egyetlen forrás, amely a művészszínháznak még nézői utánpótlást szállíthatna, hiszen ideális esetben a *Hamlet* és a *Bolha a fülbe* koncepciózusan művészi előadása mind az alkotók, mind a nézők számára átjárást biztosíthat egyikből a másikba.

Félő, hogy mire e meggondolások nálunk gyökeret ereszthetnének, mire megtanulnánk a jó szórakoztató drámát (és színházat) becsülni s a rossztól megkülönböztetni; addigra a világrepertoár egyaránt kifogy a „komoly" drámákból csakúgy, mint az igényes színpadi lektűrökből; legalábbis a világ színházi műsorát figyelve egyre több baljós jelet fedezhetünk fel. Ez egyébként azt jelenti, hogy a szórakoztató műfajok szerzőinek éppúgy meg kell küzdeniök a valóság drámai megragadhatóságának nehézségeivel, hiszen konfliktusanyaguk, tematikájuk éppúgy az adott korszak életviszonyaiból ered. Igaz, e művekben több tér nyílik az úgynevezett örök emberi vonatkozások feldolgozására, csakhogy amennyire a „komoly" dráma egyre kevésbé képes eligazodni az emberiség nagy sorskérdéseiben, hasonlóképp az emberi együttélés privátabb szférái is egyre kevesebb színpadképesen szórakoztató valőrt kínálnak. Nem véletlen, hogy korunk nagy szórakoztató sikerei egyre kizárólagosabban a musical műfajában születnek; a zenés-táncos kifejezés, a látványos kiállítás ugyanis a tragikus színezésű konfliktusokból is ki tudja csiholni e valőröket. Jól mutatják ezt az olyan tömegsikerek, mint a *West Side*

Story, az Oliver, a Jézus Krisztus Szupersztár vagy *a Nyomorultak,* melyek prózai változatai a maguk nyomasztóan lehangoló mivoltában épp azokat a nézőrétegeket riasztanák el, melyek a zenés feldolgozáshoz lelkesen tódulnak.

A műfaj konjunktúrájának lassú hanyatlását Christopher Hampton pályája is jelzi. Az 1946-ban született szerző még ma is viszonylag fiatal, reprezentatív darabjait azonban éppenséggel (drámaírói relációban) csodagyermeki korban írta: huszonkét évesen, oxfordi diákként, a *Teljes napfogyatkozást,* huszonnégy évesen *Az emberbarátot,* huszonhét évesen a *Vadakat* s végül harminchat évesen a *Hollywoodi meséket* - melyet azóta sem követett hasonló jelentőségű mű. A pályát elemezve feltűnhet, hogy Hampton - akárcsak például Peter Shaffer, akihez leginkább hasonlítható - nem életművet ír, hanem egymástól független ötleteken alapuló egyes drámák sorát; Rimbaud és Verlaine kapcsolatáról vált át egy mai diplomatarablási ügyre, onnan a II. világháború hollywoodi német emigrációjára, mint ahogy Peter Shaffer is a spanyol konkvisztádoroktól szálldos csapongva Mozart és Salieri szembenállására, a bibliai zsidó királyok regéire avagy egy mai angol pszichopata kamasz fiú történetére. Póriasan szólva mindketten azt írják, ami épp az eszükbe jut, amit elegánsabban úgy mondhatunk: minden téma jó nekik, melyben lehetőséget látnak a színvonalas feldolgozás és a széles közönségrétegeket csábító szórakoztatás összeegyeztetésére. Életművükből hiányzik a világszemléletnek az a meghatározó egysége, amely a századközépi nagyrealista drámát, Miller, Dürrenmatt, Williams, Sartre, Frisch, Osborne vagy a nagy különutasok, Ionesco, Beckett, Genet, Pinter életművét jellemezte. Persze: épp itt a különbség a két vonulat között. Fájdalmas viszont a fejlemények hasonlósága: mindkét vonulat elapadni látszik. Mindkettő mesterei elhallgattak, vagy egyre gyengébb színvonalon alkotnak, gondoljunk bár *Az érseki palota mennyezetére* vagy a *Lettice és Lottéra;* utánpótlás pedig egyelőre egyik vonulatban sem jelentkezik.



Kaszás Gergő Rimbaud szerepében

Szögezzük hát most tekintetünket arra, ami megszületett, s ami csak most, megírásához képest húsz év késéssel került elénk: Christopher Hampton *Teljes napfogyatkozására.* Ritka becsű objektumról van szó: egy irodalmilag rendkívül igényes, kitűnően megírt, virtuóz technikai biztonságot mutató szórakoztató drámáról. A huszonkét éves - életkorban épp két hőse között álló, s irántuk tökéletes empátiával viseltetni képes - szerző játszi könnyedséggel oldja meg a valóban létezett híres emberekről szóló drámák alapvető buktatóját, azt tudniillik, hogy rendkívül nehéz dolog karizmájukat a színpadon érzékeltetni. A szerep-lőnek már színre lépésekor el kellene fogadtatnia, hogy ő híres író, festő, zeneszerző stb., amire épp a dráma műfaja nem adhat lehetőséget, legföljebb a nézői asszociációkban bízhat a szerző (s többnyire be is éri ezzel). E karizma híján viszont a fényes nevű hős eljelentéktelenedik, érdektelenebb lesz, mint egy, az írói képzelet szülte figura, akinek nagyra növelése kizárólag a konfliktusra bízatott.

Christopher Hampton úgy képes szuggerálni két hőse jelentékenységét, hogy mindvégig nem hangzik el egyiktől egyetlen verssor sem (holott író hősöket mintázó drámák esetében ez is kedvelt fogás), s ezt a jelentékenységet az a néző is megérzi, aki se Rimbaud-tól, se Verlainetől egyetlen sort sem olvasott. Szin-te csábít a megállapítás: tán nincs is szükség a két márkás névre, éppúgy szólhatna a mese egy akármilyen Paul úrról és Arthur úrfiról, egy érettebb és egy kölyökkorú férfi különös, tragikus kapcsolatáról - csakhogy Hampton ennél sokkal rafináltabban jellemez. Ez nem két akármilyen, hanem két, egyéniségé-ben s egymáshoz való kapcsolatában egyaránt jelentékeny ember: magányos lázadók egy szilárdan berendezkedett, tartalmában és formáiban egyaránt kijegecesedett társadalomban, mely őket a peremre szorítja, s ők kétségbeesetten törekednek rá, hogy ezt a marginális helyzetet központi fontosságúvá alakítsák. Tragédiájuk nem az, hogy a társadalom ezt nem hajlandó tudomásul venni, hanem az, hogy végül ők maguk sem képesek hinni vállalkozásuk jelentőségében; ez az oka Verlaine elzüllésének csakúgy, mint az erősebb akaratú Rimbaud ama döntésének hogy kísérletének véget vet. Vagyis: Hampton képes volt a legnehezebbre, arra, hogy Rimbaud és Verlaine színpadi szempontból halott költői nagyságát drámai magatartássá, cselekmény-építő, konfliktushordozó erővé alakítsa.

A műnek nem külön, hanem az átfogó elképzelés sikeréhez szervesen hozzátartozó erénye, hogy Hampton mindkét hősét úgy tudja beszéltetni, ahogy - elképzelésünk szerint - valóban beszélhettek és viselkedhettek (volna), s hogy a mesterien felépített cselekményív, a szaggatott, erőteljesen drámai jelenetek sora különféle áttételekkel kezdettől sejteti a konfliktus feloldhatatlanságát, a tragikus kifejletet.

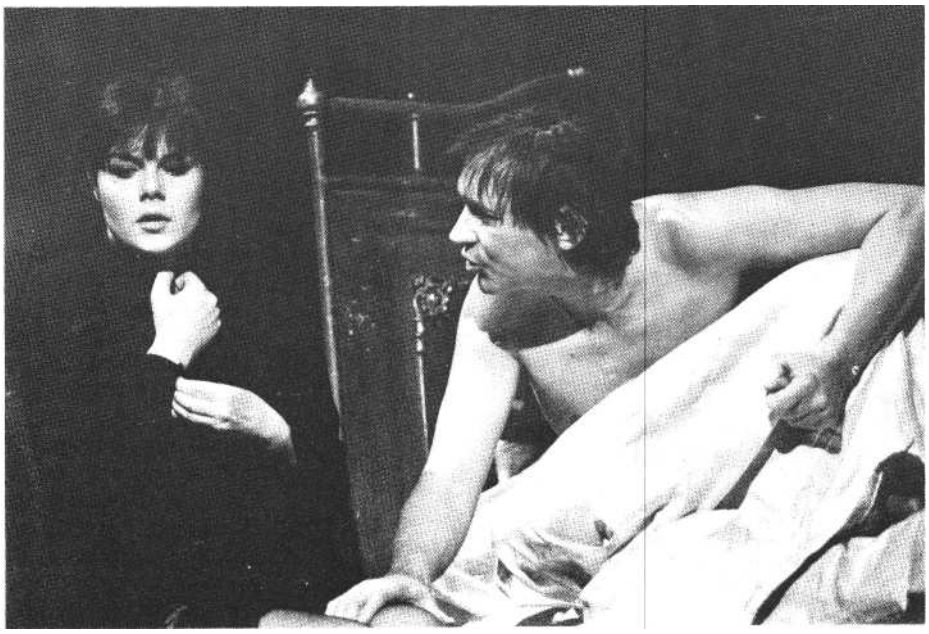
Ugyanakkor a darab - hiszen épp ezért marad belül a színvonalas lektűrdráma keretein - különösebb mélységgel nem

rendelkezik; érdekes egyéni „kettős esetet" dolgoz fel végeredményben epizodisztikus jelentőséggel, s nem tud (alighanem nem is akar) korszakos érvényű művészdrámává tágulni (amilyen például Geothe Tassója vagy Peter Weiss *Hölderlinje);* ebből a szempontból mélyebb dráma hősei lehetnének a tetszés szerint kiválasztott, aura (és életrajz) nélküli Paul és Arthur urak. (Hasonlót mondhatunk el Shaffer legjobb drámájáról, az Amadeusról is.) A különlegesség dominál; de hát épp ezáltal válik a mű elsőrendűen szórakoztatóvá. Ám: e nemben soha rosszabbat!

Noha a szöveg, Gy. Horváth László elsőrangú, a két hős fajsúlyához nyelvileg teljesen adekvát fordításában, már négy év óta hozzáférhető, valószínűleg kényesnek minősülő témája volt az, ami távol tartotta színpadainktól; az általános tabupusztulás légköre kellett akkor, hogy Balikó Tamás rendezői vizsgája tárgyául válassza. A vizsga kitűnően sikerült, sőt az eseményekben oly sivárul szegény fővárosi évad egyik csúcspontjának mondható. Alkalmas lenne rá, hogy - a *Stílusgyakorlat* eleddig magányos példáját követve - valamelyik kisszínházban, például a Vigadóban folytassa nyilvános életét. Kiválóan illusztrálhatná, hogy milyen lehet az igazi szórakoztató színház: irodalmi értékű, színpadi lehetőségekben gazdag szöveg és a lehetőségeket maximálisan kihasználó, légkörteremtő, sztárformátumú alakításokat kínáló előadás találkozása. Hiába van ugyanis a jelen budapesti repertoáron legalább kéttucatnyi szórakoztató prózai mű, ezt a mércét - mint darab és előadás egysége - legföljebb még az *Úri divat* és Az *oroszlán télen* üti meg.

Az előadás legyőzi az Ódry Színpad roppant barátságtalan, szegényes, mindenfajta színházi bensőségességtől és rendkívüliségtől garantáltan mentes környezetét, bár nehezebben birkózik meg az ugyancsak példátlanul mostoha színpadi adottságokkal, melyeknél a főiskola színpada már régóta jobbat, sokkal jobbat érdemelne. Még Horesnyi Balázs igazán takarékos, a minimális jelzésekre szorítkozó díszleteinek változtatása is nehézkesen, vontatottan, illúzióromboló módon oldható csak meg, pedig ez egy realista darab, amelynek hatásához szükséges lenne az illúzió, nem szólva arról, hogy a tervező és a rendező kénytelen lemondani a kellékek, az atmoszféra itt igen fontos hangulatteremtő elemei-ről; ez a szegényesség az egyetlen ama-tőrízű mozzanat az egyébként a legjobb értelemben profi előadásban.

A Teljes napfogyatkozás - realista

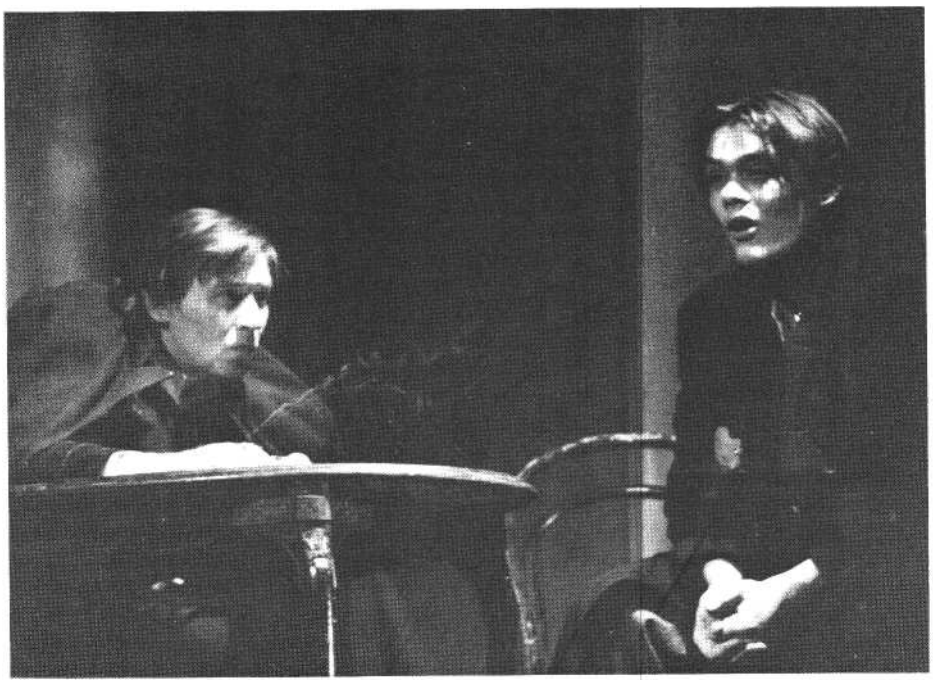


Györgyi Anna (Mathilde) és Balkay Géza (Verlaine) a Teljes napfogyatkozás című előadásban

konvencióinál, kötött, épp az egyszeriségnél megtapadó szemléletmódjánál fogva - nem tartozik épp a rendezői színház csemegéi közé; ez egyébként általában is elmondható a szórakoztató drámára. Balikó Tamást „negatív" értelemben az a döntése dicséri, hogy nem is próbál „koncepciót" erőltetni a műre, melynek írói koncepcióját a forma és a tartalom oly tömören hordozza, hogy azt szétzilálni nem érdekes. Dicséri viszont, immár „pozitív" értelemben, részben az egyéni, szellemes darabválasztás, részben - s ez itt a fődolog - a remek színészválasztás és a szinte hibátlan színészvezetés. Miközben minden további részlet is általában finoman és pontosan, hibátlan arányérzékkel kimunkált, az egyes jelenetek egymásutánja s ami belőlük kialakul: az előadás egésze szuggesztíven szól két kivételes ember sorsszerű kapcsolatáról.

A nagy színésszé, kivételes erejű és egyéniségű jellemábrázolóvá érett Balkay Géza kiválasztása Verlaine szerepére mesterfogás volt. Balkay legnagyobb szerepeiben - Szoljonijtól Oronte-ig - rengeteget tud elmondani arról a gyenge emberről, akinek jellemét eltorzítja gyengeségének kínzó tudata. Ilyen figura Verlaine is, azzal a többlettel, hogy nála a jellem és az akaraterő gyengesége tragikus ellentmondásban áll a látásmód kritikus tisztaságával, a nagyratörő művészi ambícióval, azzal tehát, ami a darabban Verlaine nagyságát szuggerálni hivatott. Az első perctől könnyű prédája Rimbaud-nak, a sötét kamaszangyalnak, aki be-hálózza és testestüllelkestül birtokba veszi; s miközben önmagának is hazudva

Balkay Géza (Verlaine) és Kaszás Gergő (Rimbaud) az Ódry Színpad előadásában (MTI-fotó - Földi Imre felvételei)



és saját hazugságain ugyanakkor átlátva kapaszkodik a polgári tisztesség, a férji és családapai funkciók illúziófoszlányaiba, önpusztítón zuhan egyre mélyebbre az alkoholizmus és főképp a lényét magába szippantó kapcsolat útvesztőjében. Ebben a kapcsolatban ő, az idősebb, a kész férfi a női elem, s korántsem csak szexuális vonatkozásban; ő áldoz fel többet magából, ő szenved többet, ő vár többet a másiktól, mint az adni tud és akar; még gyilkossági kísérlete is jellegzetesen feminin bosszúgesztus. Balkay művészi erejét mutatja, hogy a záróképben külsőleg-belsőleg egyaránt maradéktalanul érzékeltetni képes, mi történt Verlaine-nel az utolsó előtti kép óta eltelt tizenhét év alatt; látjuk, hogy a hős e tizenhét év minden napján az eltűnt Rimbaud szuggesztiója alatt állt, s szétesett lényének egyetlen összetartó eleme most is ez az emlék.

(A fentiekben nehezen választható szét Verlaine alakjának, illetve Balkay Géza játékának elemzése. Ezért itt leszögezem, ami Kaszás Gergő Rimbaud-jára is vonatkozik: az amúgy is mozaikosan tördelt szövegben sokszor csak közvetve, implicite benne rejlő lehetőségeket teljesítik ki mindketten, rendezőjük segítségével, varázslatosan egyéni módon. Balkay Verlaine-je, Kaszás Gergő Rimbaud-ja szuverén műalkotás, legalábbis társszerzői szinten. A figurákat jellemezve tehát azt szeretném visszaadni, amit a színpadon láttam.)

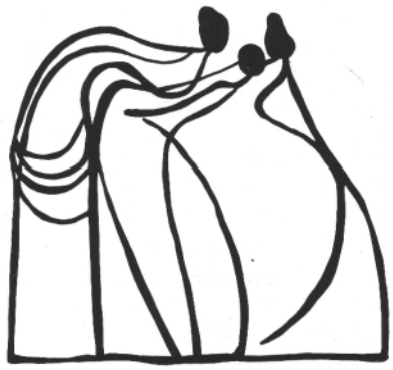
Rimbaud-t - aki tudatosan, hím módra választotta ki magának Verlaine-t, s utána úgy lép túl rajta, mint ahogy költői működésének epizódját is képes nyomtalanul lezárni - élményszerűen kelti életre a főiskolás Kaszás Gergő; az alakítás oly bravúrosan tökéletes, színész és szerep mind a külső megjelenést, mind a belső tartalmat tekintve oly feloldhatatlanul összeforr, hogy az emberben szinte felmerül a kérdés: lesz-e, lehet-e még valaha Kaszás Gergő hasonlóan jó? Míg Verlaine csak lereagálja a kor és a művészet ellentmondásainak kínzó problémáit, a kölyök Rimbaud maga élezi ki, laboratóriumi kísérletként, ezeket az ellentmondásokat. Az első színpadi pillanattól világos: ez a Rimbaud nem faragatlan falusi kamasz, aki még nem tud viselkedni-egy nagy költői kísérlet keretében egész magatartását formálja hatalmas provokációvá. S míg Verlaine vonzalmában valóban döntő szerepe van az érzéki szerelemnek, Rimbaud minden bizonnyal nem is homoszexuális, sokkal inkább - az erősen érzéki Verlaine-nel ellentétben - aszexuális, mint az angyalok; a férfiszerelem vállalása is hozzátartozik a világrend kihívásához, melynek keretében programszerűen éget fel mindent maga körül, s e kísérlet jéghideg fanatizmusát Kaszás Gergő hátborzongatóan érzékelteti. Aztán, miután kozmikus kísérletének minden aspektusát végigzongorázta, elveszti érdeklődését; a Németországban játszódó szakítási jelenet totális, fagyos érzéketlensége félelmetes látvány; érződik, hogy Rimbaud itt nemcsak Verlaine-nel, hanem egész kísérletével leszámol.

Ami Rimbaud-val ezután történik, s amiről itt húga számol be a záróképben: afrikai üzletemberi tevékenysége, irtózatos kínhalála már merő véletlen, ez már nem Rimbaud; Rimbaud kiköltözött önmagából. Mikor a zárópercekben Verlaine felidézi őt magának, nem a valóban élt kései Rimbaud jelenik meg, hanem az egykori Rimbaud, a költő, a totális lázadó s egyszersmind Verlaine egyetlen igazi társa, vagyis az, aki valóságos halála előtt már hosszú évekkel megszűnt létez-ni. Ekképp ez a zárójelenet, mely nem mentes némi szentimentális hatásvadászattól (még az álom-Rimbaud is inkább döfné át ismét késével Verlaine kezét, semhogy megcsókolná - ahogy a túlvilági Liliom is csak újból ütni tud, gyengédsége jeléül), végeredményben azt a mozzanatot ragadja ki a két géniusz életéből, melynek halhatatlanságukat köszönhetik. Ez a katarzis, a feloldás, amely mint-egy megszünteti az önmagától elidegenedett Rimbaud és a ronccsá vált Verlaine önmagát túlélő éveinek sivár, értelmetlenségével csüggesztő hatását.

