SZÍNHÁZ

P. Müller Péter: Személyes történelem ● Tarján Tamás: Esőben vizet ● Szántó Judit: A kaland szépsége és magányossága ● Gyenge Zoltán: A generalisszimusz színre lép ● Mihályi Gábor: A szolnoki Kastély ● Nánay István: Vajdasági vészjelek ● Franz Kafka–Fodor Tamás: A kastély

1989
Május

SZÍNHÁZ

SZÍNHÁZMŰVÉSZETI ELMÉLETI ÉS
KRITIKAI FOLYÓIRAT

XXII. ÉVFOLYAM 5. SZÁM
1989. MÁJUS

FŐSZERKESZTŐ:
BOLDIZSÁR IVÁN

FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES:
CSABAINÉ TÖRÖK MÁRIA

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

Megjelenik havonta
A kéziratok megőrzésére és visszaküldésére
nem vállalkozunk
Kiadja a Pallas Lap- és Könyvkiadó Vállalat,
Budapest VII., Lenin körút 9-11.
Levélcím: Budapest, Postafiók 223. 1906
A kiadásért felel:
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:
Ghelderode: A titok kapujában
(szolnoki Szigligeti Színház). Bajcsay Mária (Armande)
és Győry Emil (Jean-Jacques)

A hátsó borhón:
a szolnoki Ghelderode-előadás díszlete.
Zeke Edit munkája (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)

TARTALOM

játékszín

P. MÜLLER PÉTER
Személyes történelem (1)

TARJÁN TAMÁS
Esőben vizet (4)

ERDEI JÁNOS
Leomlott határok (7)

SZÁNTÓ JUDIT
A kaland szépsége és magányossága (9)

FÖLDES ANNA
Kállai - Luzzati (13)

GYENGE ZOLTÁN
A generalisszimusz színre lép (16)

STUBER ANDREA
A széteső egész (19)

MIHÁLYI GÁBOR
A szolnoki Kastély (23)

METZ KATALIN
A megvásárolhatóság panoptikuma (26)

CSÁKI JUDIT
Zene, zene, zene (28)

RÓNA KATALIN
Szórakoztatunk - szórakozunk (31)

világszínház

NÁNAY ISTVÁN
Vajdasági vészjelek (34)

arcok és maszkok

BUDAI KATALIN
Nagybőgő - a Káin-bélyeg (38)

színháztörténet

BÉCSY TAMÁS
A Mandragora jelentősége a műnem történetében (40)

KOLTAI TAMÁS
A Tragédia 55-ős felújítása II. (43)