Bámulatos, ahogy a két színész színpadi együttléte minden percében éli és építi ezt a kapcsolatot; Kaszás Gergő végig önazonosan, belső változás nélkül, könyörtelenül, illúziómentesen, mindent alárendelve a lényegnek: önmaga művészi kiteljesedésének, a valóság művészi birtokbavételének - s Balkay Géza Rimbaud mágneses egyénisége körül kábultan forogva, szüntelenül a másik részvétéért, gyengédségéért, figyelméért harcolva s saját gyötrődését, megaláztatását ugyanakkor száraz iróniával kívülről is megélve. A kapcsolat látszólag fejlődik, alakul, drámai állomásokon megy keresztül, de ugyanakkor a mozdulatlanság drámaisága fűti: minden Rimbaud akarata szerint történik, s igazi emberi kapcsolat kettőjük között Rimbaud akaratából nem jöhet létre. Az egyik fél azt a szenvedést éli meg, melyet maga mért magára, a másik jelleme parancsának s a nála erősebb akaratnak engedelmeskedve gyötrődik, s eldönthetetlen, ki szenved jobban: az, aki a szó hétköznapi, emberi értelmében boldog akart lenni, de nem sikerült, mint Verlaine; vagy az, aki Rimbaud módjára eleve, tudatosan elzárkózott a boldogság mint irreleváns életcél elől.

A többi, típusra ugyancsak jól kiválasztott s pontosan, ha talán nem is mindig elég figyelmesen instruált szereplő közül kiemelkedik az ugyancsak főiskolás Györgyi Anna Mathilde-ja, a tipikus libuska polgárasszonyka, akit a látszat megmentésének vágya és saját érzéki vonzalma valamivel tovább köt Verlaine-hez, mint azt életszerepe előírná, de ezzel egyéni tartalékai ki is merültek; utolsó erőfeszítése után (és Györgyi Anna pontosan érzékelteti, hogy ez valóban az *utolsó* erőfeszítés lesz) nyomtalanul lép ki férje életéből. Olsavszky Éva (Verlaine anyósa) és Schnell Ádám (egy divatos és felszínes párizsi literátor) rajzol még hibátlan sziluettet; szerepe lehetőségein leginkább Kerekes Éva Isabelle Rimbaud-ja marad alul, aki nem tudja érzékeltetni a prűd kispolgári aggszűzjelöltnek különös fivéréhez fűződő ambivalens kapcsolatát. Ám ezek a részletek még elmélyíthetők lennének arra az esetre, ha az előadás nem múlna ki az Ódry Színpad mindenképp mostoha keretei között - amit szívből óhajtanék. Részben a produkció önértéke miatt, részben azért, mert mércéjére szórakoztató színházi dzsungelünknek (bár a lapály találóbb kifejezés volna) égető szüksége lenne.

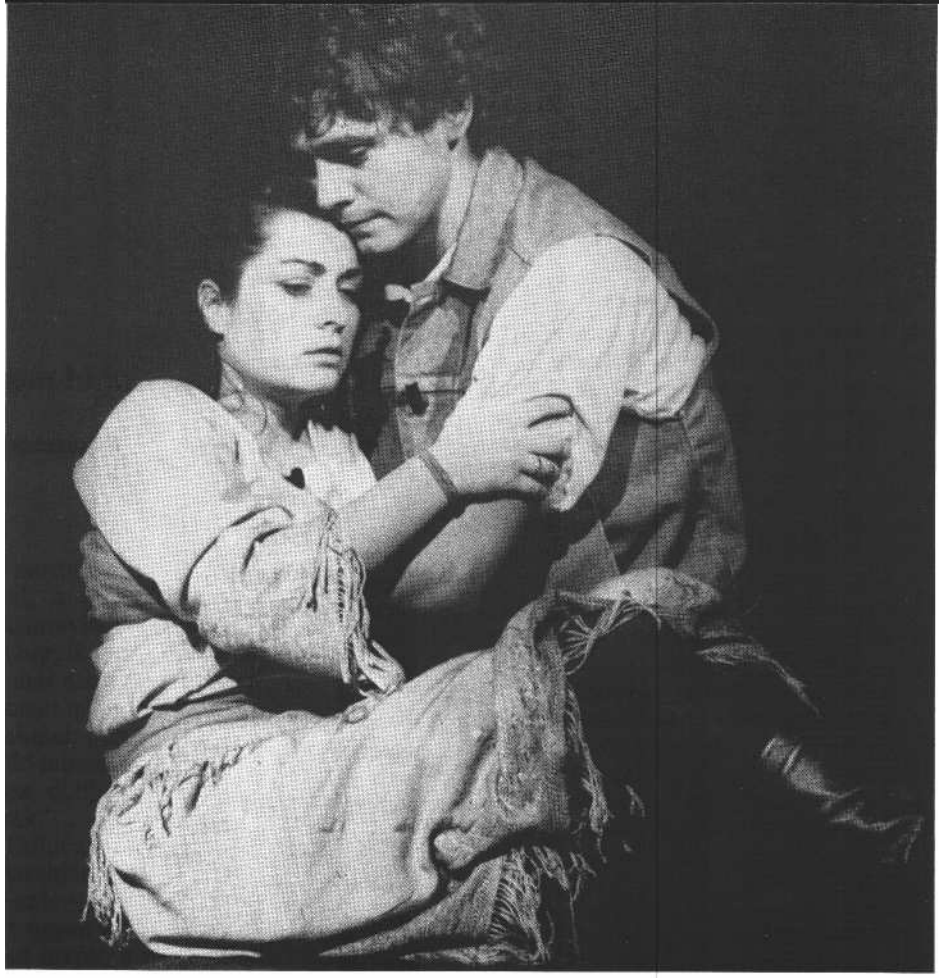
Christopher Hampton: Teljes napfogyatkozás (Ódry Színpad)
Fordító: Gy. Horváth László. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. *Asszisztens:* Csendes Olivér. *Rendező:* Balikó Tamás. *Osztályvezető* tanár: Ádám Ottó.
Szereplők: Balkay Géza, Kaszás Gergő, Györgyi Anna, Kerekes Éva, Olsavszky Éva, Katona János, Csendes Olivér, Schnell Ádám, Bertók Lajos, Nagy Adrienne, Csányi János, Gazdag Tibor.



SZŰCS KATALIN

Hinni vagy nem hinni

Zenés előadások vidéken



Déry Tibor-Presses Gábor-Adamis Anna: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról (egri Gárdonyi Géza Színház). Román Judit és Czvetkó Sándor

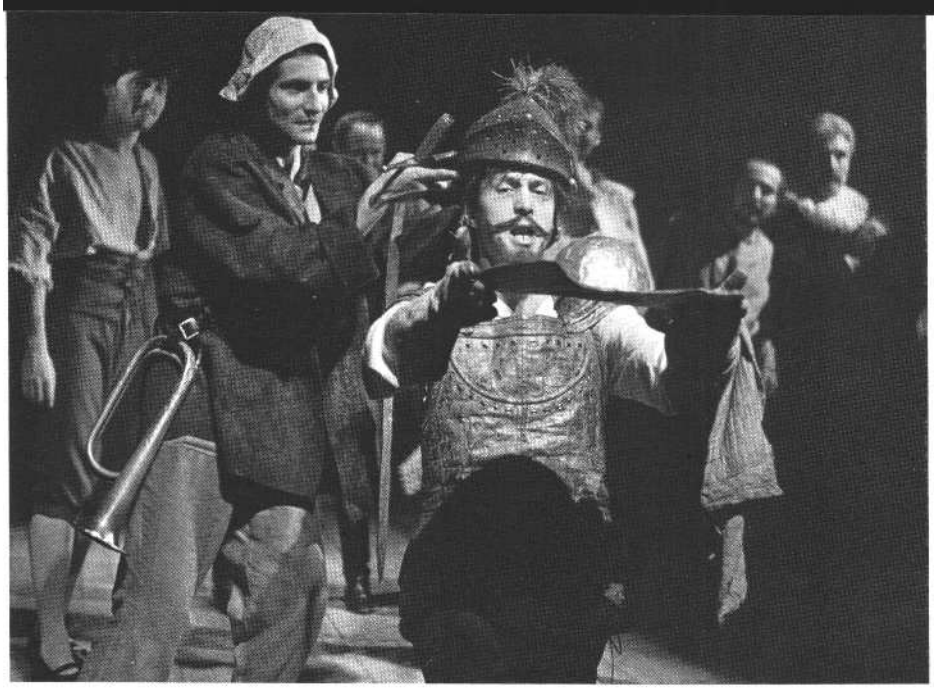
Kétségek övezik mostanság az első magyar rock-musical, *a Képzelt riport...* újabb és újabb színrevitelét, mondván, hol vannak már a hippik, hol a beat-kor-szak, hol vannak már azok az idők, ami-kor még farkasszemet nézve a közönséggel el lehetett énekelni: „És mi arra születtünk, hogy a föld sebeit begyógyítsuk" vagy hogy „Mégse dobjuk el hitünket, hogyha szenvedünk"...

S e kételyekből kijut a műfaj egy másik világhírűvé lett darabjának, - ha nem is rock-, de musical ez is -, *a La Mancha lovagjának* is, mert ugyan kinek kellenek ma már az elszánt hívők, a megszállott szépet akarók, ezek az anakronisztikus, nevetséges figurák?

A fenntartások tökéletesen érthetők, de nem feltétlenül elfogadandók. A dilemma ugyanis - a művészet örök dilemmája - ott olvasható magában *a La Mancha lovagja* szövegében. „Az életet olyannak kell látni, amilyen" - mondja a Herceg; Don Quijote léte és halála viszont éppen annak igazolása, hogy nem feltétlenül. Még kevésbé kell olyannak elfogadni, amilyen. A művészet - és az egyes ember is-persze teheti ezt is, azt is. Láthatja és láttathatja a világot és benne az embert olyannak, amilyen, de állíthat-ja a középpontba a valósággal és önmagával ki nem békülő, szebbre, jobbra törő egyént a maga szükségképpen illuzórikus vágyaival, őrületnek tetsző értékrendjével. Rekonstruálhatja tehát a „van"-t, de a hiányt is. Mindkét látásmódnak meg-van a maga létjogosultsága, mi több, feltételezik egymást. Az egyik fajta közelítés túltengése hívja ugyanis életre a másikat. A mesterségesen elsimított álló-vizek kihívják a borzolási kedvet; ha az ember már pusztán rendíthetetlen optimizmussal képes önmagára és körülményeire tekinteni, akkor előbb-utóbb kíméletlenül rátörnek a valóság elfedett tényei. Amikor pedig az ember már betelik saját tükör- és torzképével, amikor már megcsömörlik gyarlóságainak angol-parkbeli vagy elmekórtani stb. ábrázolatától, akkor időnként meg kell hogy szólíttassék *emberként is,* tehát nemcsak racionális lényként. (Elképzelhető persze a kétféle szemlélet ötvözete, együttes érvényesülése is: ilyenkor beszélhetünk remekműről.) Es éppen, mert pillanatnyilag nem tobzódunk az emberségünkbe vetett hitben, mert pillanatnyilag nem az a kulcskérdése az életünknek, hogy „mire születtünk" (lásd *Képzelt riport...)* és „miért élünk" (vö. *La Mancha lovagja),* hanem hogy hogyan éljünk *meg,* azt hiszem, a lehető legidőszerűbb a hiányérzetek megfogalmazása, a hit hiányként való vállalása. Feltéve, hogy az adott interpretáció *meri* vagy *akarja* vállalni ezt.

A felemás megoldás e művek esetében a hatást tekintve meglehetősen kétes. *A Képzelt riport...* musicalváltozata példának okáért alkalmatlan arra, hogy eredendő szemléletmódja, világlátása átigazíttassék, áthangoltassék a másik, a „hitetlen" közelítésmódra. Valószínűleg ugyanis nem a musical a legalkalmasabb műfaj a valóságábrázolásra. Ha a színre vivők mégis efféle ambícióval nyúlnak a darabhoz, s a valósághoz való hűségre törekedve elhagyják az eredeti finálét, az „Arra születtünk" kezdetű dalt - miként tették azt a veszprémi, most pedig az egri előadásban -, a kudarc csaknem biztos. (A kudarc kifejezés persze ez esetben relatív, hiszen Presser Gábor zenéje semmit nem veszített hatásából, erejéből; a dalok, mondhatni, önmagukban is megállnak, élvezetesek, úgyhogy igazán „elrontani" az előadást nem lehet; a közönségsiker a színészek muzikalitása esetén biztosított.) Ám talán az időszerűtlenség említett vádjától tartva Egerben éppen azt erősítik fel a darabban, ami szükségképpen kevéssé lehet benne árnyaltan megfogalmazva; az okok, az összefüggések megmutatásának hiánya válik szembeszökővé, s fonák módon éppen ez keltheti a nézőben az időszerűtlenség érzését. Mert a narkó veszélyében ma már mélyebben, sűrűbben benne járunk, s a jelenség mögött húzódó motívumok itt és most nyilvánvalóan sokkal bonyolultabbak a darabban érzékelhetőknél. (De hangsúlyozom, ez nem a darab hibája, hanem a rendezésé, amely többet, mást akar általa felmutatni - hogy pontosan mit, az Szabó Ágnes rendezéséből sajnos nem derül ki -, mint amire az adottságai révén lehetőséget nyújt.) Ami változatlanul létező, az a darabban megragadott életérzés, a hiányérzetek, félelmek, az agresszivitás egyre erősödő jelenléte, amelyek, jóllehet, motívumaikban változtak, de lényegüket tekintve csak elmélyültek, súlyosabbakká lettek. E fájdalmas hiányérzetekből természetesen szakadhatna ki az élet értelmét kereső-vágyó finálé, elhagyása ellenben viszszamenőleg is súlytalanítja azt a kálváriát, amelynek ellenpontjaként, ellentéteként megszólalhatna.

Egyébként, hogy az egri előadás érzelmileg-gondolatilag erőtlen, az nem pusztán az elmaradt, pontosabban elcserélt finálé számlájára írható. (Finálé természetesen van, a „Valaki mondja meg" hangzik el itt is ismét, akárcsak Veszprém-



Dale Wasserman-Mitch Leigh-Joe Darion: La Mancha lovagja (Békés megyei Jókai Színház). Jelenet az előadásból, az előtérben Lengyel Ferenc és Magyar Tivadar (Váradi Zoltán felvétele)

ben.) További dramaturgiai beavatkozások következtében a Pokol Angyalainak tette, a néger Hunter meggyilkolása, egyáltalán, a jelenlétük brutalitása teljesen eljelentéktelenül. Kimaradnak a tárgyalási jelenetek, ahol megidéződhetnének a véres események, ahol a félelem légköre megmutatkozhatna. E jelenetek helyett megjelenik a színen egyetlen Pokol Angyala, pirosbetétes fekete bőrdzsekiben, kevéssé félelmetesen, s a Bíró kérdései helyett egy okvetetlenkedő riporter - a narrátor - kérdéseire válaszolva próbál „elhajolni" a kínos kérdések elől. Úgy tessék-lássék megfenyegeti az újságírót, leginkább mégis „mosakszik", ködösít, majd az interjú végén egyszerűen elódalog. Mivel pedig ez a jelenet ilyen gyenge - nem a Pokol Angyalát játszó Blaskó Balázs tehet róla -, természetszerűleg nem teremtődhet meg a kapcsolat múlt és jelen, Eszter emlékei és a félelem éppen adott légköre között. Nem elevenedik meg az asszociációsor, Eszter - Román Judit alakítja - öncélúan vizionál, nincs meg valóság és látomás állandóan váltakozó kettőssége, egymásra rímeltetése. Az atmoszférateremtés lehetőségét tovább csökkenti a narráció jelentős részének elhagyása, mert igaz ugyan, hogy a narráció nem igazán színpadra termett megoldás, ám nagyon kevés az, ami ebből eljátszható - az alvó József felfedezése például -, s megvalósításában az is kevéssé meggyőző.

Hogy a hiányok felsorolása után essék szó most már arról is, ami van: van a színpadon két égbe nyúló létra - hogy pontosan mit jelentenek a színen, azt nehéz kideríteni, ámbátor az éppen kitörni vágyók időnként felkapaszkodnak rájuk -; van ezen kívül egy kis téglalap alakú textíliákból összerótt, mozgathatólebegtethető „tető" is a szereplők fölött, bár funkciója ennek is kideríthetetlen - hacsak nem a beborult eget, esetleg a madárfelhőket hivatott megérzékíteni -; és vannak a színpadon lelkes, kedves fiatalok, akik a főszereplőkkel, Román Judittal és Czvetkó Sándorral az élen, mintha nem egészen pontosan értenék, mivégre is vannak a színen - ez alól talán csak Fráter Kata kivétel, mint Beverley, ő viszont éppen ezért némileg kirí az előadásból -, azon kívül, hogy énekeljenek. Azt viszont nem is rosszul.

A békéscsabai *La Mancha lovagja-előadás* szereplői szemlátomást érzik, értik színpadi jelenlétük értelmét, itt mintha közös szándék, közös akarat, közös vállalás öltene testet az előadásban. Ez *a La Mancha-előadás* felfogható akár programnyilatkozatként, a rendező, Tasnádi Márton és a színészek, a megújuló társulat ars poeticájaként is. Tágabb értelemben és a színház szűkebb világára egyaránt érvényesen.

Első látásra meghökkentőnek, mi több, erőltetettnek tetszik az ötlet, hogy a keretjátékul szolgáló börtönjelenetben jöttment csavargók helyett a világ drámairodalmának jelesei: Hamlet, Lear király, Almaviva gróf stb. fogadják ücsörögve-ácsorogva a közéjük került Cervantest, s vonják kérdőre-faggatóra. Meghökkentő a dolog mindaddig, míg Sancho be nem cepeli, pontosabban be nem görgeti a színre gazdája „Színház" feliratú ládáját, amelyből majd Don Quijote sminkje, kellékei kerülnek elő. Ez a mozzanat már nem hagy kétséget afelől, hogy itt nem pusztán egy tetszetős ötletről, hanem konzekvensen végigvitt elgondolásról van szó. És valóban, az előadás mindvégig e kettős jelentéstartományban mozog, képzelet és valóság, hitek és realitások általános érvényű szembeállítása kiegészül a művészet, ezen belül is a színház küldetésének, hivatásának korábban már említett örök dilemmájával, a „tükröt tartás" technikájának kérdésével. Hogy tudniillik milyennek lássuk magunkat benne, olyannak-e, amilyenek a valóságban vagyunk, vagy amilyenek lehetnénk, lenni szeretnénk. A bravúrosan megoldott tükörjelenetben nemcsak Don Quijote, de mi, nézők is kénytelenek vagyunk egy pillantást vetni a felénk tartott tükörbe, az előadás végén pedig mintha csak önmagunkat, a békéscsabai színház nézőterét látnánk szemközt, vetített háttérként. Igaz, az a másik, az a velünk szemben látszó mintha kicsit nagyobb, mintha kicsit szebb volna. Olyan, amilyent minden színházi ember álmodhat magának.

Ez a *La* Mancha-előadás már nem is egyszerűen színház a színházban, hanem színház a köbön, hiszen a színházi színház tárgya maga a színház; ennek ellenére nem halványul el, nem szorul háttérbe a darab egyetemesebb érvénye, a Don Quijote-i vállalás, tartás dekonjunktúrában is örök hitele. Ez a társulat is, akár az egri, épülőben, alakulóban van. Hogy az előadás nem hibátlan - főként színészileg nem -, az csaknem természetes. De hogy a sokféle iskolán nevelkedett társulat ebben az előadásban jobbá-ra mégis egységes képet mutat - amely-nek azért Lengyel Ferenc, Magyar Tivadar, Holl Zsuzsa, Réti Andrea személyé-ben már meghatározó egyéniségei is látszanak -, az, gondolom, az ügynek köszönhető, amely a néző számára is tökéletesen átélhető.

Déry-Presser-Adamis-Pós: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról (egri Gárdonyi Géza Színház)
Díszlet-jelmez: Piros Sándor. *Szcenikus:* Szatmári István. *Koreográfus:* Gessler György m. v. *Rendezte:* Szabó Ágnes.
Szereplők: Czvetkó Sándor, Román Judit, Dimanopulu Afrodité, Bicskei Kiss László, Fráter Kata, Bárdos Margit, Kocsis György, Ittes József, Kőszáli Ibolya, Szabó János, Lénárt András, Mikula Sándor, Blaskó Balázs, Várhelyi Dénes, Pasqualetti Ilona, Solymosi Tibor, Balog Ágnes, Urbán Andrea, Nemesházi Beatrix.

Dale Wasserman-Mitch Leigh-Joe Darion: La Mancha lovagja (Békés megyei Jókai Színház)
Fordította: Blum Tamás. *Díszlet, jelmez:* Mira János. *Zenei vezető:* Kocsák Tibor m. *v.,* Harányi Márton. *Koreográfus:* Novák Éva. *Dramaturg, a rendező munkatársa:* Ungár Júlia. *Rendező:* Tasnádi Márton.
Szereplők: Lengyel Ferenc, Magyar Tivadar, Holl Zsuzsa, Kalapos László, Kincses Károly, Réti Andrea, Nagy Mari, Géczi József, Jancsik Ferenc, Árdeleán László, R. Kárpáti Péter, Micsinyei Károly, Sövény Tibor, Józsa Mihály, Tamás Simon, Tihanyi Tóth Csaba.

négyszemközt

BÓTA GÁBOR

„Keresek egy csapatot"

Beszélgetés Kézdy Györggyel

- Úgy gondolom, hogy te egész életeden keresztül egy társulatot keresel. Olyan társulatot, ahol a rendezővel, a díszlettervezővel, a világosítóval egyformát gondoltok a színházról. De ezt a társulatot nem igazán találod meg...?

– Azt hiszem, egész pontosan látod. Ez álomkép marad, amiről az ember tudja, hogy nem valósulhat meg. Mi az európai színháztól több *száz* évvel le vagyunk maradva, és ezt nem sikerül behozni. A két világháború közötti polgári színház, érzésem szerint, nem volt igazán jó. Nem színházak keletkeztek ugyanis, hanem bizonyos igények kiszolgálására jöttek létre társulatok. Az üzleti igényeknek megfelelő színházakat kreáltak. A Nemzeti Színház sem tudott nálunk soha igazán létrejönni, és ezért nem tud most sem fölépülni. Az, amit mi Nemzeti Színháznak hívtunk, annak idején is elkésett próbálkozás volt. Akkor akartuk „utolérni" a nemzeti eszméket, amikor Európában már nem erről volt szó.

– *Azoknak a színházaknak, amelyek-ről beszélsz, legalább stílusuk és közönségük volt. A színész is tudhatta, mit vállal, ha az egyikbe vagy a másikba szerződik. A mostani színházak azonban mindent játszanak, különböző stílusban. Nehezen csatlakozhat a színész valóban hittel hozzájuk. Úgy látom, hogy benned viszont még mindig van valamiféle hit, amellyel csatlakoznál valakikhez.*

– Ez így van. Közösséget keresek, ahol föl tudok oldódni, de ez nem azt jelenti, hogy be akarok olvadni a közösségbe. Tehát nem azt értem ezen, hogy nekem ugyanúgy kelljen játszanom, mint a többi színésznek. Nem akarom ugyanúgy emelni a lábamat, nem akarok egyformán mozogni a társaimmal. Úgy érzem, hogy a mostani kor az egyénről szól. Az emberek ki akarnak szabadulnia rájuk kényszerített egyformaságból. Úgy érzem, hogy most az egyén bizonytalansági a fontosak.

A színház azonban elkerülhetetlenül közösségi művészet. A szolnoki Caligula helytartója *című előadásban szerepel néhány fiatal, jobbára statisztaként. Hittel* vesznek *részt az előadásban, valódi a rémület az arcukon. Enélkül a ti szereplésetek is jóval kevesebbet érne; ennek a lelkesedésnek, amely az amatőr előadások jelentős részében ma is megtalálható, mindig érződnie kellene a színházon.*

– A közösségen belül mindenkinek személyre szabott dolga kell hogy legyen. A személyre szabott dolgát el kell vele hitetni, meg kell vele értetni. *A Caligula* esetében Taub János a kórus minden egyes tagjának elmagyarázta, hogy mi a dolga. A ruhájuk, az arcfestésük törvényszerűen azonos volt, az alakításuk azonban nem. Nagyon fontos, hogy egy ilyen kórusfeladatra ne a legjobb színészeket, a már tíz-tizenöt éve pályán lévőket akarják bevonni. Ez nem fog menni semmilyen elv alapján. A Nemzeti Színházban például hasonló feladatokat a foglalkoztatás miatt olyan színészekre is bízhatnak, akik már nem hisznek az ilyen kis szerepekben. Például *Az ember tragédiája* esetében én azt már nem csinálnám hittel, hogy a londoni színben „gomolyogjak" lent a földön tíz percig ide-oda egy lejtős színpadon.

– *A személyre szabottságot valóban nem tapasztaljuk.* Sok *a szerepcsere, a beugrás, az ember néha azt érzi, mindegy, hogy ki játssza a szerepet.*

– Ez a bulvárszínházak esetében, ahol a pénzbevétel a fontos, rendben van. Nálunk nem az lenne a fő cél, amit a sajtó igen gyakran követel, hogy mindenáron tartsák meg az előadásokat. A színházi vezetők, akiknek amúgy is mindenféle bajuk van, kapkodnak, fogalmuk sincs, hogyan lehetne még egy kicsit a közönség igénye alá menni, ugyanis nincs semmiféle programjuk. Ezek az emberek azt érzik: a lényeg az, hogy a közönség megkapja az előadást. Néha a sajtó is ezen a véleményen van. A közönség egy része ma is a színészek miatt jár színházba. Ezért lehetetlenség, hogy a legnagyobb színészről bármikor kiderülhessen: három perc alatt kicserélhető, helyettesíthető. A színháznak afelé kellene mennie, hogy nélkülözhetetlenek legyenek az emberei. A közönséggel is el kellene hitetnie azt, hogy az adott színház az adott színészektől, rendezőtől, konkrét produkciótól jó. A színész is érzi, hogy nem fontos. Ha például nem találja jónak a szerepét, csak azt kell mondania, hogy „jaj, de beteg vagyok". Tudja azt, hogy nem történik semmi, majd más játszik helyette a produkcióban.

– *Te ezt hogyan élted át? Ha jól tudom, csak többszöri próbálkozásra vettek föl a főiskolára. Az az alkat vagy, akinek nálunk nagyon meg kell küzdenie a felszínen maradásért. Többször említed a veled készült interjúkban, hogy Várkonyi Zoltán azt mondta neked: ha tíz évet kibírsz a pályán, színész lesz belőled.*

– Én nem sajnálom ezt a tíz évet. Várkonyi engem előre fölkészített, és én nem akartam elhagyni magam. Es akkoriban is jól oldottam meg néhány szerepemet, például Debrecenben, a Sirályban Medvegyenkót. Ha ezeket ma csinálnám, jobban odafigyelnének. A tüskék megmaradtak bennem, de miután már helyem van a szakmában, ezeket a tanulóéveket is fel tudom dolgozni magamban. Az első tíz évem - 1962-1972 - teljes ismeretlenségben telt el. Három-négy előadásonként a kritikákban megjelent, hogy feltűnést keltett a fiatal Kézdy György. Mikor Debrecenben már nem tudtam elviselni, hogy kevés feladatot kapok, és amit jól oldok meg, az sem részesül kellő elismerésben, akkor léptem egyet. Ez öt év után történt. Az utolsó évben Giricz Mátyás lett a főrendező, aki hallatlanul becsületesen járt cl velem. Beszélgettünk, és azt mondtam neki, hogy én még itt az első szerepem óta nem játszottam főszerepet. Azt mondta, rendben van. Megkaptam *a Szegény Dániel* főszerepét. Ennek ellenére nekem elegem lett...

– *Utána tíz évig játszottál Pécsett.*

– Tulajdonképpen ugyanez történt velem Pécsett, csak tíz évvel később. Dobai Vilmos főrendező szerződtetett, de megint nem tudták, hogy mit kezdjenek velem. Az igazgató, Nógrádi Róbert és a főrendező igen rossz viszonyban volt egymással. Ez egy ideig a színházon nem látszott, de annyi érződött, hogy engem Dohai szerződtetett, tehát Nógrádi nem ad szerepet. Dohai viszont azért nem adott, hogy nehogy azt mondhassák, azért ad, hogy „betegyen" Nógrádinak. Ettől én sem az egyiküknél, sem a másikuknál nem játszottam. Ott volt még Sík Ferenc, amolyan köztes pozícióban. Én egyik rendezőnél sem rúgtam komolyan labdába.

– *Nem voltál olyan helyzetben, hogy eljöhess?*

– Én soha nem akkor jöttem el valahonnan, amikor rossz pozícióban voltam. Én nem fogok vert helyzetben elszerződni. Debrecenből is akkor jöttem el, amikor eljátszottam a Szegény *Dánielt,* amiben elég jó voltam. Ruszt József rendezte. Ez az a szerepem, amit bármikor vállalok. Akkor szerződtem el, amikor magamnak már bizonyítottam. Aztán Pécsről Dohait menesztették. Tulajdonképpen pontosan ugyanúgy, mint most Vas Zoltán Ivánt, tizenhat évvel később. Nyáron menesztették. Közölték vele, hogy mától nem ő a tőrendező. Úgy látszik, a pécsi színház így oldja meg a vezetőváltást.

– *Ki jött helyette?*

– Sík Ferenc, aki most cikket írt a Magyar Nemzetben, hogy hogyan fordulhat

elő ilyen Pécsett, micsoda dolog az, hogy ilyen megtörténhet! Én csak néztem, nem hittem a szememnek. Visszatérve Pécsre, ekkor jött az az év, amikor egyet-len szerepet sem kaptam, hiszen az terjedt el rólam, hogy Dobainak voltam a barátja, ami nem igaz. Kedveltük egy-mást, de soha nem jártunk össze. Volt egy *Jelenkorest*, amit Kőmíves Sándor rendezett a Kamaraszínházban. Abban egy Lázár Ervin-novellát és egy Csorba Győző-verset mondtam el. Ez a produkció összesen kétszer ment. Ez volt az én éves feladatom. Nógrádi „leírt", Sík Ferenc még nem „írt fel", így mindenből kimaradtam. Akkor el akartam jönni, de nem sikerült. Nem volt hova. Ekkor telt le az a bizonyos tíz év, amiről Várkonyi beszélt nekem. 1972 nyarán Száraz György A *nagyszerű halálát* mutatták be Gyulán. Sík keresett Jelinszkij kozák kapitányra szereplőt. Azt később tudtam meg, hogy először Bessenyeit akarta, aztán másokat, és amikor már senki nem vállalta a szerepet, akkor kaptam meg én. Ez az előadás országos színházi siker lett. Aztán Pécsett Illyés Gyula *Dupla vagy sem*mijében a Zergevadászt, egy kilencmondatos szerepet játszottam; erről a szerep méretéhez képest nagyon sokat írtak. Ekkortól, vagyis a hatodik pécsi évadtól egyszerre csak elkezdett futni a szekér. Háromszor terjesztettek föl Jászai-díjra, két Szocialista Kultúráért-kitüntetést kaptam helyette. Egyre többet játszottam. Fantasztikus jó társulat volt akkor Pécsett. Sík Ferenc nagyon érdekes színházat csinált.

– *Van egy gyanúm: egy színház viszonylagos rossz működését lehet azzal leplezni, hogy milyen darabokat mutat be. Ha például sok Illyés Gyula-drámát mutat be, el lehet könyvelni, hogy ez a színház a magyar dráma műhelye, és ezzel nagyon sok hiányosság leplezhető.*

– E miatt a hiedelem miatt volt rossz korszaka a színháznak. Az igazság az, hogy remek színház volt. Kiváló előadásokkal. Sajnos, tényleg túl sok Illyést mutattunk be, ezek egy része nem volt valami kiváló.

– *A szakmának azonban ezeket illett megnéznie.*

– Igy van. A nem jó előadásokon kívül azonban voltak remek produkciók is. Például a *Testvérek* Holl Istvánnal és Győry Emillel, vagy a *Tiszták.* Amit például Pesten Várkonyi Zoltán is megrendezett, „nagyágyúkkal". Ez az elő-adás hatalmasat bukott. Kiderült, hogy nem elég, ha valaki elővezi Illyést és a társulat összes sztárját. Gondolat, hit, szándék is kell egy jó produkcióhoz. Bemutatták például Tamási Áron *Ősvigasztalását,* ebből egy fantasztikus látomású előadást csinált Sík Ferenc. Olyan visszhangtalanul játszottuk, hogy azt elmondani sem tudom. Döbbenetes volt, hogy amikor Veszprémben néhány év múlva színre hozták a darabot, egy akkori kritika kapcsán rehabilitálták a pécsi bemutatót is. A színházi közvéleményben ugyanis valóban elképesztő ellenállás volt amiatt, mert úgy gondolták, hogy minek kell nekik állandóan elmenni Pécsre ünnepelni Illyést, Hernádit, amikor a darabjaik nem is olyan jók. Nos, nagy részük tényleg nem volt jó. A többi bemutatóra azonban bosszúból sem jöttek el, mert azt mondták, hogy Pécsett kirakatszínházat csinálnak.

– *Később Kecskemétre szerződtél.*

– Amikor Ruszt József hívott Kecskemétre, mint akit puskából lőttek ki, úgy mentem. Pécsett már „sínen voltam", tíz évet voltam ott, ennyi ideig valószínűleg nem is tanácsos egy helyen maradni. Kecskemét az egyetlen hely, ahonnan előbb jöttem el, mint szerettem volna. Onnan el kellett hogy jöjjünk.

– *Ruszt fiatalokkal és szívéhez nőtt öregekkel szeret dolgozni. Te hogyan illettél bele a kecskeméti társulatba?*

– Egy évig voltam ott, és Rusztnál csak egy szerepet játszottam, *a Periklész*ben Gowert. Ez életem egyik legnagyobb élménye. Fantasztikusan izgalmas volt az egész, a próbáktól az utolsó előadásig. Aztán mindössze még egy kis szerepet játszottam a Gábor Miklós által rendezett *Oszlopos* Simeonban. Ezután következett be az a „robbanás", aminek következtében Kecskemétről, Szolnokról és Kaposvárról sok színész került Budapestre.

– *Te a Népszínházba szerződtél. Összevonták a 25. s a Déryné Színházat. Ez a két színház annyira mást képviselt, hogy az ötlet eleve reménytelennek tűnt.*

– A születése pillanatában már elvetélt gondolat volt ez. Később ezt az idő is bizonyította.

– *Maga a Várszínház épülete sem volt a legszerencsésebb. Nem egészen háromszáz ember fér be a nézőtérre, tehát ennek alapján kamaraprodukciókra lenne alkalmas, ugyanakkor több emelet magas, tehát igen nagy a színpadtere. Zsinórpadlása pedig, ha jól tudom, a mai napig nincs.*

– Tűzvédelmileg - azt hiszem, tavalyig - a Várszínházban illegális játék folyt, mert a tűzoltóság nem vett tudomást erről az épületről. Semmi nem volt rendben. Rossz volt az akusztika, valóban nincs zsinórpadlás sem. Helyette ponthúzó rendszer van. Nem volt igazán működőképes az épület, közönség pedig szinte alig volt. Létrejött néhány biztató kísérlet és jó előadás, mint például a Gábor Miklós által rendezett *Doktor Faustus* és Füst Milán *IV. Henrikje.* Egy új színházat egy vagy két év alatt nem lehet igazán színvonalassá tenni. Ehhez legalább öt év kell.

– *Amilyen mesterségesen hozták létre ezt a színházat, olyan mesterségesen is szüntették meg.*

– Mire kezdett volna valami „pofája" lenni a dolognak, addigra megint jött egy deus ex machina. A szó legszorosabb értelmében az egyik napról a másikra összehívták a társulatot, és bejelentették, hogy a Várszínház a Nemzeti Színház kamaraszínháza lett, a színészek egy részét felső döntés alapján a Népszínházhoz kapcsolták, kit az utazó társulathoz, kit a Józsefvárosi Színházhoz. A társulat kisebbik része pedig a Nemzeti Színházhoz csapódott. Az egyik kollégám mesélte, hogy ő a főiskola elvégzése után bekerült a 25. Színházba. Aztán a munkakönyvébe beírták, hogy a Népszínház, később, hogy a Nemzeti tagja. Sehová sem szerződött át, mégis három színháznak volt a tagja. Ez nem a színházteremtés legeredményesebb módja.

– *Ez nyilván a Nemzetiben is furcsa helyzetet eredményezett, hiszen ott maradtak a „nagy öregek", majd a vidéki színházakból érkezett sok színész, utána pedig a Népszínházból jöttek a Nemzeti tagjai számára nem túl ismert színészek.*

– Ez a történet abszolút magyar sajátosságot mutat. Nem hiszem, hogy ez másutt, akár Kelet-Közép-Európában is előfordulhatna.

– *Aztán innen is elszerződtél, ami nyilván nem volt véletlen.*

– A Nemzetinél nem láttam azt a társulatot, amelyről beszélgetésünk elején szó esett. Átszerződtem a filmgyár társulatához. Valóban keresek egy csapatot, ezért a szolnoki meghívás számomra mentőövként szolgált.

– *Először Csáth Géza* Janikájában *vendégszerepeltél Szolnokon. Ez akkora siker volt, amekkorára valószínűleg ti sem számítottatok.*

– Akkor mi még nem vártunk semmit. A következő évben *a III.* Richárddal *az* lehetett a fő probléma, hogy ott már mindenki várt valamit. *A Janika* fantasztikusan jó munka volt. Mindenki egyfelé húzott, a legkisebb szerepet játszó színész is kiváló volt.

– A III. Richárdra *hogyan emlékszel?*

– Az nem jött össze. Nagyon bánt, fáj, hogy így történt. Biztos, hogy elsősorban azén hibám, hiszen én játszottam Richárdot, tehát nagyon nagy részben oka kell hogy legyek a sikertelenségnek. De talán a társulat sem volt még megfelelő ahhoz,

hogy minden szerepet ki lehessen osztani. Lehet, hogy Fodor Tamás rendező sem volt elég felkészült ahhoz, hogy a napi problémákkal meg tudjon küzdeni. Ugyanis koncepciója volt, mint ahogy nekem is volt. Nem jött össze. Ez az alakítás mindig is sötét foltja lesz a pályámnak. Nem ugrottam át a lécet.

– *Az idén viszont jól sikerült Székely Já nos darabjának, a* Caligula helytartójá*nak az előadása.*

– Olyan rendezővel dolgozni, mint Taub János, olyan partnerrel játszani, mint Fodor Tamás és ehhez még az elő-adás is sikerül - ez az örömök öröme! Meggyőződésem, hogy ez jelentős színházi produkció. Ez az előadás egy kristálytiszta tézist állít fel és valósít meg a hatalom logikájának a logikátlanságáról. Arról, hogy ha tisztességes lenne a hatalom, akkor hogyan kellene átélnie a saját szerepét.

– *A szolnoki színház közel áll ahhoz a társulatképhez, amelyről beszélgetésünk elején szó volt?*

– Van egy igazgató, Schwajda György, egy főrendező, Fodor Tamás, akiket én remek szakembernek tartok. Ez nagyon fontos a mai ínséges időkben. Kialakult egy társulat, ezt a társulatot ennek a két nagyon erős személyiségnek a vonzása hozta össze. Ebből a színházhól, ha hagyják működni, egy-két év múlva igen ütőképes csapat lesz. A sajtó már most türelmetlen, már most olyan színvonalat kér számon, ami hároméves munka után még lehetetlen. Össze kell hogy csiszolódjanak a művészek, a város vezetése és a közönség. Ehhez idő kell. Ha ezt az időt megkapja a színház, és sikerül hasznosan kitöltenie, akkor biztos vagyok benne, hogy nagyon izgalmas, nagyon jó közösségi szellemű színház lesz a szolnoki. Olyan közösség, amely mindenkiből kihozza a legjobb képességeit.

NÁNAY ISTVÁN

Nyílt fórum '88

Dramaturgiai tanácskozás Zalaegerszegen

Tapasztalatból állíthatom: nem könnyű évente hat-nyolc érdekes, ígéretes új drámát kiválogatni a zalaegerszegi Nyílt fórum programjába. Nem mintha manapság nem írnának színműveket avatott vagy szárnypróbálgató tollforgatók; a színházak dramaturgjai és a folyóiratok szerkesztői a megmondhatói, viszonylag milyen sokan próbálkoznak meg a drámaírással. Csakhogy a művek túlnyomó része vagy gondolatilag, vagy formailag-műfajilag, vagy mindkét szempontból értékelhetetlenül alacsony színvonalú. Az a mű, amely csupán annyiban hasonlít egy drámához, hogy párbeszédben van írva, vagy az, amely semmiféle általános vagy aktuális gondolatot, mondandót nem tartalmaz, nem tekinthető tárgyalási alapnak sem a színházaknál, sem a drámákat (is) közlő folyóiratoknál.

Bevallom, az elmúlt Nyílt fórumon magam is azok közé tartoztam, akik nem számoltak kellőképpen a mennyiség és minőség ily nagy eltérésével. Idén azonban vállalkoztam a darabválogatásban való közreműködésre, s tapasztalhattam, hogy gyakran még a „nagy nevek" is olyan munkákat adnak ki kezükből, amelyeket - jó esetben - csak kemény dramaturgiai erőfeszítéssel lehetne színpadképessé tenni. A fiataloknál vagy az első drámás szerzőknél pedig - még az ígéretes tehetségeknél is - általában a dráma-írás mesterségbeli ügyetlenségei, megoldatlanságai a feltűnőek.

A Nyílt fórum azzal a céllal született, hogy főleg azoknak a szerzőknek igyekezzen segítséget nyújtani, akiknek még nem volt színházi bemutatójuk, akik még nem szenvedték meg egy írott dráma színpadi metamorfózisának minden kínját, nem szembesültek írásművük kisebb-nagyobb részleteinek színpadképtelenségével. Ugyanakkor a Nyílt fórum igyekszik felhívni a színházak figyelmét az új, friss darabokra, tehetséges szerzőkre is. Az egyre inkább elüzletiesedő színházak számára persze a fiatal, nem ismert drámaíró műve ritkán hoz kasszasikert, pláne, ha ezek a darabok írói-dramaturgiai-stiláris szemléletükben eltér-nek a konvenciók rabságában élő színházakétól. Mégis az eddigi Nyílt fórumok igazolták: a rendezvény drámaírói pályák alakításának, a drámák és a színházak egymásratalálásának fontos „intézménye" lett. Elég, ha csak Sultz Sándor „robbanásszerű" pályakezdésére utalok. A második Nyílt fórumon ízekre szedtük az *Öljük meg Józsit!* című darabját, s a darabrészleteket színre állító próbák során is tapasztalnia kellett, hol nem működik a darabja, melyik szituáció elnagyolt, mely mondatai kimondhatatlanok, üresek, milyen következetlenségek vannak az egymásra épülő epizódok között, miért nem lehet egy szerep- vagy jelenetívet létrehozni stb. Nyilvánvalóan sokat tanult abból, hogy nem bántó módon és személyeskedve, hanem segítőkészen, kollegiálisan, de keményen foglalkoztunk a darabjával. S nyilván ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy további darabjai íróilag sokkal kiérleltebbek, s hogy ezek egymás után színpadot kaptak *(Barátaim! Kannibálok!, A hattyú halála).* De említhetem a Békés Pál, Márton László, Kiss Irén, Nagy András és mások drámairói munkásságában megmutatkozó hatásokat is, amelyek közvetve összefüggnek a Nyílt fórumokon szereplő drámáik szakmai vitáival.

Mindezeket tudva és figyelembe véve a Nyílt fórumra mindenekelőtt olyan még be nem mutatott műveket érdemes kiválasztani, amelyek egyrészt továbbfejleszthető értékeket tartalmaznak, másrészt általánosabb érvényű, a konkrét darabokon túlmutató írói-dramaturgiai tanulságokkal is szolgálnak; de a vitákon olyan műveket is meg kell tárgyalni, amelyek kiforrottabbak, s fel szeretnénk hívni rájuk a színházak figyelmét. E szempontok alapján több mint hatvan darabból - Tarján Tamással és Merő Bélával - hat drámát választottunk ki, s hetediknek a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház friss bemutatóját, illetve ennek szövegkönyvét.