drámamelléklet

FRANZ KAFKA- FODOR TAMÁS: **A kastély**

P. MÜLLER PÉTER

Személyes történelem

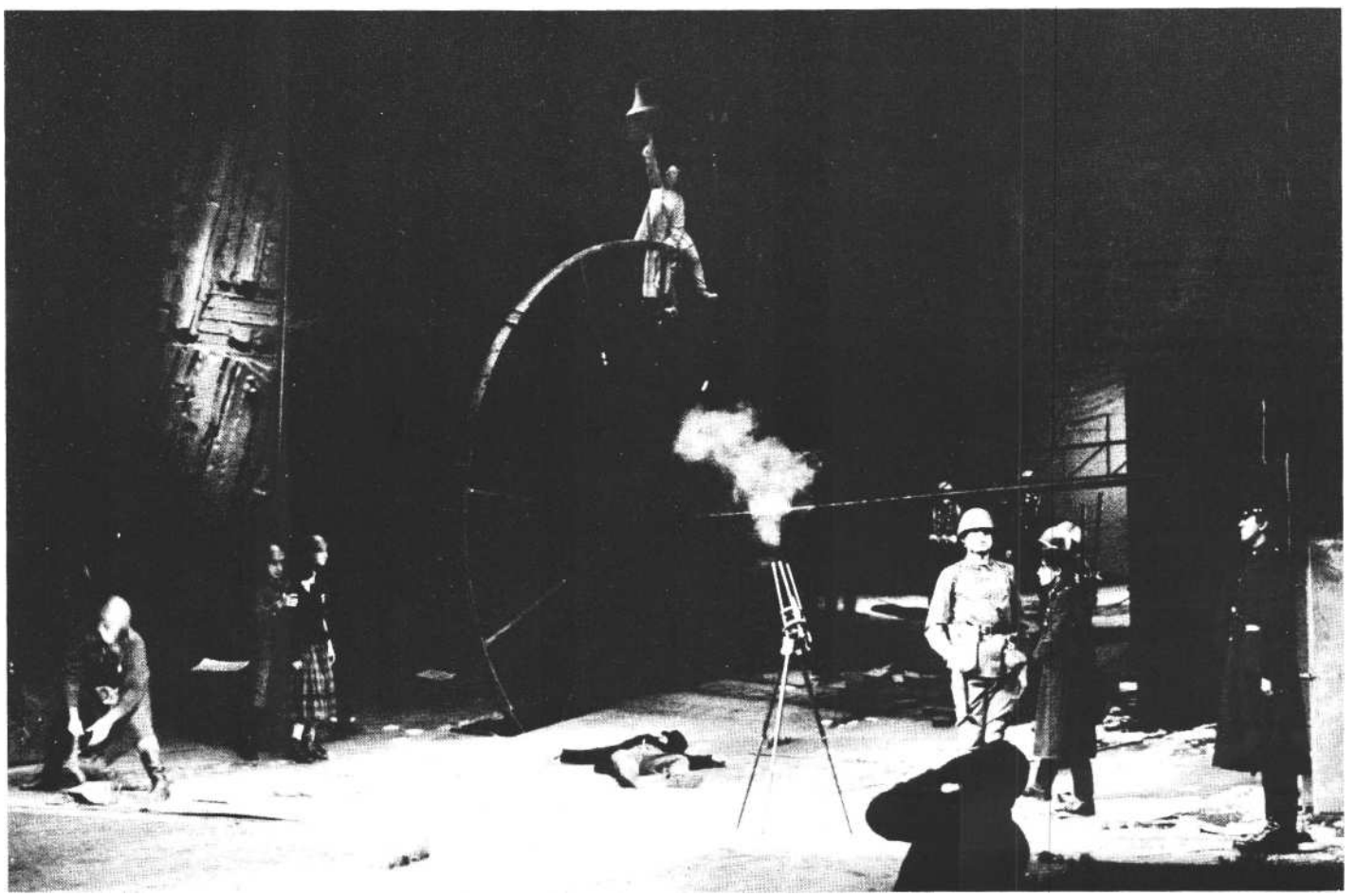
A Kurázsi mama Kaposváron

A teoretikus sallangoktól megszabadított Brecht úgy szólal meg Gothár Péter színpadán, hogy felkavaró élményben részesíti a nézőt létének alapkérdéseiről. A monumentális díszlettömeg aljában küszködő apró emberi alakok az egyén perspektívájából láttatják a történelmet. Nem a harmincéves háborúét, nem is a XX. század harmincas-negyvenes éveiét, hanem a máét és a közelmúltét. A személyes nézőpontnak a történetírásban sajnos nincs „szakmai" hitele, és a művészet is gyakran a nagypolitika s a „világtörténelmi egyénisége]," szerepének bemutatására korlátozódik. Gothár Péter a Brechtnél megfogalmazott nézőpontnak kiemelt szerepet biztosít. és azzal szembesít bennünket, hogy a fenntartó egyén, az élet folytonosságát biztosító ember (akit, nem igazán korrekt megfogalmazással, „kisember"-ként szokás emlegetni) hogyan viseli el a létét és személyiségét megnyomorító történelmet, és hogyan tartja fenn - háborúban, békében, az egymást váltó politikai-ideológiai rendszerekben - a társadalom folytonosságát.