A Hevesi Sándor Színház példaadó szerepet játszik a fiatal magyar dráma pártolásában. Negyedik éve ad helyet a Nyílt fórumnak, magára vállalva a rendezvény szervezési s részben anyagi terheit, biztosítva a nyugodt, kellemes munkalehetőséget, a tárgyalt darabok közül kettőnek nyílt próbafolyamatát, ugyanakkor teljes képet ad saját repertoárjából is. S ami ennél is fontosabb: évről évre igen igényesen mutat be egy-egy olyan darabot, amely a fórum programján is szerepel vagy szerepelt, ezek az előadások a repertoár szerves részét képezik, közönségfogadtatásuk pedig arra enged következtetni, hogy nemcsak elméleti megállapítás az, miszerint a magyar színház léte és fejlődése leginkább a magyar drámáétól függ.

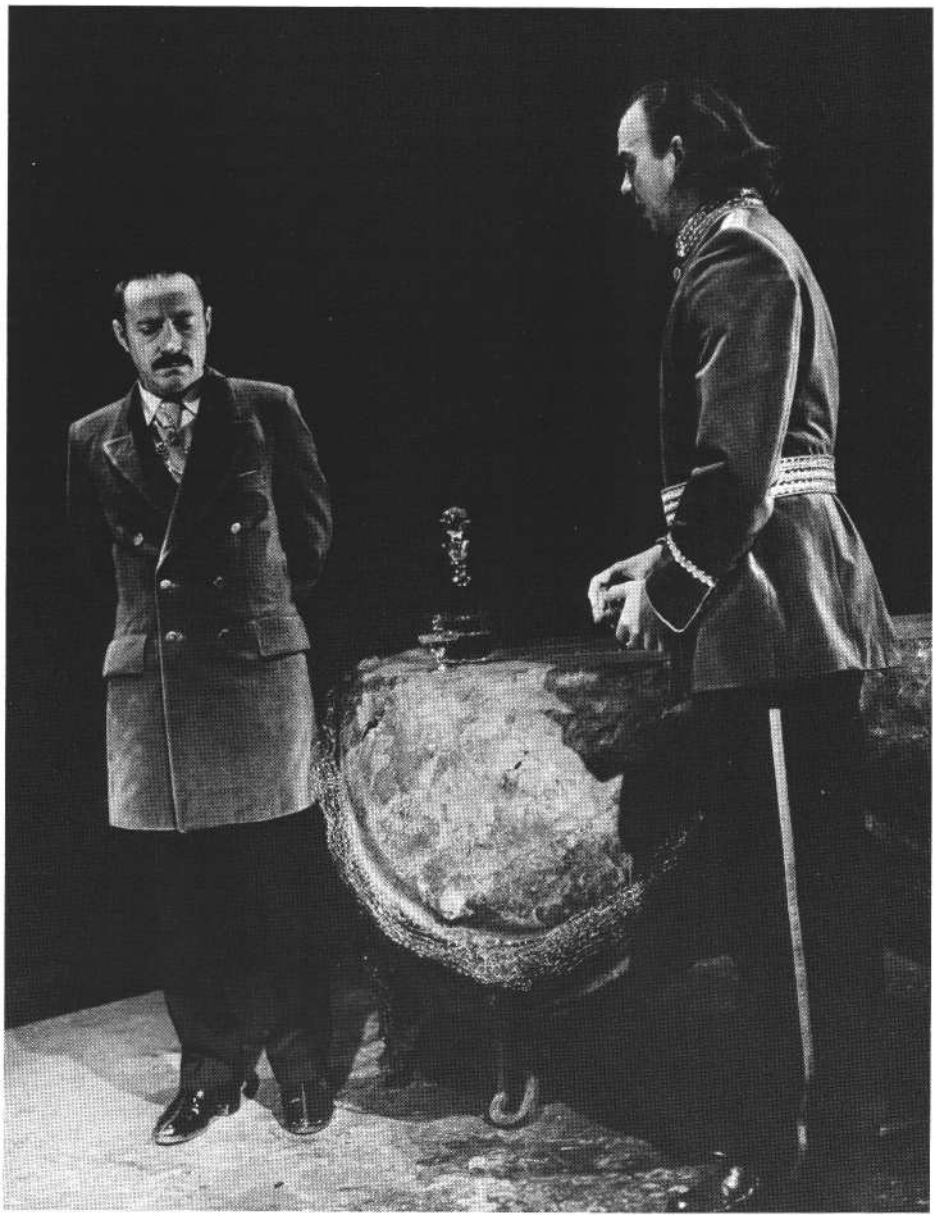
A negyedik Nyílt fórumon Dancs Ist-

ván *Bilincskulcsok,* Géczi János *Sötétség,* Györffy Miklós *Don Sarlós,* Körössy P. József *Házigazdánk avagy az ötórai tea,* Lezsák Sándor *Nyolcvan vödör levegő* és Nagy András *Anna Karenina pályaudvar* című drámáját, illetve Pozsgai Zsolt *Horatio* című darabját és előadását vitattuk meg. A programot a Rádió Színház bemutatója egészítette ki: Eörsi István Lukács Györggyel készített hosszú interjúja alapján írt drámájának rádióváltozatát, pontosabban annak második felét hallgathattuk és tárgyalhattuk meg.

Dancs István háromszereplős darabja krimielemekkel átszőtt közérzetdráma. A mai közegben játszódó, helyenként sikerült, máshol - főleg a túltengő egyszavas kérdés-felelet technika miatt - modoros dialógusokban megfogalmazott történet egy tipikus, társtalanságra kárhoztatott női értelmiségi létformáról tudósít. A tartalmilag csupán egy felvonásnyi írói anyag kétrészes terjedelemre van feltupírozva, emiatt, valamint a közhelyes probléma- és anyagkezelés miatt, inkább csak egy valódi dráma ígérete a mű. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy ez a darab utólag, egy másik helyett került a programba.)

A Házigazdánk avagy az ötórai tea, Körössy P. József darabja szintén mai történet, abszurd felhangokkal. A mű

Pozsgai Zsolt: Horatio (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Balogh Tamás (Horatio) és Kerekes László (Fortinbras)



több évvel ezelőtt született, s magán vise li annak jegyeit, hogy a szerző élményei akkori hazájának, Romániának társadalmi-politikai közege határozta meg. A; író felvállaltan felhasználja Mrożek drámáinak (mindenekelőtt a Tangónak) elemeit; erre nemcsak a szereplők neve, jel leme, hanem a darab szemlélete is utal Egy értelmiségi család életterének fizika és átvitt értelmű felszámolása adja a darab cselekményét, e felszámolást titokza- tos funkciójú személyek hajtják végre időnként az épp aznapi (mármint az előa- dás napján elhangzó) híreket mondja be egy bábu-rádió, az akció forgatókönyve ott hever a színen, s ha egy-egy szereplő beleolvas, a szöveggel szinkronban tör- ténnek az események. A darab naturalis- ta, ugyanakkor áttételes és sejtelmes összességében túl sok benne a kérdőjel, következetlenül végigvitt motívum, egy-felől zsúfoltnak hat, másfelől egy tétel leegyszerűsített illusztrációjának.

Nagyjából hasonló problémákat mutat Géczi János darabja is. A háromrészes mű első két felvonása egy bérház három lakásában szimultán játszódó realista történet, míg a harmadik felvonás egy szürreális macskabirodalomban lezajló bírósági tárgyalás, amelyben egy minden család életébe belelátó, beleavatkozó macskakedvelő öregasszony felett ítélkeznek a különböző döglött macskák. melyek teteme az asszony kamrájában. befőttesüvegekben van konzerválva. A darabban tényleges és átvitt értelemben egyaránt kulcsszerepe van a sötétségnek, amely egy bizonytalan idővel ezelőtti katasztrófát éppen úgy jellemez, mint a harmadik felvonás pokol helyszínét, továbbá ez okozza a második felvonás bonyodalmait. A szimultán jelenetezés pontatlansága, a reális és irreális részek elkülönülése nehezíti a jól jellemzett típusokat felvonultató reális történetben egy háromgenerációs társadalmi modell konfliktusainak hatásos megjelenítését. A darab hibái a néhány részlet próbáin is kiütköztek, bár Vas Zoltán Iván rendezésében végül a macskavilág ábrázolása élvezetes produkcióvá változott, nem kis részben azért, mert az írói elképzeléstől eltérően a reális világ szereplőivel játszatta el a bíróság tagjait, s ettől egyszeriben kapcsolat teremtődött a két világ között.

A másik darab, amelynek részleteit nyílt próbák során csaknem előadássá formálták, Lezsák Sándor *Nyolcvan vödör levegője* volt. A darab két beszűkült tudatú ember drámája. Egy tanyasi öregember kútja falába barlangot váj, s ott egy minden katasztrófa túlélésére berendezett bunkert alakít ki. Feleségével nap mint nap gyakorolják a biztonsági rend-

szabályokat. A férfi egyre mániákusabb viselkedésével szemben a józanabb, életközelibb asszony tehetetlen. Egy lázadozással felérő civódás közben a nő elvét egy begyakorolt mozdulatot, emiatt elzáródik a kijárat, bennrekednek a maguk teremtette egy véletlen folytán gázzal telítődő sírkamrában. A mindenáron való túlélésre berendezkedés tragikomédiája a mű, amelynek három egymásra épülő jelenetsora a szövegek és a cselekedetek ismétlődésének és variálódásának egyensúlyán alapszik. Merő Béla rendezésében Mészáros Ildikó és - különösen - Hetényi Pál néhány próba után is fel tudta mutatni a dráma értékeit, humanista tartalmát.

A nyíregyházi színház felkérésére írta meg Györffy Miklós első drámáját, az író nemrég megjelent *A férfikor nyara* című regénye nyomán. Nem adaptálta a regényt, hanem annak egyes motívumaiból önálló, önmagában érvényes drámát írt. A színház elállt a *Don Sarlós* című darab bemutatójától, aminek alighanem az lehetett a fő oka, hogy túlságosan intellektuálisnak tűnik a mű. A cselekmény - ha lehet markáns cselekményről beszélni 1986 szilveszterén játszódik. Egy negyvenes értelmiségi házaspárhoz betoppan régi barátjuk, akinek élete válságba jutott. A központi cselekményszál a két férfi páros önvizsgálata, amely közben színre lép a mindkettejük életében nagy szerepet játszó asszony, a házigazda felesége, az egészen más értékrendet köve-tő gyerekek s a férfiak életének elfuserálódását nagymértékben előidéző, magas funkciót betöltő és befolyásos káder, a főszereplő apja.

A darab át meg át van szőve különböző irodalmi és történeti utalásokkal (Don Carlos-párhuzamok, szépirodalmi és tudományos idézetek stb.), illetve számítógépes szakszöveggel, a befejező jelenet pedig, a barátokkal közös óévbúcsúztató, egyértelműen egy utolsó vacsora-parafrázis. A negyvenes korosztály kegyetlenül keserű életérzése sugárzik Györffy többnyire igen jó dialógusokban megírt darabjából, de ez sem tudja feledtetni a helyenkénti túlírtságot, a hosszú monológok miatti ritmusdöccenőket, az utolsó vacsora résztvevőinek motiválatlan jellemzését stb.

A legjobbnak ítélt - s a Shakespeare Vilmos-díjjal jutalmazott - dráma Nagy András „egy színpadi Tolsztoj-értelmezése", *az Anna Karenina pályaudvar. Bár* Nagy András a regény fő eseményeit, cselekményét tiszteletben tartva nyúl Tolsztoj művéhez, nem egyszerűen dramatizálta a remekművet, hanem annak lényegét közvetítő, de teljesen önálló

Bakai László (Luppo) és Palásthy Bea (Susanne) a zalaegerszegi előadásban (Keleti Éva felvételei)

drámát írt. Bravúros a színmű nyelvi világa, amelyben a tolsztoji és a saját szövegek tökéletesen egybefonódnak. Az író dramaturgiai trouvaille-a az, hogy a történet teljes egészében a XIX. századot oly nagyon kifejező építészeti együttesben, egy pályaudvaron zajlik, a jelenetek egy része eleve ott, de az egyéb, belső helyszínek is ebben a térben jelennek meg. Igy Anna és Vronszkij csodálatos szerelme, Anna és Karenin gyötrő kapcsolata állandó nyilvánosság előtt elevenedik meg. Nagy Andrásnál a két férfi nagyjából egyidős, emiatt a szerelmiháromszög-történet kiélezettebbé válik. Némileg módosul a három fő figura jelleme is, és egyértelműen Anna válik a dráma hősévé. A terjedelmes mű lenyűgöző színházi látomás és intim kamaradráma ötvözetét ígéri - ez egyben előadhatóságának egyik legnagyobb nehézsége is. Ennek ellenére jó lenne mihamarább egy színpadi verzióját látni.

A zalaegerszegi színház egy huszonnyolc éves fiatalember, Pozsgai Zsolt *Horatio* című drámáját mára Nyílt fórum előtt bemutatta. A címszereplő Hamlet barátja, aki a dán királyfi halála után trónra kerülő ifjú Fortinbras jobbkeze lesz a külső hatalom égisze alatt megszülető konszolidáció éveiben. Hisz abban, hogy Dánia sorsát, fellendülését úgy tudja legjobban szolgálni, ha beépül a hatalmi rendszerbe, s így befolyásolja a Norvégiától függő, a norvég érdekeket szem előtt tartó, de hajlítható Fortinbrast.

A dráma során azonban fokozatosan rá kell döbbennie, hogy minden részeredménye ellenére illúziókba ringatta magát, sorozatos kudarcok érik. Szeretőjéről kiderül, hogy színésznőtársával leszbikus viszonya van, kedvelt, ellenzéki nézeteket valló professzora gyanús körülmények között meghal, mielőtt az új egyetem élére kineveztethetné, a professzor fia felkelést szervez a norvég-dán uralkodó ellen, a barátjának vélt Fortinbras is magára hagyja. A fő cselekményszálat egy másik ellenpontozza: Horatio süketnéma testvére, Laiser őrzi és különböző hatósági atrocitások ellenére is elviszi bátyjának Hamlet titkos végrendeletét, de végül ő is a felkelők áldozata lesz. Laiser szobrot kap, Horatio végleg egyedül marad, s Fortinbras is tehetetlen, mivel apja egy besúgóval, Luppóval sakkban tartja, lehetetlenné teszi, s az országba végül újabb hódító, a francia Szép Fülöp vonul be. A darab tehetséges munka, bár számos megoldatlan részlete van. Az amúgy is sok epizódból álló történetet víziószerű jelenetek törik meg, a Laiser-cselekményszál vázlatos, nincs értelmezve Hamlet végrendeletének funkciója stb.

Ezek a problémák az előadásban sem tisztázódtak. Tömöry Péter rendezése a parabolikus drámát igyekezett a mához közelíteni. Kerülte a durva aktualizálást, de felerősítette a mai áthallásokra utaló mozzanatokat. Ez az igyekezete azonban csak részben járt sikerrel, mivel ehhez

következetesebb írói-dramaturgiai munkára lett volna szükség. Ennek hiányában viszont gondolatilag és stilárisan nem egyfelé irányulnak a jelenetek.

Az előadást nem a színház épületében, hanem a városi Művelődési Házban játsszák, amely kitűnően illik a térszínházi koncepciójú darabokhoz. Ezúttal azonban hagyományos nézőtér-játéktér elrendezésű teret hoztak létre, s ez a tér a sok képváltozáshoz szükséges technikai feltételek hiánya miatt kevésbé bizonyult alkalmasnak egy szabályos színpadnál. Bischoff Sándor kocsikra szerelt díszletelemei-bútorai fémből készült női testeket idéző, hajlított, domborított, szeceszsziós jellegű darabok, amelyek meghatározhatnának egy játékstílust is. De mivel nem minden jelenet képi világa ered ebből a képzőművészeti stílusból, valamint a különálló jelenetek más-más írói-rendezői stílusjegyeket viselnek, egységes játékmódról nem beszélhetünk. Különösen nagyok a különbségek a színészi teljesítményekben.

A játékosok többsége - más előadásokban nyújtott alakításaik is ezt igazolják - szakmai alapproblémákkal küszködik. Feltűnő, hogy a típusokban gondolkodó szereposztásból is következően jó néhányan képtelenek egyazon típus különböző karaktereit árnyaltan, differenciáltan megeleveníteni. Vonatkozik ez Segesvári Gabriellára és Palásthy Beára éppen úgy, mint Kerekes Lászlóra és Balogh Tamásra.

Egyetlen kiemelkedő alakítás született: Bakai Lászlóé, aki Luppót, a norvég király bizalmasát, besúgóját, rendőrminiszterét játssza. Bakai a torz lelkű és személyiségű figurát egy konstruált, minden ízében tökéletesen kidolgozott, rendkívül expresszív mozgásrendszer segítségével ábrázolja, egy pillanatra sem esik ki ebből a mozgásvilágból, kitűnőek a szöveg- és mozgásváltásai. De ezzel a stilizált szerepfelfogásával a színész ebben a társulatban egyedül maradt.

A Nyílt fórum ezúttal is igazolta: szükség van rá, s remélhetőleg a Hevesi Sándor Színház a következő tanácskozásnak is házigazdája tud lenni. Mindenesetre már tervezik: a jövő szezonban bemutatják *a Nyolcvan vödör levegőt*.

BŐGEL JÓZSEF

Kezdő drámaírók támogatása

1978 óta nyolcadik alkalommal kapott néhány fiatal vagy kezdő drámaíró egy évadra szóló, ezúttal 1987 szeptemberétől 1988 szeptemberéig tartó, havi négyezer forintos minisztériumi alkotói támogatást, nem egészen pontos meghatározással ösztöndíjat. Az előkészítés, a kiválasztás, majd a döntés nyilvánosság előtt, a szükséges demokratizmus szellemében s bizonyos racionalizmus jegyében történt.

Jelöltet állíthatott bármelyik színház, s az esetek többségében valóban tőlük is eredt a kezdeményezés. De volt jelölése - a színháziakkal összefüggésben is - az érintett szövetségeknek, az Iró-, illetve a Színházművészeti Szövetségnek, pontosabban szekcióiknak, vagyis a drámaírói és a dramaturg tagozatnak. Végül sikerült elérni, hogy - egy esettől eltekintve - minden színház maga választott; minden szerző oda került, ahová hívták, vagy ahol már volt kapcsolata a színházi vezetésnek, s e döntésekkel az említett szövetségek is egyetértettek, illetve azokat maguk is előmozdították.

Jóformán minden egyes szerző esetében előre kiszámítható volt, mit fog írni, milyen alkotói folyamat bontakozik majd ki vagy folytatódik a támogatási időszak során. Egy dologban volt túlságosan racionális az előkészítés: miközben minden eddiginél kevesebben - összesen heten - részesültek a támogatásban, mindenkinek egységesen az eddigi havi támogatási összeg maximumát, azaz a négyezer forintot adtuk meg, nem számolva a személyi jövedelemadó bevezetésével, valamint az infláció növekedésével; így aztán a támogatottak egy része 1988. január elsejétől csak havi háromezer forintot kapott kézhez az amúgy sem növelt támogatásból. Ez arra figyelmeztet, hogy a támogatások összegét mindig a különböző gazdasági, bérpolitikai tendenciákhoz, előrejelzésekhez is kell viszonyítani, nem is szólva az adópolitikai tendenciákról; továbbá meg kell nézni, hogy mi az a forma (támogatás, ösztöndíj, szerződéses munkaviszony), amelynek révén a kezdő szerzők az eredeti támogatási összegből a maximumot kaphatják kézhez.

Györffy Miklós a közelmúltban megjelent regényével *(A férfikor nyara)* hívta fel magára a figyelmet, s a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház igazgatója és dramaturgja ebből az anyagból kívánt színdarabot íratni vele. A kölcsönös ismerkedés kielégítő volt, meg is született egy mű, amely *Don Sarlós* címen a zalaegerszegi Nyílt fórum műsorára is került, a nyíregyházi színháznak azonban komoly dramaturgiai, ábrázolásbeli problémái vannak vele. A korábban *Sarló és kalapács* címet viselő mű amolyan „magyar végjátékdráma", társadalmi és családi életünk kiüresedéséről, katasztrofális erkölcsi állapotáról. Az ember- és szituációábrázolás elég plasztikus, a dialógusok is gazdagok, bár olykor túlírtak, a drámai építkezés azonban széteső: az első felvonás háromszereplős kamaradráma, a második fél tucat szereplőt mozgató családi dráma, a harmadik viszont totális képet ad a felbomlásról, rengeteg új szereplőt bekapcsolva. A darabon van mit dolgozni, de így is közel áll ahhoz, hogy bemutatható legyen.

Kárpáti Péter volt az ász a támogatottak között. A Radnóti Miklós Színpad igazgatósága már korábban is kapcsolatban volt vele, ismerte *a Szingapúr, végállomás* első változatát, műsorra is tűzte, s az 1987/88-as évadban be is mutatta Kárpáti művét. A támogatás pontosan arra az időszakra szólt, amikor a szerző, a rendező és a dramaturg tovább dolgozhattak a szövegen, majd színpadra is segíthették azt. Ilyen értelemben a szerző a színpadra teremtés folyamatát is tanulmányozhatta, úgy, hogy annak ugyanakkor alkotó részese is volt. *A Szingapúr,* végállomásról kiderült, hogy társadalom-, sőt világképe eredeti; szerzője fájdalmasszépen, valamiféle emelt naturalizmussal tudja láttatni a valóságot és az embert, Kárpáti, aki komoly dramaturgelőtanulmányokkal rendelkezik, tud szituációkat felvázolni, éles dialógusokat megfogalmazni, csak a drámai szerkesztés tudományában kellene előrelépnie.

A Népszínház vezetése és dramaturgiája Nógrády Gábortól (librettó) és Selmeczi Györgytől (zene) épkézláb musicalt várt a támogatás eredményeként. *A Még ma!* című darab megfelel ennek az igénynek: fordulatos a cselekménye, bonyodalmak, helyszín- és személytévesztések váltják egymást, hogy aztán a végére kesernyés happy end következzék, a musical szabályai szerint. Mind-ezen túl képet kapunk „a progresszív gondolkodású, de kispénzű fiatal értelmiségiek" kétségbeejtő helyzetéről (nincs elég pénz, nincs lakás, megélhetési lehetőség, sőt életcél, s mindennek hiányában - e sajátos mai magyar vákuumhelyzetben - pótcselekvésekhez, netán

csalásokhoz kell folyamodni). A figurák és a szituációk olykor mai sablonokhoz igazodnak (ám ezt a műfaj még bőven elbírja), s a versek is döccenősek néha, de a mű így is máris eljátszható, sőt sikert is ígér.