A nyomasztó színpadkép benyúlik a nézőtérre, s ez nem csak azt a célt szolgálja, hogy a díszes színházbelsőnek a színpaddal határos részét eltakarja, hanem azt is, hogy jelezze e két tér azonosságát. Á vasfüggöny fölött a színfalat a mennyezetig fekete borítás takarja, s ugyanilyen bontás fedi két szélről az első páholyokat. A Khell Zsolt és Gothár Péter tervezte díszlet hatalmas szürke falakból, tömbökből álló erődítmény, középen, a színpad mélyén nagy kapunyílással. A falaktól a proszcéniumig meredeken lejt a színpad, melynek felületét a nyitóképben hódara borítja. A szélgép azonban a vasfüggöny felhúzása után elsöpri az útról a havat. A verbuváló (Szalma Tamás) és Az őrmester (Bezerédy Zoltán) fakabátban lépnek a színre, fejükön rohamsisak, hátukon fegyver mered. Csak amikor a fakabátból előlépnek, és a színpad előterében rakott kis tűznél melegedve A verbuváló lecsatolja a hátáról a hevedert. akkor tűnik fel, hogy ez a hátak mögül előmeredő rúd nem puskacső, hanem ásónyél: a „gyalásó" az előadásbéli közkatonák hátukra szíjazott fegyvere.

Fegyverekben, harci eszközökben egyébként az előadásban nincs hiány: a golyószórók torkolattüze és vad ropogása éppúgy jelen van itt, mint a nézőt sokkoló fény- és hangrobbanások, a bombázók zaja, a sugárhajtású repülőgép süvültése, a színpadra zuhanó ejtőernyős bábuja. Mindezek a pirotechnikai és akusztikai effektusok, illetve színpadi kellékek jelzik a Kurázsi *mama* naprakészségét. Amikor a címszereplőnek (Lázár Katinak) Á lőportáros (Lugosi György) töltényt kínál a raktári készletből, a sokáig a kabát alatt rejtegetett áruról a néző azt hiheti, hogy (gép)puskatöltényekről van szó. S csak a közönséget lepi meg, hogy a lopott lőszer egy mintegy ötven centiméteres ágyútöltény - a markotányosnő ezt természetesnek veszi. Á bútorzat állandó

Bertolt Brecht: Kurázsi mama és gyermekei (kaposvári Csiky Gergely Színház). Jelenet az előadásból



Lázár Kati (Kurázsi mama), Dunai Károly (Stüsszi), Kulka János (Pap) és Pogány Judit (Kata)

kellékei-tartozékai a lőszerládák: az előadás kezdetétől a végéig többnyire ezekre ülnek a szereplők. A rövid békeidő után újra fellángoló háború kezdetén, mint egy mai harckészültségi riadó során, ilyen lőszeres ládákkal rohannak át a katonák a színen.

A második színpadkép az erődítményt belülről mutatja: a vasfüggöny színpadi mélységétől alig beljebb összefüggő díszletfal zárja le az előszínpadot. Ez a fekete, négyzet alakú elemekből álló fal éppoly monumentális, mint a mögötte levő - de itt most nem látható - épületkoloszszus. A -falon balra fönn ágyúlövedék ütötte lyuk, lenn, középütt a falba simuló ajtó. Az epizód során a szimultán jelenetszervezés iskolapéldájának lehetünk tanúi. Míg jobbra Eilif (Quintus Konrád) és A zsoldosvezér (Dánffy Sándor) jelenete zajlik, melynek A tábori pap (Kulka János) is részese, addig balra Kurázsi mama és A szakács (Gyuricza István) alkudoznak, illetve készítik az ebédet. A kappan áráról folyó alkut, majd a megállapodást követően A szakács akkor vágja el a baromfi nyakát, és csurgatja a vérét jól hallhatóan a vödörbe, amikor Kurázsi mama fia, Eilif arról a haditettéről számol be a vezérnek, hogy hogyan ontotta vérét négy, őt megtámadó s a jószágát védő parasztnak.

A. naturális hitelességgel és pontossággal végrehajtott cselekvések az egész előadást jellemzik. Ez a fajta színpadi realitás kompozíciós tényezőként van jelen a produkcióban, olyan esztétikai elem-ként, amely a személyközi viszonyokkal és a látványvilággal együtt teremti meg az önmagán túlmutató élményt és üzenetet. A szakács itt említett jelenetében a hadtápos valóban főz, hámozza a répát, szeli a húst, és Kurázsi mama a tábori tűzhelyen forralt vízben valóban kopasztani kezdi a kappant. Ez a stilizálatlan, részletesen kidolgozott és begyakorolt cselekvéssor nagyfokú színészi koncentrációt kíván, s a nézőtérnek a színpadhoz való viszonyát is többrétegűvé teszi. A két részben játszott darab első felének végén, a tábori sátorban például Kurázsi mama az italméréssé alakított kocsin valamit főz. A piros lábas tartalmát időnként megkavarja. S miközben zajlik e játék, és a pap fát aprít - s amikor a tuskóra kell ütnie, akkor („véletlenül") a tuskóba vágja a fejszét -, a színháztermet bejárja valamilyen illat. (Azén élményem erről a következő volt: miközben a földszint utolsó sorából erősen koncentrálva *néztem a* színpadi játékot, először csak valamilyen öntudatlan diszkomfortérzés alakult ki bennem. Nem tudom, egy-két perc volt-e, több-e vagy kevesebb, míg megéreztem: az előadásban az zavar, hogy nem elegendő csupán látnom és hallanom. S fokozatosan a tudatomba tolakodott a felismerés, hogy valamilyen szagot érzek. Ám a szagot először nem a színpadhoz tartozónak gondoltam, s ez - érthetően - még jobban zavart. Ám éppoly öntudatlanul, mint az „egynemű közeg"-ből történő kimozdulás során, egyszer csak *megláttam,* hogy a lábasból gőz száll föl, s így a szemem segített abban, hogy higgyek az orromnak: a színpadon valóban főztek.)

Ebben a jelenetben, amelyben a pap fát aprít és a mama főz, a néma Kata (Pogány Judit) összeverve, elcsúfított arccal tér vissza a sátorba, s kiengesztelésül megkapja Yvette (Kari Györgyi) piros cipőjét, amelyre oly régóta áhítozott. Miközben a sátorlappal a színpadtól leválasztott proszcéniumon ezek a hétköznapi emberi tragédiák és ténykedések zajlanak, hátul a nagy embert temetik. A sátorlap ablakaiból csak az esernyők hömpölygő, méltóságos menete látszik, s felidéződnek a néző belső látásában a közelmúlt nagy testvéri gyászszertartásai. A perspektíva, amelyből ez az - ugyan-csak szimultán, de most egymás előtt, illetve mögött játszatott - jelenet látható, ugyanabból a pozícióból, csak más látószögből mutatja be a személyes történelmét élő ember viszonyát a história nagy formátumú eseményeihez, mint az előadás további képei. A fekete esernyők éppoly nyomasztóak itt, mint a fekete díszletfalak, s ezúttal is *a tömeg e* nyomasztó hatás döntő eleme.

Felfokozódnak a színpadi hatások e monumentalitás következtében, de ugyanezt a hatást képviselik a mikrorealizmus szemléletében fogant, aprólékosan kidolgozott képek is. Ez utóbbiak sorában egyszerre bizarr és megrendítő, elidegenítő és együttérzésre ösztönző Stüsszi (Dunai Károly) halálának és eltemetésének jelenete. A fiú, akit a zsoldkassza rejtegetése miatt megkínoznak, majd az erődítmény kapujában felállított tűzfegyverrel kivégeznek, ott hever vérbe fagyva egy sátorponyvában az anyja lábainál. Kurázsi mama most is tagadja, hogy ismerné a fiút, s így a tetemet a ka-

tonák az első sorban ülő nézők előtti keskeny színpadi árokba gurítják, s - ahogy ez dögsíroknál és háborús időkben szokás - vödörből meszet csurgatnak rá. Ez az árok egyébként sok mindent elnyel: konyhai hulladékot, szemetet, lavórból kiöntött lábvizet.

Ezek között a naturális színpadi gesztusok között ugyancsak erőteljes az a leresztett vasfüggöny előtt játszódó jelenet, amelyben egy fiatal katona (Sztarenki Pál) őrjöngve szidja a parancsnokot, mert hőstettéért nem jutalmazta meg, miközben bajtársa (Lukács Zoltán) hiába próbálja csitítani. A nézőkhöz testközel-ben lezajló epizód ugyanazt a nyers agresszivitást, erőszakot és indulatot mutatja be, amit a többi katonai jelenetben is láthatunk, s döbbenetes hatású a befejezés: a gépiesen megszólaló Írnok (Karácsony Tamás) szavai egy pillanat alatt megszelídítik a katonát, s az agresszív, korlátozhatatlan indulatokat eltüntetik: a zsoldos kezes báránnyá válik.