Péntek Imre több minőségében is régi társa már a veszprémi Petőfi Színháznak, s most - a támogatás gyümölcseként - egy velük korábban már megbeszélt témában tett le az asztalra egy darabot *Flamingók tánca* címen. A cím a márciusi ifjak legradikálisabb csoportjára, a kalpagjukon flamingótollat hordó fiatal politikusokra utal. A cselekmény az 1848. március 15. és április eleje közötti eseményeket vázolja fel a Flamingók szemszögéből: miként csapnak össze a politikai harcok során a hatalom konzervatív képviselőivel, de a fiatal politikusok centrista szárnyával is. Péntek azt kutatja, hogy egy politikai, intézményi és értékrendi válsághelyzetben kinek van igaza, a mindent felborítóknak avagy a fontolva haladóknak? A válasz tulajdonképpen adott: Petőfiéké a nagyobb igazság, de a taktikai igazság alighanem az utóbbiaké. A szerző emlékiratokból, jegyzőkönyvekből, továbbá szépirodalmi alkotások nyomán formálta meg a jeleneteket; ezek jelentős politikai információértékkel rendelkeznek, a párbeszédek metszőek, okosak, politikatörténetileg is igazak, ám az emberábrázolás úgyszólván sematikus, bár az ilyesfajta történelmi drámáknál az emberi aspektus többnyire szegényesre szokott sikerülni. Egyelőre úgy tűnik, *a Flamingók tánca* inkább vita- vagy esszédráma, nincs ön-törvényű dramaturgiája, viszont gondolati aktualitása miatt érdemes lenne tovább dolgozni rajta.

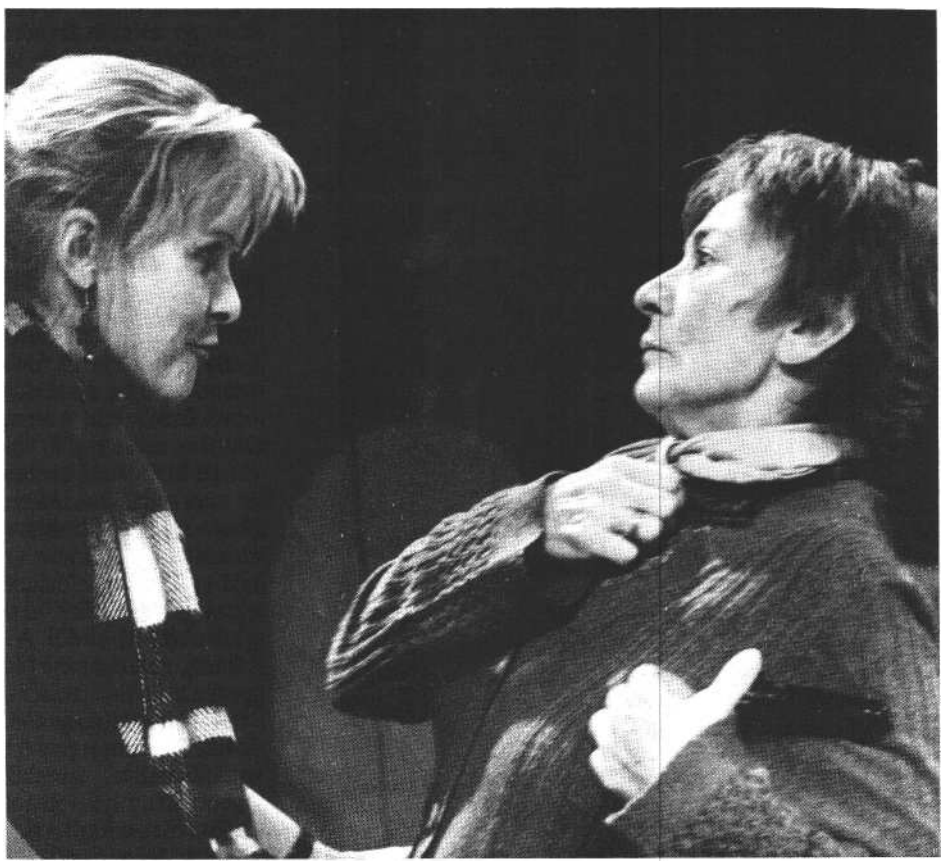
Sultz Sándor a támogatás időszakában jutott el odáig, hogy a Nemzeti Színház Ivánka Csaba irányításával próbálni kezdte a *Barátaim! Kannibálok!* című, korábban írt darabját (a sikeres bemutató aztán átcsúszott a következő évad-ra), az őt „vállaló" Vígszínház számára pedig átírta *Micimackó fázik* című darab-ját, ám ehhez a színháznak aztán nem támadt különösebb affinitása. Nem csoda, mert a termékeny szerzőnek alighanem ez a legenigmatikusabb műve. Egy férfi rémálmait vázolja fel a férfi-nő kapcsolat szörnyűségeiről. A főhős (tulajdonképpen maga a szerző) szakadatlan „társkeresésben van", s a video, valamint *a* (vagy *egy)* Micimackó bekapcsolásával éli át a bonyolult, egymást megsemmisítő szituációkat. Szimbolizmus, szürrealizmus, performance-, horror- és posztmodern elemek kavarognak a dráma szövetében, de értelmük alig fejthető meg. A darab egyelőre felvett manírok gyűjteménye, további útja csak abszolút kísérleti közegben képzelhető el.

A Nemzeti Színház több érdekes drámaajánlatot kapott Szentmihályi Szabó Pétertől, ám ezek mégsem készültek el, megszületett viszont egy *Julius Caesar*-parafrázis, amolyan dürrenmatti recept-re, ironikus-groteszk mába kacsintással. A szerző észrevette, hogy Shakespeare emez, egyébként elég ritkán játszott műve elég simán „ráúsztatható" az utolsó három-négy évtized magyar kataklizmáira, s ily módon arra keresheti a választ, hogy mi tekinthető ezekben ellenforradalomnak és mi forradalomnak, s hogyan viselkednek emberek, politikusok, hadvezérek, feleségek, politikai csoportok, illetve „pártok" ezekben az őrjítő szituációkban. A mű szerkezetén, jelenetein és szereplőgárdáján a szerző szinte alig változtatott, csak egyes színtérelemek (utca, csatatér, modern harci, illetve közlekedési eszközökkel stb.), szereplőcsoportok (rendőrök, újságírók), mai kellékek (whisky, pisztoly, cigaretta) és mai politológiai terminológiák (ellenforradalom!) kötnek át a mába. A szöveg új fordítása jobban mondható az előbbinél, s természetesen plasztikusabban is szól a máról; az átdolgozás azonban nem elég mély, s többnyire csak verbális eszközökkel él, nem pedig a szituációk és jellemek adekvát parafrazeálásával. Nincs szó tehát igazi revelációról; az elgondolás valójában több eredetiséget kívánna.

Tóth László költő, drámaíró, korábban a komáromi MATESZ dramaturgja és az Arany János Színház alkotói kapcsolata nem bontakozott ki. Tervek, ötletek vannak a szerző tarsolyában, de ezekre a színház nem tartott igényt. Az együttműködés elmaradása persze jelentékeny részben az írón is múlott.

A mérleg végső soron azt mutatja, hogy a mecenatúra e formája tisztességgel funkcionált, a támogatottak többsége gyarapodott színházi ismereteiben, némelyek a bemutatóig vagy annak közelébe is eljutottak, mások meg elindultak a drámaírói pályán. Ugyanakkor meg kell állapítani, hogy sok új eredményt ez az akció sem eszközökben, sem stílusban, drámatípusban vagy épp színházi szemléletben nem hozott, így elégedettségre semmi ok. Tovább kell gondolkozni azon, miként lehetne javítani a kiválasztás, az előkészítés és a kapcsolattartás módjain-módszerein.

Kubik Anna (Mici) és Csernus Mariann (Mámi) a Barátaim! Kannibálok várszínházi előadásában (Ikládv László felvétele)



világszínház

HIZSNYAN GÉZA

Új definíciók

A 22. BITEF

Mira Trailović és Jovan Čirilov írja a 22. BITEF katalógusának előszavában, hogy sohasem valamilyen előzetes téma, vezérlő elv alapján válogatták a meghívandó előadásokat - mindig egy tágabb szempont, az új színházi tendenciák bemutatásának igénye vezette őket. Mégis gyakran alakult ki olyan műsor, amelyben felfedezhető volt valamilyen fő gondolat, közös eszme. Ezek alapján egyes években „alcímet" is adtak a rendezvénynek. Ilyen volt 1974-ben a „teatralitás", 1977-ben a „poszt-avantgard", 1984-ben a „fin du millénaire" és 1986-ban a „lényeg színháza". Az idei műsor jellemzője a nonverbalitás volt. Számos előadást nem lehetett besorolni a hagyományos kategóriákba (klasszikus vagy modern balett, pantomim, látványszín-ház stb.). A szervezők úgy vélték, új fogalomrendszert kell létrehozni. Ezért kapta a 22. BITEF az „új definíciók" alcímet.

A most már évek óta tartó válság - mely éppúgy kiterjed a BITEF anyagi gondjaira, mint a művészi színvonalra, az új színházi formáknak az indulásakor vállalt bemutatására - gyökeres változtatásra késztette a szervezőket. Az eddig szokásos tizennégy-tizenöt (a hetvenes évek aranykorában néha tizenhét-tizennyolc) előadás helyett csak tízet hívtak meg (továbbá egy versenyen kívüli produkciót). Ezek közül hat épült teljesen vagy túlnyomó részben mozgásra és látványra, és csupán négy mondható klaszszikus szöveges előadásnak. Ez a négy is valamilyen szempontból újszerű, rendhagyó volt, tehát ebből a szempontból az idei fesztivál hű maradt eredeti eszméjéhez. Sajnos az előadások számának csökkentése sem jelentett javulást az átlagszínvonalban; a kiemelkedően jó produkciók mellett egészen gyenge, sőt dilettáns munkákat is láthattunk. Ilyen volt a versenyen kívüli jugoszláv *Vladimir és Kosarán* kívül a francia *Freaks* és az olasz *Barry Lyndon* is. Az első kettő szót sem érdemel; a harmadikról el kell mondani, hogy rendezőjének, Antonello Agliotinak - a neves rendezőnő, Meme Perlini állandó díszlettervezőjének - ez volt az első rendezése. A színpadi látvány, a díszlet (természetesen Aglioti munkája) ezúttal is jól működött; a fokozatosan táguló tér, a díszletelemekből és a szereplőkből (emberi testekből) komponált képek látványosak, még helyenkénti eklektikájuk sem zavaró. Az egész azonban nem áll össze egységes előadássá, a színészvezetést csak a képi kompozíció részeként sikerült megoldani, nincs feszültség, az egész a cirkuszi vagy panoptikumi látványosság szintjén marad.

Késve érkezvén Belgrádba, sajnos nem tudom elemezni az első négy előadást sem. Ezek pozitív visszhangja azonban mindenképpen igényli, hogy legalább megemlítsem őket. Carolyn Carlson francia társulata *Dark* címen apokaliptikus táncszínházi víziót adott elő, a visszhangok alapján nagy szakmai és közönségsikerrel. A krakkói Stary Teatr Mrożek új drámáját, Az arcképet-mutatta be Jerzy Jarocki rendezésében. Itt elsősorban a darab volt beszédtéma; egyöntetűen a mrożeki életmű újabb jelentős mérföldköveként emlegették. Az előadásról jóval kevesebb szó esett, de ha az idegen nyelvi közegben ennyire hatott az író mondanivalója, az egyértelműen dicséri a rendezőt és a társulatot is. Ugyancsak a dicséret hangján szóltak a Litván Ifjúsági Színház *Ványa bácsi*járól, Eimuntasz Nekrosiusz rendezéséről. Itt éppen a rendezői munka, a Csehov-drámák esetében eddig elképzelhetetlennek tartott abszurd megközelítési mód váltott ki nagy tetszést (és hozta meg a fesztivál különdíját). Az általam nem látott produkciók közül a legnagyobb szakmai és közönségsikert Johann Kresnik *Macbeth-víziója* aratta a Heidelbergi Tánc-színház előadásában. A belgrádi Politika kritikusa szerint az előadással a társulat „előreszaladt a XXI. századba". Kresnik maga arról beszélt, hogy a „brutalitás szépségén", a „halál esztétikáján" keresztül azt akarta bemutatni, hová jutnak a totalitárius rendszerek és a „vezérek".

A szolnoki Szigligeti Színház *Doktor Zsivagója* meglehetősen langyos fogadtatásban részesült. A Politika kritikusa ugyan Szikora János rendezését is kárhoztatja, a visszhangok többsége azonban dicséri a rendezői munkát és - mindenekelőtt - a színpadi látványt, s az előadást is jelentősnek tartja. A másnap délelőtti beszélgetés vitavezetője szerint például Szikora rendezése „sokkal intelligensebb munka, mint sok nagy sikert aratott előadásban látható volt". Magam úgy vélem, hogy a hűvös fogadtatás okát elsősorban a nem eléggé átütő erejű színészi teljesítményekben kell keresnünk. A vita egyik hozzászólója - akivel maradéktalanul egyetértek - ezt így fogalmazta meg: „Az előadás azt mutatja, hogy egy jó rendező középszerű színészekkel is jó dolgot alkothat."

„A kísérletezés nem öncél, hanem alapja egy jó színházi előadásnak, melyben a tartalom és a forma (kompozíció) bizonyos értéket képvisel" - olvashatjuk Hinderik de Groot „szentenciáját" a Studio Hinderik *Járdaszegély* (Stoeprand) című előadásának előzetesében. A holland produkció hű alkotója előzetes kinyilatkoztatásához, szemléletesen igazolja de Groot őszinteségét. Kísérleti színházat láthattunk, melyet nyugodtan sorolhatunk a nonverbális produkciók közé, annak ellenére, hogy szövege is volt. A narratív szöveget öt - hangszóróból elhangzó - levél alkotta, melyekben egy idősödő férfi vall érzelmeiről, leküzdhetetlen vonzalmáról egy fiatalkorú fiú iránt. A tartalom mégsem egyszerűen a homoszexualitás vagy a pederasztia, még csak nem is a „szerelem lényegének" keresése. A lírai-vívódó, de önmagukban közhelyes és semmitmondó szövegek igazi jelentését a látvány, a szuggesztív színpadi vízió adja meg, ettől válik többrétegűvé, sőt többdimenziójúvá: igazi színházzá. De Groot bölcsen és kiváló szakmai érzékkel kerül el minden illusztrativitást, annak ellenére, hogy egyes ötletei ugyancsak látványosak. Képei kompozíciójának nagy ötlete, metaforája a járda. A járda általános szimbólum: itt minden megtörténhet és megtörténik, ráadásul pereme is van (járdaszegély), akárcsak a létnek, a mélyén pedig ott a kanális. Ha a perem felől nézzük a történéseket, ha leereszkedünk a járda szintjéről, láthatjuk a felszín alatti (kanálisbeli) életet is. A rendező nagyszerűen használja ki és jeleníti meg ezt a többrétegűséget. A díszletet először finoman kidolgozott, ágytakarószerű lepel borítja (erre vetítik a bevezető filmet is a gyermek David életéből) - a kozmetikázott, cizellált felszínes szépséget szimbolizálva. Alatta a járda egészen más esztétikumot képviselő felszínének, a pontosan illeszkedő burkolóköveknek sima, hideg, precíz szépsége, benne a kanális rideg vasa, alatta a hagyományos szépség-eszménytől már nagyon messze álló rozsdás vascső s a belőle meginduló hordalék, szenny és az egyre alaktalanabbá foszló, bomló emberi tetemek - talán a minden szépség felszíne alatt ott rejtőző mocsok és pusztulás. Megbomlik a járda töretlen síkja is, először az utca fogalmához még szervesen hozzátartozó lámpaoszlop és szemétkupac jelenik meg, a tisztaságot szakadt, gyűrődő újságpapír bontja meg, később a mérnöki pontosságú, egységes felszínen is lyukak nyílnak, előkerülnek a mélység amorf, tört kövei, s ezek a lyukak nyelik el vagy „köpik világra" a szereplőket, mintegy átjárást képezve a szép

és a rút, a tiszta felszín és a koszos mély között.

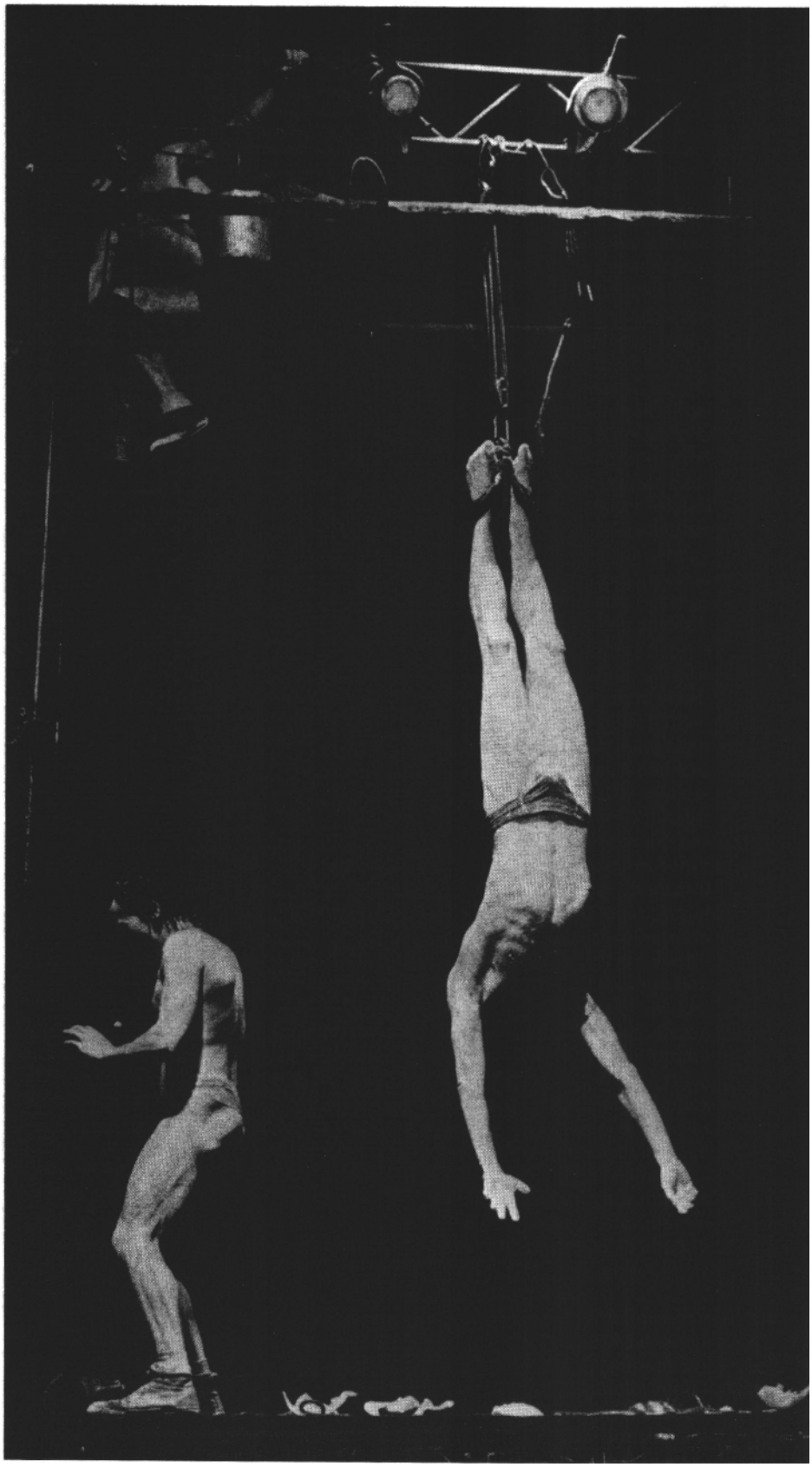
De Groot színháza, melyet sokan avantgárd, szürrealista látomásnak, sőt performance-nak neveztek, elsősorban látványszínház. A hatás létrejöttében a rendező képzelőerején és pontos képi fogalmazásán kívül nagy része volt Michel Ramuz díszletének. A mobilis monstrum (az előadás nem színpadon, hanem egy teremben játszódik, ahol a díszlet képezi a játék terét is) elmozdítható síkjával, a mélyben zajló eseményeket láthatóvá tévő emelőszerkezetével, belülről megvilágított - és a benne zajló kényesebb szexuális történéseket ízlésesen csak sej-tető -- áttört oszlopaival szerves része a produkció sikerének. Ez teszi lehetővé nemcsak a különböző szinteken zajló történések megfigyelését, de a nézői perspektíva sajátos változásait is. A látvánnyal egyenrangú az akusztikus szféra is: az említett narráció (a levelek felolvasása) és a kitűnően válogatott és alkalmazott zene.

A másnapi beszélgetésen elhangzott ugyan, hogy a produkció közös alkotás, a rendező és színészek együttes munkája, közös ötletei és egymásra való hatása révén jött létre, mégis egyértelműen rendezői színház a Studio Hinderik előadása, amelyben a színész a szó szoros értelmében csak eszköz - de Groot bábos múltját idézve „figura" -, egy mechanizmus része, és se módja, se alkalma - igaz, szüksége sem - mélyebb lélekábrázolás-ra, jellemformálásra. Krishna Borgers és Magda Corsten színpadi jelenlétéből ugyanakkor hiányzott az erő, valamiféle emberi érzés, szuggesztivitás, bár ez az „üresség", Hank van Loenen intenzív színpadi „jelenlétével" kontrasztban, még erősítette is a hatást.

A fesztivál legnagyobb visszhangot keltett produkciója a spanyol La Fura Dels Baus csoport SUZ/O/SUZ című, a BITEF nagydíjával jutalmazott előadása volt. Benne lenyűgöző bizonyítékát láthattuk a szokatlan színházi formák lehetséges többletjelentésének. Ha Antonin Artaud láthatná ezt az előadást, a kegyetlen színház kiáltványában meghirdetett elveinek optimális megvalósításaként, igazának gyakorlati bizonyítéka-ként üdvözölhetné. „A múlt remekművei jók a múltnak, de nem jók nekünk. Jogunk van a magunk módján, áttétel nélkül, közvetlenül a mai érzésvilág szellemében és mindenki számára érthetően elmondani azt, ami eddig elhangzott, és azt is, ami eddig nem hangzott el" - írhatták volna mottóul az előadás elé Artaud szavait.

Az egy óránál alig hosszabb produkció kollektív alkotás (sem rendezőt, sem díszlet- és jelmeztervezőt nem jegyeznek, minden a tizenegy tagú csoport együttes munkájának eredménye), igazi totális színház. A Belgrádi Vásár egyik pavilon-

Jelenet a spanyol La Fura Dels Baus csoport SUZ/O/SUZ című előadásából



Jelenet a Heidelbergi Táncszínház Macbeth-előadásából

jában bemutatott előadás különös „hanggépek", csörömpölő, doboló, csörgő, kopogó, csengő, harangozó masinák hangjával indul. A tetőszerkezetről kötélen mászik le a tizenegy szereplő (mint őseink a fáról?!). Néhányan közülük elfoglalják helyüket a terem végében felállított doboknál, szintetizátornál, de dobolnak összekötözött vashordókon vasrudakkal is, és négyezer watt teljesítményű erősítők segítségével ontják a közönségre a fájdalomküszöb határán szóló, a szó szoros értelmében „kemény" zenét. A többiek közben önkiszolgáló boltbeli bevásárlókocsikat, apró robbanómotorokat, fűnyírógépet tologatva, dudálva, kötélre kötött autókereket forgatva járkálnak vagy éppen rohangálnak a teremben, tudomást sem véve a szabadon sétálgató, sokszor menekülésre kényszerülő közönségről. Ez után a bevezető után a voltaképpeni cselekmény (ha ilyenről egyáltalán beszélhetünk) három jól elkülöníthető részre oszlik, melyeket három hangsúlyos kellék, illetve díszletelem határoz meg. Az első: két, kerekeken mozgó, egy-egy szereplő által tologatott, vascsőből készült kocsi. Ezeken gladiátori pózban, testüket olajjal kenegetve, nyers húst és belsőségeket tépve-rágva érkezik két szereplő, hogy megküzdjenek egymással. A másik elem két hatalmas akvárium, bennük egy-egy embrionális helyzetben lévő szereplővel. Társuk megpróbál hozzájuk férkőzni, s mikor ez sikerül neki, böki, rúgja, szúrja a szerencsétleneket, míg csak ki nem cibálja őket a külvilágra. A harmadik hangsúlyos díszletelem a terem két sarkában egymással szemben átlósan felállított fémszerkezet. Ezekre függesztik, akasztják, feszítik fel az akváriumból kihúzott szereplőket, hogy a legváltozatosabb hatásoknak tegyék ki őket: színes és fehér porokkal, fűrészporral és hánccsal szórják be, vízzel, vérrel locsolják, fejjel lefelé akasztják fel őket, és sorolhatnám tovább. Közben megjelennek az őselemek, a tűz és a víz. A játszók egyetlen pillanatra sincsenek tekintettel a közönségre; mindenki maga kénytelen ügyelni testi épségére, s végül örülhet, ha csak néhány kisebb zápor jutott neki a több száz liter szétlocsolt vízből. Mindez így leírva blöffnek, közönségprovokálásnak tetszik, de ezúttal többről van szó. A produkció szavakban vissza nem ad-ható szuggesztivitását bizonyítja, hogy a menekülő-védekező nézők, de még a színházhoz öltözött, estélyi ruhában pompázók közül sem ment el senki az előadás alatt.

A hatás mechanizmusának feltárása, a titok megfejtése kemény dió. Más megközelítés nemigen kínálkozik, mint az artaud-i kegyetlen színház elmélete, melynek gyakorlati demonstrációját láthattuk itt. A külön-külön alapvető fontosságú hang, fény, látvány és cselekmény harmonikus (pontosabb talán, hogy diszharmonikus) egységet alkot. Kifejezetten az érzékekre való hatás dominál; a sokszor a fizikai fenyegetettségig fokozódó expresszív effektusok hatalmas belső feszültséget indukálnak, szinte görcsbe rántják az embert, mozgósítva testi-lelki tartalékait, védekező mechanizmusát. Az így felszabadított energiák munkál-nak a nézőben - az ételtek értelmi feldolgozása, lereagálása csak jóval a befejezés

után lehetséges. Akkor viszont eljuthatunk Artaud igazságának felismeréséhez: „Az a néző, akinek vérét felkorbácsolták a szilaj színpadi jelenetek, aki testében érzett visszhangozni egy-egy emberfölötti cselekvést, aki rendkívüli események villámfényében látta megvilágosodni önnön gondolatainak titkos lényegét, mert a rendezés az erőszakot és a vért a szellemi szilajság szolgálatába állította - nos, az a néző a színházból kilépve nem adja hebehurgyán háborúra, garázdaságra, gyilkosságra a fejét."

Kérdés persze: ha mindez igaz lenne is, ez-e a jövő színháza? Valóban ebbe az irányba kell-e haladnia a művészetnek? Igaza volt-e Artaud-nak, mikor így írt: „Lehet, hogy Szophoklész egyenesen beszél, de olyan nyelven, amelynek nincs köze a mához. Túlságosan finoman fejezi ki magát, s a mai ember azt hiheti, hogy mellébeszél." Nyilvánvaló a megállapítás túlzottsága, a La Fura Dels Baus előadása mégis azt sugallja, hogy amíg értelmet-len háborúk, terrorista merényletek pusztítják az embereket, amíg vallásuk, hitük, származásuk vagy bőrük színe miatt irtják embertársainkat, amíg szemünk láttára veszíti el értékét a szellem az anyagi javakkal szemben, és öröknek hitt erkölcsi, eszmei értékek válnak semmissé, addig az ilyen színház „élő és igazi", mert nemcsak festi a valót, de felráz, mozgósít, legalább egy estére kibillent közönyünkből. Es ha ilyen elhivatottsággal, szakmai tudással, fizikai és szellemi felkészültséggel és teljes erőbedobással csinálják, mint ez a spanyol csapat, úgy emberi és műélvezői elismerésünkre egyaránt rászolgál.

Paolo Maggelli rendező a nagy sikerű dubrovniki *Trójai nők* után az idén Splitben Euripidész egy másik drámáját, az *Elektrát* vitte színre. Célja: az ókori szerző darabjaiban megkeresni és felmutatni a mait, aktuálisat, s mindezt Jugoszlávia különböző pontjain, nem hagyományos színpadi térben, lehetőleg szabadtéren. Az idei spliti előadás teljes joggal került a BITEF programjába, bár éppen a speciális környezeti igények miatt (eredetileg egy Split melletti elhagyott faluban játszottak) sok gondot okozott a szervezőknek. Végül sikerült megtalálni a megfelelő helyszínt egy Belgrád külterületén lévő kőbányában. Lepusztult, sivár környezetben tengeti életét a falusi asszonnyá lett Elektra, aki az előadás kezdetén épp kenyeret dagaszt. Nemcsak a ruhák és kellékek (például vadászpuska) utalnak a mára (vagy inkább teszik kortalanná az előadást), nemcsak a kar vált mindenütt jelen lévő, mindent figyelő falusi közösséggé, de a darabról és a szereplőkről is lefoszlott minden sallang, királyi, uralkodói póz, pusztán az erkölcsi kérdések, a végletes intenzitású érzelmek igazi mediterrán hevességű ábrázolása maradt. Ennek legszebb pillanatai az előadásban Elektra és Oresztész találkozása, örömteli, játékos vagy kegyetlen testvéri vagy épp szerelmes kitöréseik avagy Elektra és Klütaimnésztra vitája-veszekedése stb. Hasonlóan szépen megoldott jelenet Klütaimnésztra megölése, akit itt Elektra fojt meg, miközben a vívódó, az anyagyilkosságot elvető, de azt mégis tétlenül végignéző Oresztész meztelenül guggol, s gépiesen, üres egyhangúsággal vájja tőrével a földet.

Paolo Maggelli rendezése a bosszú erkölcsi problémáiról, a „meddig lehet elmenni?" kérdéséről, valamint a különleges intenzitású érzelmekről szól. A rendező a végletes érzelmi reakciók okait is kutatja, például bemutatja az idegen környezetbe került nő lelki sérüléseit is, aki a falubéliek állandó intenzív figyelmének, megfigyelésének van kitéve, s csak idős férjétől kap kíméletet. A rendező kérdései azonban elsősorban Nenad Stojanovski Oresztész-alakításában jelennek meg, bár kitűnő, egységes játékot láthattunk a többi szereplőtől is. Kár, hogy az Elektrát játszó Snežana Bogdanović nem győzi hangerővel és -terjedelemmel a hangosabb jeleneteket. Az előadás kompozíciója kissé töredezett, a szuggesztív képek közötti átmenetek sokszor erőltetettek, s disszonáns mozzanat a meggyilkolt Aigisztosz behozatala (természetellenesen agyonvérezett ruhája szinte már szürrealista látomás).

A 22. BITEF tehát bizonyos értelemben megújulva, új definíciók keresésére indult. Túlnyomórészt az érzelmekre ható, azokat megmozgató, elrettentő apokaliptikus víziókat, a pusztítás, a kegyetlenség és az abszurditás világát bemutató előadásokat hozott, igencsak ingadozó színvonalon. Őszintén szólva nem hiszem, hogy az „új definíciókat" sikerült volna megtalálni, mégis az utóbbi évek fesztiváljaihoz képest talán mozgalmasabb, változatosabb, ha úgy tetszik, „modernebb" rendezvény tanúi lehettünk, s ez a továbbiak szempontjából mindenképpen biztató.

PÁLYI ANDRÁS

Egy Latinovits-album margójára

Latinovits Zoltánról, az újabb magyar színházművészet e kimagasló alakjáról, a színészről (és rendezőről), aki „muszáj Herkulesként", „nehéz emberként" a maga idejében olyan tabukat feszegetett, amelyeket nem volt ildomos, ő azonban nem mutatkozott hajlandónak elfogadni e közéleti (és szakmai) illemszabályokat, így aztán egyre inkább „összeférhetetlen" lett - erről a Latinovitsról mindig nehéz volt írni. Hisz aki csak kissé meg akarta ragadni az egyéniséget, aki köze-lébe akart férkőzni színpadi és filmes mágiájának, annak valamiképp érintenie kellett a Latinovits-pálya „kényes kérdéseit" is, amelyek áttételesen az egész magyar értelmiség, az egész magyar szellemi élet kényes kérdéseinek is bizonyultak. Voltak persze olyanok is, akik úgy tekintették - nemcsak őt, ha-nem az elmúlt évtizedek valamennyi „nehéz emberét" -, mintha eleve pszichopatának született volna, mondván, hogy emellett (vagy ennek ellenére) jó színész is volt, de ezek a „méltatói" eleve nem értették vagy nem akarták érteni a lényeget: magát a Latinovits-jelenséget. Egyébként is ideje lenne már tisztázni önmagunk és a világ előtt, hogy azok, akiket eufemisztikusan „nehéz embereknek" szoktunk volt nevezni - Czibor Jánostól, Sarkaditól, B. Nagytól Kondor Béláig és Nagy Lászlóig -, valójában kik és mik voltak, az önpusztítás és a reménytelenség miféle rokonsága fűzte őket összse, hogy közülük többen önszántukból léptek József Attila szárszói bűvös köré-be?! Miféle felelősség terheli elvesztésük (elvesztegetésük) miatt a társadalmat vagy épp a társadalomtól is elidegenülő politikai elitet, értve ezen nem pusztán a felső vezetést, hanem a hivatalnokokat, a telefonáló osztályvezetőket, a jelentést író főelőadókat, a retorziókat alkalmazó igazgatókat stb. Hisz tudjuk, Latinovits élete végére színház és szerződés nélkül maradt.

De erről se könnyű írni. Eszembe jut, hogy nagyszerű Ady-lemezének megjelenése előtt alig egy-két nappal történt meg az a végső balatonszemesi tragédia. Ez aligha volt véletlen, hisz tudott róla, hogy kész a lemez, és hogy hamarosan a boltokba kerül, várta a pillanatot, mégis megtette, amit megtett. Mégis? Vagy épp azért? Netán utolsó nagy színészi szaltója volt ez a halálugrás? Még a feltételezés is súlyossá teszi a szavakat. De tény, hogy

az Ady-lemez üzenete, amely nemcsak egy „új" Adyval ajándékozott meg, hanem Latinovits „összeférhetetlenségét", nagyságát és bukását is minden másnál tisztábban és maradandóbban megfogalmazta, akkor, a halál utáni napokban és hetekben különös nyomatékot kapott a tragikus tett által; úgy éreztük, holtában is óriásként magasodik egy törpedimenziókban vegetáló ország fölé. Sokan, mármár azt merném mondani, mindnyájan éreztünk-sejtettünk ebből vala-mit, ha nem is tudtuk, sőt nyilván nem is akartuk így szavakba önteni benyomásainkat. A lemezt hónapokig csak pult alól, raktárból lehetett megkapni a boltokban, külön kérésre, jó ideig véletlenül se került ki egyetlen kirakatba se, mégis igen sokan hallgattuk megilletődötten szobánk négy fala közt, magányosan vagy társaságban, s többek szemében láttam könnyet gyűlni e nagy színész művészi és emberi hattyúdala hallatán. Színház nélkül, szerep nélkül egy nemzet „lelke színpadán" játszott - és „nem középiskolás fokon".

Most mindez elmondható. Még több is. Nézve az életrajzi adatokat, eltűnődhetünk rajta, vajon amikor 1956 nyarán friss építészmérnöki diplomával a kezében elindul Debrecenbe segédszínész-nek, e kis rebellióban nem tükröződik-e benne egy egész ország forrongása, önkeresése, rossz közérzete? s amikor húsz év múltán a halált választja, nem fedezhető-e fel döntésében a hatvanas évek reményeinek szertefoszlása, a megmerevedő szellemi és politikai közeg bénító hatása? Bizonyára így van. Mégis, talán épp ezért nehéz róla elmondani a teljes igazságot. Mert Latinovits két évtizede - 1956 és 1976 között - nem politikai történet. Nem politikus volt, nem is akart az lenni - hanem színész. Csakhogy művészetének ereje, sodra, nagyságrendje, mértékegysége egyre kevésbé illett a kiskorúvá lefokozott magyar szellemi életbe. Olimpiai csúcsokat tartó gyorsúszó az uszodai gyermekmedencében, felügyelet alatt. Mit tehetett? Egyre több direkt akción törte a fejét, színházat akart alapítani, meg akarta változtatni a rendszert: igaz, „csak" a színházi és művészeti élet rendszerét, ám ennek is politikai hangsúlya lett. Nem véletlenül.

Es folytathatnám, de ennyi elég is. E gondolatok ugyanis Szigethy Gábor most megjelent Latinovits-albuma kapcsán fogalmazódtak meg bennem. Es legfőképpen azért, mert Szigethy finom tollú, érzékeny és tömör bevezetőjében ugyanarra figyelmeztet, amire a nagy hozzáértéssel, jó arányérzékkel összeállított képek is figyelmeztetnek. Hogy a magyar színészet e ritka fenoménjét, korunk - vagy tegnapunk - e „muszáj Herkulesét" valóban emberi és művészi nagyságában nézzük. Hogy ne takarják el a legendák előlünk az igazi Latinovitsot.

A legenda persze hozzátartozik a színészhez, hisz az nem egyéb, minta szerep emberi-mitikus „hátországa". Természetesen amit fentebb elmondtam, és amit még hosszan folytathatnék, ilyen hátország. Hozzátartozik Latinovits színpadi pillanatainak megrendítő igazságához. De a forrás másutt van. Az ő forrása, mint sok nagy művészé (Adyé is), hogy „külön alkuja" volta halállal. Es nem kevésbé az élettel. Nagy színészi pillanatai ennek tanúságtételei, titokzatosnak ható, mégis kristályosan áttetsző tanúsítványok. Ahhoz képest, ami az ő jelentősége a magyar színjátszásban, túl kevés felvétel, film- vagy tévészerep maradt fenn utána. De egy albumra való fotográfia is sok, ha minden kép mond valami lényegeset. Ritka expresszív gyűjtemény ez a kötet, amelynek darabjai a „kulisszák mögötti" Latinovitsot, a magánembert is megmutatják, ismert és kevéssé ismert (főleg debreceni) szerepeit is megidézik. A legtöbbet mégis az ugyancsak Debrecenben bemutatott A *tisztességtudó utcalány* próbafotója és előadásképe jelenti számomra egymás mellett. A két felvétel ugyanazt a pillanatot örökíti meg, próba közben és előadáson. A két kép ugyanabban a pózban mutatja a színészt és partnerét, ám a kettő között megtörtént az a Latinovits-varázslat, amit annyiszor megcsodálhattunk későbbi szerepeiben, még ha azokról nincs is hasonlóan pontos dokumentáció. Nemcsak arról van szó, hogy Latinovits, a színész átalakult színpadi alakká (itt történetesen Freddé), hanem az emberi szenvedélyről is, igen, az egész személyiséget átható szenvedélyről, amiről ő kivételesen sokat tudott. A spontán támadó, elsöprő erejű elementaritásról is, a szenvedély művészi megfogalmazásának fegyelméről is. Talán épp erre vonatkozott leginkább az élettel-halállal való „külön alkuja", amely e kettős felvétel bizonysága szerint már 1958-ban állt. Ki tudja, mióta; talán amióta Latinovits Zoltán a világra jött.

Elhivatott ember volt, aki nem adhatta alább: mindig igazi és nagy dolgokról kellett vallania. Még élete utolsó, kutya(!) szerepében is, az Operettben. *„A szeretet fáj:* könnyed, szomorgó nóta. Belehalt. Belehalunk." Igy ír Szigethy Gábor. Ez az, amit igazán nehéz megragadni Latinovits Zoltánban. A képek viszont beszédesek. Sok mindent elárulnak, amire a szavak nem is képesek. *(Officina Nova, 1988)*

NÁNAY ISTVÁN

Alapművek a szakmáról

A piaci hatások érvényesüléseként eufemizált általános értékvesztés és -veszejtés közepette különösen nagy jelentőségű az, hogy az aluljáró-irodalom színészköteleivel, bakigyűjteményével s egyebekkel szemben néhány szakmailag fontos könyv is megjelenik, köztük olyan alapművek, amelyek a színészi, rendezői alkotómunkához nélkülözhetetlenek, de mégis régóta hozzáférhetetlenek.

A színész munkája

Sztanyiszlavszkij kétkötetes metodikai művének közreadása a Gondolat Kiadó felbecsülhetetlen horderejű vállalkozása.

A századelő orosz színházának meghatározó egyénisége és munkássága jóformán ismeretlen a magyar szakmai és laikus közönség körében. Ennek mindenekelőtt az az oka, hogy Sztanyiszlavszkij nagyszerű pedagógiai tevékenysége s az ennek alapján kialakult pedagógiai rendszere a harmincas évektől kezdve a Szovjetunióban, majd később egyre szélesebb körben, így nálunk is, dogmává merevült. Elveinek és gyakorlatának művészi megtestesülései: a rendezések évtizedekkel túlélték alkotójukat, s jó néhányan vagyunk, akik még láthattak Sztanyiszlavszkij-rendezést, vagy az eredetihez hű felújítást. Az átélés művészetén alapuló rendszere egyedül lehetséges pedagógiai és alkotói metódus lett - nem függetlenül az egyéb, „formalistának" kikiáltott s ezáltal ellenségesnek tekintett művészi irányzatokkal szemben folytatott ideológiai harctól -, s mint minden ilyen szélsőséges esetben, így ezúttal is az önmagukban érvényes tanítások, kiragadva az adott rendszerből, torzulnak, formálissá válnak. Ennek ellenhatásaként az ötvenes-hatvanas években a világ számos táján, Európában és Amerikában egyaránt, gyökeresen szakítottak a Sztanyiszlavszkij-rendszerrel. A Sztanyiszlavszkij-kultusz után jött a Brecht-kultusz, majd egyre rövidebb időközönként az újabb és újabb kultuszok. Kiszorult a színházi szakma érdeklődési köréből az eredeti, a sok-sok színházi újításban változatlanul érvényesülő alkotói módszer, amelynek összefoglalója Sztanyiszlavszkij volt.

Ezt a folyamatot a könyvkiadás is követte: a negyvenes-ötvenes években,

mikor kötelező volt a Sztanyiszlavszkij-módszer tanulmányozása és alkalmazása, csaknem minden művét kiadták magyarul is - viszonylag kis példányszámban, ossz papíron, több mint vitatható értékű ordításban. Aztán évtizedekig alig-alig vállalkozott valaki egy-egy Sztanyiszlavszkij-kötet közreadására, a régiek viszont eltűntek, megsemmisültek, ma már a szakkönyvtárakban is alig lehet találni belőlük.

Az elmúlt évtizedben azonban ismét kezdik felfedezni Sztanyiszlavszkij tanításait, reneszánsza van a Sztanyiszlavszkij-irodalomnak, a Szovjetunióban kritikai kiadások készülnek, s végre kor-szerű, kitűnő fordításban nálunk is megjelentették a főműnek számító A színész munkáját.

Sztanyiszlavszkij évtizedekig tanított, s gyakorlati pedagógiai munkájának elméleti igényű összegzését egy négykötetes műben tervezte kiadni. Az első kötet - *Életem a művészetben* - 1967-ben jelent meg magyarul. A második kötet „a színész felkészülése az átélés alkotó folyamatában" témát taglalja, s ezzel a szerző teljes egészében elkészült, míg a tervezett harmadik és negyedik kötetet - amelyek témája a megformálás alkotó folyamata, illetve a szerepformálás - csupán részleteiben írta meg. E három kötetet a szovjet szakemberek aprólékos filológiai munkával kiegészítették, s egyetlen nagylélegzetű könyvvé szerkesztették össze. Ennek a műnek az első része megegyezik a sztanyiszlavszkiji második kötettel, míg a második része a kiegészített harmadik-negyedik kötet, amelynek azonban a különböző szovjet kiadásokban több variációja is létezik. A magyar kiadás a legújabb kutatások eredményeit is hasznosító variánst adott ki, s így alakult ki *A színész munkája* kétrészes, egy könyvben megjelenő formája.