Az előadás második részében a színpadképet egy hatalmas kerék uralja. Az első rész díszletterének közepén, az erődítmény kapuja előtt áll ez a vaskerék, egy tartórúdjánál kettétört körhinta gyűrűje. Hintáknak, láncoknak nyoma sincs, csak az a kerék maradt meg, amelyre a hintákat felfüggesztik. A felvonás elején még sárga lámpácskák villognak a kerék felső ívén, mintha működés közben tört volna el a körgyűrűt tartó vastraverz. A felvonás nyitánya során tavaszi fuvallatokat gerjeszt a szélgép, újságok, röpcédulák sodródnak a légáram útjában (a szélfuvallat az előadás kezdetére utal vissza), emberek jönnek sorra, batyukkal, felszabadultan, s a kerék aljában - a színpadnyílással párhuzamosan - téglákból derékmagasságnyi falat emelnek a díszletezők.

Kurázsi mama a békét átkozza, s attól fél, hogy a frissen feltöltött készlet a nyakán marad. De a városból visszatérve megnyugszik, mert újra háború van, és ismét szükség van a markotányosnőre. A hadiállapot beköszöntekor a színpadi kerék lassan előrefordul, lámpácskái többé már nem világítanak, s leomlik a nem-rég emelt téglafal. A megdöbbentő szín-padi hatás, a nézők felé gördülő hatalmas kerék megmozdulása után (magassága eléri a színpadnyílását) újabb különleges effektus tanúi és alanyai lehetünk. Á színen, az alig megvilágított, romokkal teli színpadon megjelenik egy vézna, fekete kutya (gyenge tompora miatt hiénaszerű-nek tűnik), és percekig ott kóborol és szaglászik az előbb üres, majd néhány szereplővel „benépesített" színen. A kutya jelenléte különleges hatást idéz elő, mert itt nem idomítást látunk, s nem is egy pórázon vezetett ebet (mint a Gothár rendezte *Rendőrség* utolsó jelenetében). A kutya végül feltűnés nélkül távozik, s ez megszünteti a jelenléte, a megnyilvánulásainak kiszámíthatatlansága miatt megteremtődött színpadi feszültséget. (Az ötlet a színházi effektusok természetéről is sok mindent elárul: a megismételhetetlenség ebben az esetben valóban evidens. Sőt, a nézőtéren valamiféle szolidaritásérzés és drukk is létrejön, nehogy a kutya megzavarja a szereplőket, s nehogy a mi élményünk is sérüljön.)

Miközben Kurázsi mama elszegényedik, a kocsi is metamorfózison megy keresztül: az „összkomfortos" szekeret föl-váltja egy kétkerekű bódé, egyik oldalán egy apró, a másikon egy hatalmas kerék-kel. A szakáccsal való újbóli találkozás során a két szereplő ugyanott és ugyan-úgy rak tüzet, ahol s ahogy a két katona tette az előadás elején. (Az egymásba fonódó, egymásra rímelő, egymást ellen-pontozó rendezői motívumok igen erős színjátéki konstrukciót hoznak létre. A látványelemek - Stüsszi kivégzése, majd Kata legéppuskázása rendezőileg éppúgy egymást erősíti, mint a már említett felvonáskezdő fuvallatok, az egyszer-egyszer felzúgó repülőgépek, a színpadi fokozás hangban, brutalitásban és nyomorúságban.) Á Kata szökési kísérletét követő jelenetben már csak egy apró tali ga a vagyon, s ez - a kocsitól és a kordétól eltérően - már nem kap szerepet a színen, épp csak keresztülhuzzák egyszer a színpadon.