A mű első része *az átéléssel,* a második *a megformálással* foglalkozik, mindkettőt fiktív napló formájában írta meg a szerző: egy színinövendék naplójegyzeteiben rögzíti a Torcovnak nevezett tanár óráit, az ott végzett gyakorlatokat, az ott hallott magyarázatokat. Ezeken az órákon a tanár segítségével mindig konkrét problémamegoldás során jutnak el a hallgatók a megfelelő következtetésekre; az ismeretek szigorúan egymásra épülnek. Az első részben a belső színpadi állapot létrehozásának módozatait tanulják meg, a képzelet mozgósításának módszerét, az érzelmi emlékezet képességének kifejlesztését, a lelki mozgatók megkeresését, a színpadi figyelem, a koncentráció fokozását, a lazítást, a reagálás készségének kialakítását stb. Az átélésről szóló első részben a szerző olyan gyakran használt, de még gyakrabban csak felületesen ismert fogalmakat fejt ki részletesen, mint *a ha* és *mintha* kettősségét, vagy a *fő/e/-adat* és *főcselekvés* összefüggéseit.

A második rész a színész külső színpadi állapotának megformálásához szükséges eszközöket tárgyalja. A külső állapot létrehozásának alapelve az, hogy a színésznek tudatosan kell a testét, testének minden kifejezőkészségét fejlesztenie, művészi értelemben karbantartania, azaz gondot kell fordítania a plasztikus mozgás kialakítására, a színpadi beszéd csiszolására, a tempó-ritmusváltások pontosítására stb. Az ebben a kötetben leírtak több, részben vagy teljesen kifejtett, de átfogó koncepcióba már nem beágyazott ismeretet foglalnak össze. Ettől e rész fogalmi apparátusa, gondolatmenete kevésbé következetes, mint az első részé. Ez azonban lényegében sehol sem válik zavaróvá.

Ebben nagy szerepe van a fordítónak, Morcsányi Gézának, aki nem csupán élvezetesen és olvasmányosan ültette át Sztanyiszlavszkij közvetlen, élőbeszédre törekvő stílusát, szövegét, hanem jelen-tős és következetes munkát végzett a fogalmak, kifejezések értelmének egységesítésében, pontosításában is.

A kötetet természetesen elejétől végéig, egyvégtében tankönyvként is lehet olvasni, s egy erre épülő egyéni vagy csoportos kurzus esetén alighanem ez a legcélszerűbb, de szemelgetni is érdemes belőle, mindig az éppen megoldandó színészi-színészvezetői feladatokhoz keresve az aktuális tudnivalókat. *(Gondolat Kiadó, l988)*

A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint

Vekerdy Tamás kitűnő könyve második kiadásban jelent meg a Gondolat Kiadónál. Az elsőt 1974-ben a Magvető adta ki, s rövid idő alatt elfogyott. Néhány év alatt olyan keresett lett a mű, hogy a könyvtárak egy részéből szabályosan ellopták a kötetet. Így hát érthető, hogy most ismét vállalkoztak a könyv újbóli kiadására, bár a jelenlegi példányszám - alig több mint háromezer - ezúttal is kevésnek bizonyult, ugyanis néhány héttel a megjelenése után már nem látni a könyvesboltokban, s a könyvtárakban sem igen jut hozzá az érdeklődő.

A könyv alcíme: lélektani elemzés. Vekerdy Tamás, a színházművészettel is foglalkozó kiváló pszichológus nem tagadja meg hivatását, s az egyik legősibb japán színházról, a nóról elmélkedve a színészi alkotás leglényegesebb, legkevésbé racionális összetevőit kutatja. A színészi átváltozás testi-lelki állapota érdekli, s az, hogy miképpen „háramlik át a színész testi-lelki állapota a nézőre"?

Ehhez le kellett ásnia a művészet gyökereiig, meg kellett találnia a színháznak azt a megjelenését, amely legősibb formájában őrzi és fejezi ki e művészet lényegét. Ezt a megjelenésformát az európai színház legrégibb emlékei között sem találta meg, így figyelme a keleti színházhagyományok felé fordult. A nó-színház máig élő módon, apáról fiúra örökítve őrzi a szigorú szakmai-technikai felkészülés, állandó tréning segítségével kifejeződő színészi munka spirituális lényegét.

A nó-színház színészi alakításaiban egyetemes világkép és a „belső erők összeszedésének technikája" ötvöződik. A nó egyszerre tudás és művészet. Az előadás minden részletét meghatározó tudásból fakad a színészi hatáskeltés művészete, amellyel a néző minden érzékszervére s ezáltal a szívére képes hatni a mű.

A nó-színház az 1350-es évektől az 1450-es évekig alakult ki. A kezdetben vallásos jellegű színjáték magába olvasztotta a vásári, népi színjátszó hagyományokat, s így jött létre a mozgásban és a szóban megnyilvánuló, leglényege szerint zenei alapú színházi forma. A nó-darabokban a főhős először mindig emberi alakban jelenik meg, a mű második részében azonban kinyilvánítja isteni, illetve szellemi lényegét. A darabok témája a japán történelemből vagy a buddhista, sintoista legendákból ered, s formájuk, meseszövésük rendkívül kötött. A nó-színház ma ismeretes formáját a Hattari család két híres színésze, Kanami és fia, Zeami alakította ki. Zeami fogalmazta meg azt a titkos hagyatékot, amelyet csak e század első évtizedében adtak ki először, s amely magába foglalja azokat a pszichikai és technikai tudnivalókat, amelyek a nó-játszást meghatározzák.

Vekerdy e titkos hagyaték elemzésével igyekszik közelebb jutni a nó-színházhoz s ezen keresztül általában a színházhoz s a mai színjátszás problémáihoz. Munkájában állandó párhuzamot von a keleti és nyugati (értsd: európai) színjátszás szokásai, technikája, szemlélete között, a jelenségek pszichológiai alapú magyarázatát összeköti a színházi, művészi megközelítéssel. Elemzésében nagy teret kap a nó-színész testi-lelki felkészülése, amely szigorúan életkorokhoz igazodó, egymásra épülő fokozatokban történik, s egy életen át tart. A színészi átváltozás technikán alapuló, de lényegét tekintve fi-

ziológiai-pszichológiai folyamatának belső, lelki-világnézeti lényegét kutatja művének legfontosabb fejezeteiben. Kétségtelen, hogy a nó-színész átváltozása szoros rokonságot mutat a sztanyiszlavszkiji átéléssel, még ha a két állapot eléréséhez vivő út, az ezeket kiváltó technika leírása némileg eltérő is. Az egymástól különböző világnézeti-filozófiai alapok ellenére nyilvánvaló, hogy a színészi hatáskeltés lényege azonos gyökerű, éppen ezért kaphatunk általános érvényű feleleteket számos színházesztétikai, színészpedagógiai és hatásmechanizmusbeli kérdésre a korok változásainak kevésbé kitett japán színház tanulmányozása során. Vekerdy könyvének legnagyobb erénye a szakszerűségen kívül éppen az, hogy nem marad meg egy szűk szakmai területen, hanem esszészerűen kitágítja vizsgálódásának körét, és egyetemes tanulságokat tud megfogalmazni. Úgy is mondhatnám: nem elsősorban a japán színház, hanem a mi színházunk érdekli, de ehhez a nón keresztül vezetett az útja.

A második, javított kiadás ugyanolyan gazdag jegyzetanyagot tartalmaz, mint az első, de ráadásul bőséges irodalomjegyzékkel és magyar színházi utalásokkal is bővült. Kimaradtak viszont a nó-darabok, illetve a képek (arra való hivatkozással, hogy a közeljövőben tervezik egy önálló nó-drámakötet kiadását, illetve nemrég jelent meg a képekben, illusztrációkban gazdag *A japán színház* című könyv). *(Gondolat Kiadó, 1988)*

A hűtlen színház

Míg az előzőekben ismertetett két könyv elsősorban a színész munkájával, művészetével foglalkozik, Tompa Gáboré a rendezésével.

Tompa gyakorló rendező, a romániai magyar és nem magyar színházi élet egyik legjobbjának, legnagyobb ígéretének tartott fiatal művész. Színházi munkája mellett ír is, verseit a magyarországi olvasók is ismerhetik folyóiratokból, újságokból. Sokoldalú művész, aki azonban elsősorban színházi ember. Olyan, aki egység-ben látja a színházat, nem reszortszemléletű. Rendezőként mindig előadás-egészben gondolkodik, a zene, a látvány, a színészi munka, a rendezői koncepció számára egymással szorosan összefüggő, egymást feltételező összetevő, s ebből következően mindre neki, egy személy-ben kell hogy gondja legyen. Magyarán - jobb szó híján - a rendezői színház elkötelezett híve és megvalósítója.

A rendezésről szóló esszéje tulajdonképpen számvetés. Mindazon elméleti és megszerzett gyakorlati ismereteinek őszszegzése, amelyek alátámasztják rendezői alapállását. Összefoglaló a maga, de még inkább rendezőtársai számára. S ez különösen fontos ott, ahol maholnap alig akad főiskolát végzett rendező, ahol főleg színészek kényszerülnek átvenni a rendezők szerepét. A rendezői munkához hitet és mércét adó, alapozó és továbbképző könyvecske *A hűtlen színház.*

A szerző végigkíséri a rendezői szerep és feladatkör változásait a speciális funkció megszületésétől napjainkig, közben ismerteti és elemzi a rendezői munka egyes fázisait a felkészüléstől a produkció végső formába öntéséig. Meggyőződése, hogy a rendezőknek újra és újra fel kell tenniük maguknak a kérdést: „miért csinálnak színházat?" A válasza: „A színház változtatni akar; ehhez elenged-hetetlen, hogy a rendezők ne csupán szerzőkben és színművekben, hanem a *társadalmi valóság egészében* gondolkodjanak. (...) Egyetlen klasszikus vagy kor-társ drámaíró sem menti fel a rendezőt az alól, hogy a máról alkotott szemléletét, világnézetét kifejezésre juttassa, egyetlen rendező sem bújhat ki *az itt és mást* parancsa alól." Az „itt" egyértelműen a korszerűséget, a mai nézőhöz szólás parancsát jelzi, a „mást" viszont azt, hogy a rendezőnek mindig új és új formákban kell elmondania véleményét a világról. Tompa szerint „korunk színházi útkereséseinek lényege egy sajátos jelrendszer kialakítása, olyan típusú képiség kimunkálása, amelyet nem más művészetektől kölcsönzött a színház, hanem saját belső lényegéből merített". E jelrendszer alap-eleme a közösségi alkotómunka során érvényesülő improvizáció, a metakommunikáció, a színpadi metafora. Az eze-ken alapuló „színházi nyelv - a Tompa által idézett Jindrich Honzl szerint - *híd,* amely a nagy történelmi és emberi konfliktusok átéléséhez vezet".

Ez a híd tehát a játszók és a befogadók között feszül, s Tompa nyomatékosan kiáll a közönségért való, a közönségnek szóló, komplex értelemben vett mozgó-sító színház mellett. Könyvének terjedelmes része szól a közönség befogadási mechanizmusáról, annak történelmi módosulásáról, azokról a művészi eszközökről, amelyekkel a befogadást befolyásolni lehet. Azaz ugyanúgy a hatásról elmélkedik, ahogy ezt Sztanyiszlavszkij vagy Vekerdy Tamás könyvében is tapasztalhatjuk, csak más szempontból közelíti meg ezt a témát.

Művészi hitvallásának is tekinthetők az alábbiak: „A színház segítség lehet minden ember számára az egyéni érettség magasabb szintjéért folytatott harcában; az egyéni érettség és a személyes szabadság pedig elválaszthatatlanok egymástól. Egy színpadi szituáció akkor válik erőssé, ha a nézőt olyan helyzetbe hozza, amelyben szembesítésre kényszerül - elsősorban önmagával. Ha ez megtörténik, a néző egy kicsivel erősebb lesz abban az állandó harcban, amelyben személy szerint elkötelezett. Az esztétika nyelvén szólva: bekapcsolódik az ember nembeli fejlődésébe." *(Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1987)*

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS
az ÉLTE Világirodalom Tanszéke egyetemi tanára

BÓTA GÁBOR újságíró,
az Egyetemi Lapok munkatársa

BŐGEL JÓZSEF
a Művelődési Minisztérium főmunkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

CSÉRJE ZSUZSA
Népszínház dramaturgja

ÉRDÉI JÁNOS
esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a NŐK lapja rovatvezetője

HIZSNYAN GÉZA
rendező

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

SZŰCS KATALIN újságíró, a Kritika rovatvezetője

ZAPPE LÁSZLÓ újságíró,
a Népszabadság munkatársa

JAN KOTT

A Burgban

A ház egy vendégének visszaemlékezései

Miközben változatlan hevességgel zajlik a vita a Burgtheater, pontosabban a Peymann-éra körül (s a vitát még tovább élezte a mai épület felavatásának száz-éves jubileuma, valamint a legújabb be-mutató, Thomas Bernhard *Heldenplatz* című, a fasiszta szellem ausztriai továbbélését kipellengérező műve) - a Theater Heute novemberi száma Kott szatirikus írásának közlésével járul hozzá a vitához - közvetve természetesen Peymann pártjára állva.

*

Nyolc, kilenc vagy talán már tíz évvel ezelőtt történt, hogy mintegy fél évig dramaturg voltam a Burgtheaterben, amely régebben Európa egyik legpompázatosabb színháza volt. Ám ez a pompa már az első világháború előtt kihunyt...

Német nyelvismeretem néhány szóra korlátozódott, és valószínűleg ez az oka, hogy működésem idejéből inkább a szünetekre emlékszem, mint az előadásokra, noha a császári páholyt bocsátották rendelkezésemre. Az előadásokat még a drámai pillanatokban is többnyire olyannak láttam, mintha a fogadótermek portréi éppen csak életre kelnének és lassan ide-oda mozognának. A Burgtheater ez idő tájt egyike volt a világ azon kevés-számú színházának, ahol a páholyokban és a földszint első soraiban ülő hölgyek még hosszú estélyi ruhában jelentek meg, sőt farsang táján báli ruhát öltöttek, és meztelen vállukat szőrmestóla borította. Az urak szmokingban voltak, a hátsó sorokban pedig merevre keményített ing-mellett viseltek, sőt néha olyan lekerekített sarkú keménygallérok is feltűntek, amilyet utoljára nagyapámon láttam egy régi fényképen. A szünetek hosszúak voltak, néha majdnem egyórásak. A két büfében pezsgőt árultak, meg szendvicseket piros kaviárgolyócskákkal és ugyanolyan piros lazacszeletekkel. S mi-kor a nézők közeledtek a büféhez, avagy a nagy tükrökben szemlélték magukat, néha úgy éreztem: ők az est főszereplői.

Az irodák a színházépület három szárnyában helyezkedtek el; ez az épület egyébként leginkább a krakkói Slowacki Színházra és még inkább a lvovi színházra emlékeztetett - minden bizonnyal ugyanazon építészek tervei alapján vagy legalábbis azonos modell nyomán épült. A főszárnyban volt az igazgatóság a különféle titkárságokkal. A mellékszárnyban - amelyet külön lépcsőn lehetett megközelíteni - kapott helyet az archívum és az aldramaturgok szobája. Ha jól emlékszem, ez utóbbiak heten voltak, és egy hosszú hajú férfiút leszámítva valamennyien kopaszodtak, noha jócskán fiatalabbak voltak nálamnál. Angolul csak a hosszú hajú beszélt. Tőle kérdeztem, mivel is foglalatoskodnak. Hogy-hogy? - felelte, némileg elámulva kérdésem naivitásán. Olvassák a beküldött darabokat, és kivonatolják őket a Nagy Igazgató számára.

Fődramaturgi dolgozószobám egy másik szárnyban volt, melyhez ugyancsak külön lépcső vezetett. A dolgozószoba azonban túlontúl szerény kifejezés. Az előszoba ajtaja párnázott volt - nehogy a dramaturgiai titkok kiszivároghassanak -, és valóságos apartmanba vezetett, amelynek saját kis konyhája és illemhelye volt. Egy tálalóasztalon négyszemélyes porcelán étkészlet. A polcon bőség-ben kávé és tea, valamint egy üveg konyak. Magában a dolgozószobában négy fotel és két pamlag állt. A hatalmas íróasztalon két telefon: egy fekete és egy fehér. A fehér néma volt és használhatatlan, de a fekete is többnyire hallgatott; feleségemen kívül senki nem hívott fel. Es látogatóm sem volt, kivéve a portást, aki naponta pontban tizenegy óra harmincöt perckor megjelent, hogy behozza az újságokat, hétfőnként a képeslapokat is. Természetesen valamennyit német nyelven. Egy sarokba raktam őket, de senki nem jött értük, s nemsokára hatalmas papírhegy keletkezett.

Mintegy két-három hét múltán már bizonyos mértékig meghökkentett, hogy senki semmit nem akar tőlem, és megbeszéltem egy találkozót az igazgatóval. Az ő dolgozószobája kétakkora volt, mint az enyém, s az ő íróasztalán három telefon állt: egy fehér, egy fekete és egy aranyszínű. A harmadik, mind kiderült, csak díszként szolgált. Az igazgató nagyon rosszul beszélt angolul, s még inkább nehezére esett, hogy az én angolságomat megértse. De nagyon kedves volt. Megittunk négy pohár konyakot, majd lementünk az ugyanazon a téren talál-ható Theatercafébа, hogy kiváló tormás virslit fogyasszunk. Ettől fogva már reggel tízkor megkaptam a helyi sajtót, hétfőnként pedig dupla mennyiségű képesújságot. Ám egyebekben továbbra sem akart tőlem senki semmit.

Így telt el két hónap. Dolgozószobámat és a néma telefonokat már megszoktam, de azért már csak dél felé jelentem meg munkahelyemen, megittam egy pohár konyakot, aztán lementem a kávé-házba egy adag tormás virslire. Úgy a második hónap végén egy fiatal lány kopogtatta meg ajtómat: a közeli virágüzletből hozott egy csokor rózsát. Ám a rózsákat nem nekem szánták, hanem Z.-nek. A nevet ismertem. A közelmúltig ő volt az egyik legjobb színikritikus, és Shakespeare-ről is írt egy könyvet. Nagy csodálkozásomra ekkor megtudtam, hogy az ő dolgozószobája ugyanebben a lépcsőházban van, egy emelettel feljebb.

Másnap felkerestem. Tudott itteni alkalmazásomról, és őszintén örült neki. „Ön előtt én voltam itt a fődramaturg, de most átköltöztettek ide. Látja, ez a szoba már csak félakkora." Valóban kisebb volt, bár nem sokkal. „Hét hónapja nem keresett meg senki, és nem is telefonáltak." Rámutatott a telefonra, melyen vastag porréteg képződött. „Igaz, nem is telefonálhattak volna, a készülék ki van kapcsolva. Újságot csak egyszer egy héten kapok, az is néha egy hónapos már. A kávés- és teásdobozaim pedig üresek. De azért még mindig megkapom a korábbi fizetésem felét..."

Mikor elutazásom időpontja közeledett, még egyszer meglátogattam felső szomszédomat. „Hallott már N.-ről?" - kérdezte. Persze hogy hallottam róla. A húszas évek végén kiadott Shakespeare-monográfiáját a mai napig idézik minden antológiában. Karl Kraushoz hasonlították, kritikái híresek voltak csillogásukról és éles szellemükről. „Ő még énelőttem volt a Burgtheater fődramaturgja. A dolgozószobája a harmadik emeleten van..."

Kettesben kerekedtünk fel. Egy kis manzárdszobácskába jutottunk. Minden sarokban újsághegyek tornyosultak a mennyezetig. N. nagy bőrfotelben ült; hatalmas fehér szakállával törpére emlékeztetett. „Már idejét sem tudom, mikor járt itt utoljára valaki. Még kávéval sem kínálhatom önöket, már egy éve, hogy nem töltik fel a készletem. Az újságokat pedig nyilván a kukából kapom." A törpe rámutatott a fejjel fölébe tornyosuló szeméthalmokra. „Még a telefonomat is elvitték, pedig már egy éve úgysem működött. De azért meghagyták a fődramaturgi fizetés negyedét. Hiába, hiszen látják: minden lepusztul..." Azzal mélyen belesüppedt a szakadt bőrfotelbe, mintha felszívódott volna a levegőben...

(Fordította: Szántó Judit)

Az 1988-as év (XXI. évfolyam) tartalomjegyzéke

Rovaton kívüli cikkek

BAKTAY MIKLÓS-PÁLI JUDIT
A csillogó szemű gyerekközönség 2/9

BERKES ERZSÉBET
A vendégség vége 8/32
(Gobbi Hildától búcsúzva)

BOLDIZSÁR IVÁN (1912-1988) 12/1

GABNAI KATALIN
A legkisebbek színháza 2/2

KELETI ISTVÁN
Mese és színpadi valóság 2/4

KOLTAI TAMÁS
Főszerkesztőnk emléke 12/2

NÁNAY ISTVÁN
Dramaturgiai tanácskozás 2/1
Színház - az ifjúságnak? 2/6
Fesztivál után 2/11

Színikritikusok díja 1987/88 10/1

Játékszín

BÉCSY TAMÁS
Vígjáték és kommersz 1/1 (Gábor Andor: Dollárpapa, Várszínház; Fodor László-Lakatos László: Helyet az ifjúságnak, Játékszín)

A szellemi arculatok hiánya 7/19
(John Whiting: Angyali Johanna, Vígszínház)
Zsivago a színpadon 9/5
(Paszternak-adaptáció Szolnokon)

BÓTA GÁBOR
A lecsupaszított sziget 6/18
(Shakespeare: A vihar, Állami Bábszínház)

BUDAI KATALIN
A tévedések szomorúsága 12/26
(Shakespeare: A tévedések vígjátéka, Madách Színház)

CSÁKI JUDIT
A semmi ága 1/37
(Gogol: Egy őrült naplója, Játékszín)
Utóvizsga 2/15 (Csurka István: Vizsgák és fegyelmik, Pesti Színház)
Fosztóképzők 3/1
(Fiatal drámaírókról)
Tetőtér 5/21
(Presser Gábor-Sztevanovity Dusán: A padlás, Vígszínház; Müller Péter-Tolcsvay László-Bródy János: Doctor Herz, Madách Színház)
A megosztott igazság 7/28
(Tennessee Williams: A vágy villamosa, Vígszínház)

Ripacséria 8/8
(Plautus: A hetvenkedő katona, Radnóti Miklós Színpad)

Hősből karakter 11/30
(Hegedűs D. Géza pályaképe)

A csőre töltött szappan 12/6
(Csurka István: Ki lesz a bálanya?, Debrecen)

CSERJE ZSUZSA
Szükséglakás a világ 4/32
(R. Baltusnikas: Ábrándok, Radnóti Miklós Színpad; L. Petrusevszkaja: Zene-órák, Zalaegerszeg; V. Szlavkin: Szükség-lakás, Nyíregyháza)

Csontváz-jegyespár 9/16
(Gogol: Háztűznéző, Pécs)

CSIZNER ILDIKÓ
Fejedelmi út 1/21 (Szigligeti Ede: II. Rákóczi Ferenc fogsága, Nyíregyháza)

Másodszor szól az Ige 4/23
(Godspell, Debrecen)

Szélhámosok érkeztek 8/26 (Ivo Bresan: Díszvacsora a temetkezési vállalatnál, Szeged)

Balanszírozás 9/ 19
(Edward Albee: Kényes egyensúly, Veszprém)

Népszín-műviség 11 /20
(Tóth Ede: A falu rossza, Kisvárda)

ERDEI JÁNOS
A lélek izzása 1/33
(Shakespeare: A velencei kalmár, Pécs)

Züllesztő ügyszeretet 4/13 (B. Turán Róbert: Melina, Szeged; Tamás István: A pápa és a császár, Thália Színház)

Szemben a forradalommal 6/22
(Büchner: Danton halála, Miskolc)

A leépülés anatómiája 8/23
(Shakespeare: Hamlet, Szeged)

Az elmaradt katarzis nyomában 12/16
(Shakespeare: Julius Ceasar, Radnóti Miklós Színpad)

FÖLDES ANNA
A veszteség is fegyver 1/10 (Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnap-ja, Eger)

Illyés Gyula évada I. 4/1
(Lélekbúvár, Várszínház)

II. 5/6

(Kegyenc, Székesfehérvár; Dupla vagy sem-mi, Veszprém)

Egy Pisti a tízmillióból 6/4
(Örkény István: Pisti a vérzivatarban, Kaposvár)

Élethazugságaink igazsága 7/6
(Kornis Mihály: Kozma, Pesti Színház)

Megmaradni 11 /4
(Csurka István drámája Gyulán)

GÁBOR ISTVÁN
A víg özvegy - háromszor 9/22

Jegyzetek vidéki operaelőadásokról 10/15

Alattunk is béka? 10/21
(A Mikroszkóp Színpad egy évada)

GYENGE ZOLTÁN
„Egyformák vagytok..." 9/9
(Paszternak: Doktor Zsivago, Szolnok)

GYÖRGY PÉTER
A színház helye 8/11
(Nyikolaj Erdman: Az öngyilkos, Kaposvár)

KAÁN ZSUZSA
Megtáncolt történelem 6/27
(Bulgakov és a többiek, Győri Balett)

KOVÁCS DEZSŐ
Történelmi lépcsőjárások 5/27
(Shakespeare: III. Richárd, Szolnok)

KŐHÁTI ZSOLT
Desdemona színháza 4/27
(Verdi: Otello, Szeged)

Az élet a történelem tanítómestere 11/23
(Páskándi Géza: A költő visszatér, Margit-sziget; Szörényi Levente-Bródy János: Fehér Anna, Szegedi Szabadtéri Játékok)

MÉSZÁROS TAMÁS
A szeretet parancsa 1/27
(Jézus, az Ember fia, Győri Balett)

MIHÁLYI GÁBOR
Médeia az Anna-udvarban 11/11
(Euripidész-dráma Pécsett)

NÁNAY ISTVÁN
Hanyatlás vagy erőgyűjtés? 3/23
(Mozgásszínházi találkozó)
A bádogvárosban minden a régi 4/16
(Gogol: Revizor, Katona József Színház)
Parasztdrámák Békéscsabán 7/13
Válsághelyzet és kisszínházak 8/1
A személyiségvesztés drámája 12/22
(Shakespeare: A tévedések vígjátéka, Kaposvár)

PÁLYI ANDRÁS
A színpad és a nézőtér autonómiája 4/20
(Gogol: Revizor, Katona József Színház)

Beckett visszanéz 8/16
(A Godot-ra várva Kaposvárott)

Az infantilizmus tükre 9/1
(Różewicz: Fehér házasság, Eger)

Hatalom és áldozat 11/9
(Kós Károly: Az országépítő, Kőszeg)

P. MÜLLER PÉTER
Beilleszkedési zavarok 4/ 10 (Kárpáti Péter: Szingapúr, végállomás, Radnóti Miklós Színpad)

Tizenhatodik szín:
a zenekari árokban 5/3
(Az ember tragédiája Győrött)

A Deltás Pisti 6/ 1
(Örkény István: Pisti a vérzivatarban, Kaposvár)

A pszeudo-lét valósága 7/1
(Nádas Péter Takarításának egri és római előadása)

PÓR ANNA
Szabadba került népi játék 11/27 (A Csíksomlyói passió a Szegedi Szabad-téri Játékokon)

RÓNA KATALIN
Életre vagy halálra ítélve 4/38 (G. Gorin: Felejtsétek el Herosztratoszt!, József Attila Színház; V. Gubarjev: Szarkofág, Kecskemét)

A kíméletlen racionalizmus
drámája 7/31
(Krleza: Galícia, Nyíregyháza)

STUBER ANDREA
A költővel mi lesz? 2/21
(Geothe: Tasso, Várszínház)

Hősök nélkül 3/7
(Kortárs szerzők előadásai)

Play Moliére 6/9
(Gömböc úr, Thália Színház; Tartuffe, Zalaegerszeg; A fösvény, Nyíregyháza)

Goldoni se zsörtölődhet 11/14
(A két úr szolgája Egerben)

Hervatag mulatság 12/28 (Peter Ustinov: Romanov és Júlia, Várszín-ház)

SZÁNTÓ JUDIT
Szomory „egy az egyben" 1/18
(II. Lajos király, Miskolc)

A pesti Viktortól
a mesélő pénztárgépig 5/16 (Molnár Ferenc: Józsi, Nyíregyháza és Úri divat, Radnóti Miklós Színpad)

A recepció korlátai 6/ 15 (Sam Shepard: Szerelem bolondja, Duna-újváros)

A rendezői gesztus 8/18 (Beaumarchais: Figaro házassága, Eger és Grillparzer: Szappho, Nyíregyháza)

1988 igazsága 9/13 (Gosztonyi János: Andrássy út 60., Radnóti Miklós Színpad)

Naplemente előtt 12/10
(Arthur Miller: Az érseki palota mennyezete, Madách Kamaraszínház; Szerelmi történet-féle, Thália Színház)

SZŰCS KATALIN
Mozgó világ - álló képekben 4/28 (A. Galin: A lelátó, Debrecen: Csillagok a hajnali égbolton, Miskolc; Vaklárma'?. Reflektor Színpad)

Négyszemközt a közönséggel 10/11
(A III. országos monodrámaszemléről)

TARJÁN TAMÁS
„Hajónk falán ott a lék..." 1/25 (Németh László: Villámfénynél, József-városi Színház)

József, az árva gyermek 2/18 (Barrie Stavis: A szivárványszínű köntös, Debrecen)

Kecskemét Katonája 3/16
(Bánk bán-bemutató)

Lezuhanó üstökös 4/7
(Németh László: Áruló, Kecskemét)

Hála-áldozat 5/1
(Katona József: Pártütés, Józsefvárosi Színház)

Anticiklon 7/25
(Alekszandr Misarin: Ezüstlakodalom, Thália Színház)

Az éj és az éjjeli 1 1 / 1 (Szophoklész: Antigoné és Arisztophanész: Gazdagság, Körszínház)

m. v. 12/3
(Spiró György: Az imposztor, Veszprém)

ZELKI JÁNOS
Kell egy csapat 1/7 (Gaál József: A peleskei nótárius, Nyíregyháza; Móricz Zsigmond: Nem élhetünk muzsikaszó nélkül, Szolnok)

Minden másképpen van 3/20 (Mrozek Rendőrsége a Pesti Színházban és Kaposvárott)

Halottas ház 5/29 (Elias Canetti: Esküvő, Katona József Színház)

Szokratésznek négy lába van 8/29
(Ionesco: Rinocérosz, Szeged)

„Mégiscsak jó volt lénungot
vételezni" 11/27 (Szigeti József: A piros bugyelláris. Szentendre)

Vendégjátékok

CSIZNER ILDIKÓ
A választás csapdája 2 24 (A moszkvai Kis Színház és a gdanski Tengerpart Színház előadásai)

TARJÁN TAMÁS
Nincs miért nevetni 10/23
(Planchon Dandin Györgye)

Arcok és maszkok

BUDAI KATALIN
Az építész és az asszír császár 5/33
(Fernando Arrabal darabja Miskolcon)

ERDEI JÁNOS
Egy arc jelzései 7/38
(Darvas Iván a Radnóti Színpadon)

METZ KATALIN
Balladák mezsgyéjén 5/32
(Tarján Györgyi a Dupla vagy semmiben)

RÓNA KATALIN
A királyi pár 1/41 (Törőcsik Mari és Garas Dezső Az oroszlán télenben)

Négyszemközt

BÓTA GÁBOR
„Egy jó színháznak mindent kell látszania..." 7/34
(Beszélgetés Iglódi Istvánnal)

Későn érő típus vagyok..." 1 1 /34
(Beszélgetés Hegedűs D. Gézával)

FÖLDES ANNA-MIHÁLYI GÁBOR
Jan Kott, közelről 8/36

NÁNAY ISTVÁN
Öröm nélküli színházak 1/43
(Beszélgetés Fehér Miklóssal)

PÁLL ÁRPÁD
„Hiszek a színház felelősségében" 3/31
(Beszélgetés Senkálszky Endrével)

SZÁNTÓ JUDIT
Noé bárkáján 9/25
(Beszélgetés Vámos Lászlóval)

SZENTGYÖRGYI RITA
„Én nem vagyok Wagner'' 2/28
(Beszélgetés Claude-Michel Schönberggel)

„Nem a királyok útján jöttem' 10/28
(Beszélgetés Roger Planchonnal)

SZŰCS KATALIN
Eger-lehetőség 3/26 (Beszélgetés Gali Lászlóval és Balogh Tiborral)

Műhely

DEZSÉNYI PÉTER
A Janus-arcú Scapin 12/32

Fórum

BŐGEL JÓZSEF
Egy válságos évad (87/88) tendenciái 7/43

CSÁKI JUDIT
Főiskolások fesztiválja 9/29

MONREAL, FRANCISCO TORRES Arrabal
és a páni színház 5/35

NÁNAY ISTVÁN
Gyerekszínház itthon és külföldön 9/31

„Nemzeti színházi eszme és gyakorlat" 7/41
(Kérdés, válasz, levél, helyreigazítás)

A video és a színházművészet 10/40

VINKÓ JÓZSEF
Rabszolga-felszabadítás? 4/46
(Beszélgetés dr. Mezei Gyulával)

Színháztörténet

SZIGETHY GÁBOR
Latinovits Zoltán cédulái 3/42
Egy másodperc Ruttkai Éva életéből 6/30

Világszínház

BÉCSY TAMÁS
Angliai tanulságok 8/40

BECKER, VON PETER
MERSCHMEIER, MICHAEL
Beszélgetés Alexander Langgal 10/30

BILLINGTON, MICHAEL
Tizenöt év mérlege 10/3
5 (Beszélgetés Peter Hall-lal)

BONIFERT MÁRIA
Színházi esték Kubában 9/42

DEZSÉNYI PÉTER
Hamlet újjávarázsolása 11/3
6 (Patric Chéreau előadása Avignonban)

DOBÁK LÍVIA
Új lengyel drámák 3/35

ENYEDI SÁNDOR
Magyar színház a diaszpórában 12/39

FORGÁCH ANDRÁS
Zadek Luluja 9/36

FÖLDES ANNA
Berlin - Színházváros 2/31

GÁGYOR PÉTER
Világszínházi fesztivál Stuttgartban 2/41

GEROLD LÁSZLÓ
Dosztojevszkij, Kleist, Babel 2/45
(A 21. BITEF előadásai)

GYÖRFFY MIKLÓS
Önagyonbeszélők 6/41
(Thomas Bernhard színháza)

LAHR, JOHN
A musical - a piackutatás diadala 3138

LJUBIMOV, JURIJ
A szent tűz 12/42

METZ KATALIN
Bukaresti színházi esték 3/40

MIHÁLYI GÁBOR
Félhomály a divat 6/37
(Párizsi színházi beszámolók)

MÜLLER, ANDRÉ
„Az én fenekemet ne foglalják aranyba!" 11/43
(Interjú Claus Peymann-nal)

NÁNAY ISTVÁN
Eredetiség és blöff 2/47
(A 21. BITEF előadásairól)

Színház - Komáromban és Kassán 6/32

Fél-élmények 12/34
(Fesztivál Bulgáriában)

PÓR ANNA
Párizsi színházi esték 1/45

RADÁCSY LÁSZLÓ
A bolgár kamaraszínház útjai 12/36

SZENTGYÖRGYI RITA
„Nem a királyok útján jöttem" 10/28
(Beszélgetés Roger Planchonnal)

SZMELJANSZKIJ, A.
Miből fogunk feltámadni? I. 4/40
(Megújulási kísérletek a szovjet színházi életben)

11. 5/41

SZŰCS KATALIN
Mi van a kofferben? 12/38
(Kamaraszínházi találkozó Bulgáriában)

TARICS PÉTER
Köszöntő 6/35
(Harmincöt éves a MATESZ)

TATÁR ESZTER
Színházi benyomások Londonból 8/45

VIOLA GYÖRGY
Verona 1988 11/38

Szemle

ANTAL GÁBOR
„Latinovits Zoltán tekintete" 10/47
(Ablonczy László könyvéről)

CSÍK ISTVÁN
A látvány születése 6/47
(Kézdy Loránt és Schäffer Judit kiállítása)

GAJDÓ TAMÁS
Színházi életeim 7/47
(Incze Sándor emlékezései)

NÁNAY ISTVÁN
Drámajátékok 3/45
(Gabnai Katalin könyve)

PÁLYI ANDRÁS
Déryné voltam Kanadában 10/46
(Kertész Sándor könyvéről)

SIVÓ EMIL
Aggódó és őszinte gondolatok 11/48

Drámamelléklet

H. BARTA LAJOS
Csináljunk boldogságot! II.

BEAUMARCHAIS
A másik Tartuffe avagy A bűnös anya IV.
(Fordította: Forgách András)

BÓDIS MÁRIA
A lány és az aranymadár VIII.

EÖRSI ISTVÁN
A kihallgatás III.

GÁSPÁR MARGIT
A császár messze van X.

KOLOZSVÁRI PAPP LÁSZLÓ
A korsó XII.

MEGAY LÁSZLÓ
Házkutatás VII.

NAGY ANDRÁS
Anna Karenina pályaudvar XI.

NÉMETH ÁKOS
Lili Hofberg V.

SIGMOND ISTVÁN
Szerelemeső I.

SPIRÓ GYÖRGY-MÁSIK JÁNOS
Ahogy tesszük VI.

SZÁNTÓ PÉTER-KFT
A csomagolt lány IX.

Bevezető a drámákhoz

FORGÁCH ANDRÁS
Miért jó darab A bűnös anya? IV.

HERNÁDI GYULA
A lány és az aranymadár VIII.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé, 1989/3

László Zappe: La nature du pouvoir et de la résistance

Le Procurateur de Caligula, pièce de János Székely, auteur hongrois vivant en Roumanie qui analyse la nature et l'impuissance morale du pouvoir a été reprise presque simultanément à Szolnok et au Théâtre de Pest. La mise en scène de László Marton à la capitale prend le texte pour une parabole de caractère plutôt général, tandis que dans la lecture de János Taub à Szolnok nous voyons surtout la lutte d'auto-défense d'un peuple condamné à la destruction.

Tamás Bécsy: La rencontre de la haine et de la dépravité

La pièce *Cannibales! Mes amis!* de Sándor Sultz dont le texte a été publié par notre revue en 1988 vient d'être créée au Théâtre du Château. Notre critique estime que les aspects problématiques de cette pièce à sujet contemporain expriment justement la marque de la réalité d'aujourd'hui sur le contexte dramatique.

János Erdei: Au bord du temps

Dans le legs de János Pilinszky, le grand poète décédé il y a quelques ans, se trouvent quelques pièces passionnantes par leur irrégularité et qui attendent encore d'être découvertes. L'une d'eux, *Tableaux vivants* est maintenant devenue à Veszprém, grâce à la mise en scene de László Vándorfi, de vision poétique une expérience de théâtre vivant.

Anna Földes: Discussion sans arguments

Après sa création à Veszprém c'est La Scène de Budapest qui vient de reprendre *La Fête champêtre* d'István Csurka, née aux années soixante-dix mais interdite pendant longtemps. Selon notre collaboratrice la pièce donne maintenant l'impression comme si l'auteur avait entrevudéjà au cours des années soixante-dix les absurdités de certaines discussions qui se poursuivent actuellement, les correspondances entre la critique prononcée par les lieux officiels et celle que formule l'opposition. La mise en scène – due au frère de l'auteur, l'acteur László Csurka – laisse à désirer mais met pourtant en valeur l'aspect actuel du texte.

Judit Csáki: Jeanne de la Foi

Sainte Jeanne, pièce de G. B. Shaw devient, au Théâtre Radnóti Miklós, un spectacle hors de règle. Ce qui, dans le texte, se rapporte à l'Église, devient, dans la mise en scène d'István Verebes, une allusion directe au « mouvement » , c'est-à-dire au parti et le processus des événements illustre le fonctionnement de mécanismes bien contemporains.

Zsuzsa Cserje: Liberté a Landerneau

A Miskolc on joue la comédie *Freiheit in Krähwinkel* (en hongrois: *Liberté à Mucsa* ou disons, Landerneau) de Johann Nepomuk Nestroy. Dans sa mise en scène la nouvelle directrice artistique Judit Galgóczy a voulu intervenir dans plusieurs questions de l'actualité politique mais malgré des détails pleins de verve théâtrale cette approche a laissé ouvertes beaucoup de questions posées par le spectacle lui-même.

Judit Szántó: C'est ainsi qu'il faudrait divertir!

A l'époque de la lente décadence du théâtre de divertissement *Éclipse totale* de l'Anglais Christopher Hampton que choisit pour son examen de sortie le metteur en scène débutant Tamás Balikó est une belle illustration de la manière dont il faudrait toujours amuser le public: c'est la rencontre d'un texte de sûre valeur littéraire, riche en possibilités théâtrales et d'un spectacle offrant, dans les deux rôles principaux de Verlaine et de Rimbaud, des interprétations de format de vedette et utilisant toutes les ressources de la pièce.

Katalin Szűcs: Croire ou ne pas croire

A Eger et à Békéscsaba on a repris deux comédies musicales souvent jouées, respectivement *Reportage fictif sur un festival pop en Amérique* de Tibor Déry, Gábor Presser, Anna Adamis et Sándor Pós et *L'Homme de La Mancha* de Dale Wasserman, Mitch Leigh et Joe Darion. Les deux représentations ambitieuses et pétillantes devigueur ont apporté une certaine note de couleur à la réalité quotidienne plutôt terne de nos théâtres.

Gábor Bóta: « Je cherche une équipe... »

La conversation poursuivie avec György Kézdy, un des deux protagonistes de la pièce *Le Procurateur de Caligula* qu'on joue actuellement à Szolnok nous initie à la carrière d'un acteur de personnalité marquante. Ayant travaillé dans plusieurs ensembles surtout dans la province, Kézdy fait partie des acteurs « maniaques » au meilleur sens du terme, de ceux qui suivent consciemment le chemin de leurs idéaux.

István Nánay: Forum ouvert '88

Depuis des années le collaborateur de notre revue suit de son attention les manifestations du *Forum ouvert* de Zalaegerszeg qui aspire à approfondir les rapports des auteurs et des théâtres en offrant la scène à des pièces moins connues ou moins réussies, même s'il ne s'agit souvent que d'un théâtre de lecture. Cette année notre collaborateur a fait partie aussi du jury de sélection, ce qui permet à son résumé d'être bien plus nuancé: ce n'est pas que manifestations théâtrales qui figurent dans son compte rendu mais aussi les rapports plus secrets des parties concernées.

József Bőgel: Le soutien des auteurs débutants

La saison de 1987/88 a été la huitième pendant laquelle certains jeunes auteurs dramatiques ont joui d'une bourse mensuelle offerte par le Ministère de la Culture pour qu'ils puissent travailler sur une pièce nouvelle au dedans d'un ensemble théâtral. L'auteur du compte rendu souligne surtout les avantages de ce système.

Géza Hrizsnyan: Définitions nouvelles

Le XXIIème BITEF, le Festival International de Théâtre de Belgrade a apporté surtout des visions apocalyptiques visant les émotions du public. Le niveau était assez variable, pourtant dans sa totalité le festival offrait plus d'intérêt et de mouvement que ses antécédents directs.

András Pályi: Sur la marge d'un album consacré à Latinovits

Un nouvel album photographique évoque la vie et la carriere de l'acteur Zoltán Latinovits (1931–1976). C'est une nouvelle occasion pour que le critique, de son côté, fasse revivre ce personnage « saint » et « maudit » du récent passé de notre théâtre.

Ára: 30 Ft