A terepet megszálló katonaság előrángatja odújából a parasztcsaládot, a fegyveresek kegyetlenek, az atrocitás reális és sokkoló. S miután az egység elvonul megszállni a várost, Kata fölkapaszkodik a küllőkön a nagy kerék legmagasabb pontjáig, ott felnyújtózva megragadja a feje fölött lógó harang nyelvét, és félreveri a harangot. S veri mindaddig, amíg a szín katonákkal be nem népesül, sőt a lövedékek át nem lyuggatják. A halott Katával a kerék előregördül (már-már legurul a nézők közé), s a föntről alulra fordult lány lecsúszik a földre. Utolsóként elpusztított gyermekének holtteste fölött Kurázsi mama ezt az óriáskereket ragad-ja meg s gördíti vissza eredeti helyzetébe, miközben arról beszél, hogy menni kell tovább, húzni kell újra a kocsit.

Ez a kép ismét erőteljes és sokértelmű. A mama azt a kereket fordítja vissza, amely legtovább óvott gyermekének tetemét a lába elé gördítette. Amikor nincs már senkije és semmije, akkor ragadja meg - erejét megfeszítve - ezt a vaskarikát. A körhinta tartógyűrűjét: az örök körforgás szimbólumát, a proli ünnepek állandó vásári eszközét. A kerék (triviálisan szólva, a metaforát lefordítva) Iehet „a történelem kereke" is. Az a kerék,

Lázár Kati, Pogány Judit és Bezerédy Zoltán (Őrmester) a kaposvári előadásban (Fábián József felvételei)

amelyet mindig Kurázsi mama és gyermekei forgatnak, azok a „kisemberek", akik erejüket, energiájukat, életüket adják ahhoz és azért, hogy ez a „kerék" forduljon. Lehet, hogy ez a kerék itt továbbfordul - hiszen a szöveg szerint a markotányosnő indul tovább. Lehet, hogy a kaposvári előadás díszleteleme az állandó körbe-körbe, a sehonnan sehová sem tartó, csak mindig önmagát ismétlő történelmi folyamatokat jelképezi. És az is lehet, hogy az asszony itt vissza akar fordítani valamit (mivel a kereket az előző - a felvonás korábbi részében látható - helyzetébe forgatja). Ez utóbbi, túlságosan direkt és együgyű értelmezést nem említeném, ha nem idézte volna föl bennem a „történelem kereke" szóképnek egy szemtelenül szellemes vizuális lefordítását. Bódy Gábor filmjében, A *kutya éji dalában* a nyomorék párttitkár tolószékében ülve azt mondja, hogy nem lehet visszaforgatni a történelem kerekét, s eközben saját székének kerekét visszafelé forgatja: tolat.

Az előadás fináléjában összkar és tabló teszi emelkedetté a hatást: a szereplők - immár „civilben" - vonulnak a színpad teljes szélességében húzódó két tömött sorban a közönség felé. Az ének azonban hirtelen félbeszakad, és ezzel az előadás is. A váratlan némaság (s a pillanatnyi teljes sötét) Brecht szellemében meggátolja a nézőt abban, hogy „romantikusan düllessze a szemét". Ez a kontraszt *(a tutti* és *a general pausa* között) éppoly éles, mint a gigantikusság és a kisszerűség ellenpontja, mint az óriási tömbök és az aprólékosan kidolgozott, naturalista hűségű részletek oppozíciója, mint a szereplők és a Beszélő (Tóth Eleonóra) világának ellentéte.

A jeleneteket összekötő (és elválasztó) narrátor mai színházi konferansziéként jelenik meg, a jelmeztervező Szakács Györgyi őt kisestélyibe öltözteti, s a színésznő mikrofonba beszél és énekel. Intonációja gyakran egy idegenvezetőére emlékeztet, s így valóban elidegenít attól, amiről beszél. Ez a hatás azonban ebben az előadásban kívül kerül magán a darabon, az egyes jelenetek, a színészi alakítások nem demonstratívak, nem reflektáltak, hanem önelvűek. Lázár Kati a címszerepben teljesen világossá teszi, hogy Kurázsi mama alakjában és sorsában mai személyekről és mai sorsokról van szó. Nem eszközöket használ, hanem létezik, s ez a jelenlét nem a teatralitás közegébe tartozónak tűnik, hanem az életébe. A konok eltökéltség, a minden tragédiát elviselni (de eltűrni nem) tudó asszonyi erő sugárzik alakjából, és Lázár Katinak elsődleges szerepe van abban, hogy az előadás általam érzékelt üzenete a személyes történelemről megfogalmazást nyer. A színésznő eltűnik a szerep-ben, és Kurázsi mama inkarnálódik Lázár Katiban. Pogány Judit a néma szerepet teljes értékűvé teszi. Kata megformálásával nem epizodistája, hanem egyik főszereplője az előadásnak. Nemcsak a rá vonatkozó közlések tükrében, a rá irányuló akciókra adott reakciókban van jelen. Egy egész jellem kontúrjait megrajzolja: a gyermeklétben és gyermeki lelkületben rögzült lányét, aki hozzászokott a nélkülözéshez és a kiszolgáltatottság-hoz, de az apró örömök kikövetelésével igyekszik létét a maga számára elviselhetővé tenni. Á csendes jelenlétből akkor lép át lázas tényekedésbe, amikor családtagjait, illetve embertársait veszély fenyegeti. Pogány Judit a „kis"-emberek-ben munkáló szolidaritásérzést teszi számunkra újraélhetővé.

Á Nemes Nagy Ágnes árnyalt fordításában megszólaló darabhoz Paul Dessau zenéjét Selmeczi György hangszerelte. Á muzikális effektusok is szerves és részleteikben is végiggondolt elemei az előadásnak. A kaposvári *Kurázsi mama és gyermekei* maradandó értékűnek tűnő színházi műalkotás. Á produkció esztétikai komplexitása és teljességigénye, valamint az ebből kirajzolódó történetfilozófiai gondolat is azzá teszi. A mindennapi élet hol könnyebb, hol (s ma mindinkább) súlyosabb szekerét mi húzzuk, mi toljuk, ki egymaga, ki társával-családjával közösen. S az egyes ember tényekedéseiből, vágyaiból és törekvéseiből épül föl a nagy egész. Gothár Péter rendezése ezt a perspektívát láttatja meg: nemcsak a „velünk történik", de a „rajtunk múlik" személyes hitét és tapasztalatát is. Hiszen értünk és általunk van - a történelem.

Bertolt Brecht: Kurázsi mama és gyermekei (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Zene:* Paul Dessau. *Zenéjét hangszerelte:* Selmeczi György. *Zenei vezető:* Tóth Armand. *Díszlet:* Khell Zsolt - Gothár Péter. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Szcenikus:* Kondákor Tamás - Zsanba Zsolt. *Dramaturg:* Julián Ria. *Rendező:* Gothár Péter.

Szereplők: Tóth Eleonóra, Szalma Tamás, Bezerédy Zoltán, Lázár Kati, Pogány Judit, Quintus Konrád, Dunai Károly, Gyuricza István, Dánffy Sándor, Kulka János, Lugosi György, Kari Györgyi m. *v.*, Anger Zsolt, Kisvárday Gyula, Tóth Géza, Krum Ádám, Pál Tibor, Kalmár Tamás, Karácsony Tamás, Sztarenki Pál, Lukáçs Zoltán, Nődl Ildikó, Kósa Béla, Ottlik Ádám, Ném di Árpád, Nagy Mária, Csapó György, Kamondy Imre, Tóth Béla, Lakatos László, Csapó Virág, Kovács Zsuzsanna, Lestyán Luca, Varga Anikó, Veréb Judit.

TARJÁN TAMÁS

Esőben vizet

A szecsuáni jólélek a Madách Színházban

„Az istenek gyorson el." Az előjáték szerzői instrukciója ez Bertolt Brechttől, de a mai világjáték diagnózisa is lehetne. Nagy Viktor, a Madách Színház fiatal rendezője remekül osztotta ki A *szecsuáni jó/élek* három istenszerepét, és a vibrálóan ötletes Borsi Zsuzsa segítségével remekül öltöztette őket.

Arany, ezüst, bronz. Három köpönyeg, három bőrkabát a három istenen, akik sudárak, kisportoltak: bérletük van a tanács szaunájába, és még senki nem kérdezte meg, miből épült ez a szauna. Három érdemrend látogat le az emberek közé, és velük három korosztály, három világszemlélet, három magatartás. Nagy Viktor nem sokat teketóriázik, a Fény Fiai közül a legelsőt, legrangosabbat, legöregebbet egyenesen Leninnek maszkírozza. Koltai János a Pierre Cardintől öltözködő főtitkárok eleganciájával érkezik, de tányérsapkában, hogy legalább egy, egyetlenegy, egyetlen árva jólelket találjon a földön. Aranykabátján piros szalag lobog - hogy ebből a forradalomszínből később gombra kötött kis masni maradjon csak, s helyette előbb vékonyka, majd tüntetően vastag gyászszalag jelenjék meg a felkaron, ott, ahol érzelmi és politikai pántlikáinkat hordani szoktuk. Koltai Jánosnak nagyon jót tett a televíziós Szomszédokban alakított állandó szerepe (érdemes lenne arról elmélkedni, amit Máriáss József megpendített interjújában: a művészet e napi fogyasztású árucikke népszerűbbé varázsolt kevésbé közismert színészeket). Koltai adja meg a trióban a *félelem* alaphangját. lsteneknek nagy garral vagy fölényes inkognitóban illene beleturkálniuk a halandók dolgaiba. Ezek...? Az utolsó vízárus is rögtön azonosítja őket, s hogy milyen a fogadjisten, arról a ruhák züllése is árulkodik: még jó, hogy jutott valahol egy kis szalma, fekvőhelyül, szálaival megtapadva az „új" fejfedőn, a kötött sapkán. Koltai sietőssége, kapkodása azt fedi föl a jellemből, hogy ennek az istennek semmire sincs ideje, sőt érzi is, hogy az idő elröpült fölötte. De dolgozik benne a kötelességtudás: ha a Fény ebbe a pozícióba állította, akkor neki jó lelket kell keresnie. Persze nem erőlteti a dolgot; jelentést azonban hiánytalant írhatna az akcióról. Koltai János a szimbólumalakból vissza-hozza embernek az első istent, személyt

teremtő játékával tolerálja azt a kissé harsány jelképiséget, amely - lehet: inkább Brechttől, mint Nagy Viktortól - az összes szereplőnek adatott.

Az istenek hasonlítanak egymásra. Lélekben legalábbis. Dunai Tamás abszurd drámák antihőseinek keménykalapját hordja, és nem fogja váratlanul érni a fölkérés, hogy mint első isten tevékenykedjék tovább. Egyelőre azonban se fölfelé, se lefelé nem ért egyet, és színesen, árnyaltan hozza tudomásunkra, hogy saját színe a színtelenség. Dunai, az „élete delelőjén járó" isten, a középső isten tengelyfigura. Helyénvaló, hogy a kétely és aktivitás látszata ellenére is teljes bizonytalanságban hagy: mi szent ennek az... - ennek.

Schnell Ádám, mint harmadik isten, jutalomutat kapott a földre. Eddigi színre lépései már igazolták, hogy főiskolai hallgatóként is alkalmas istennek. Ő a most kupálódó ifjú. Neki puha a kalapja. Szin-te vonzó, hogy még rettenetesen tud csudálkozni. Amikor föl kellene emelnie a szavát, akkor is javában csudálkozik.

A három isten kiruccanása - van-e jó ember a mi világunkban vagy nincsen - keretjátéka Brecht művének. Nagy Viktor keretnek hagyta a keretet, ám kissé be is tördelte a darabba. Ha az istenek netán naplót írnak, és egyedül az éjszakában még őszinték is mernek lenni, lejegyzik, hogy ők sem jó emberek.

A Madách Színházat sok támadás éri műsorpolitikájáért. Sokaknak nem tetszik az üzleti érzék - pedig nem itt kell keresni a bajt, hanem jó pár színdarabjuk csúf csomagolásában. *A szecsuáni jólélek* kitűnő, s a Madách „haragosait" csitító választás volt. Őrizte és továbbvitte a társulat Brecht-elkötelezettségét, testhez-álló művészi munkát kínált Nagy Viktor-nak, végre méltó feladatban foglalkoztatott olyan színészeket, mint például Nagy Anna. Ha a tisztelt néző nem kap a fejéhez, hogy „ja, Brecht, na azt aztán nem...!", akkor egyrészt - a szó nemes értelmében - megkapja, amihez a Madách hozzászoktatta; másrészt el kell is-mernie, hogy a múzsák nem költöztek ki végképp e falak közül.

Bár bizonyos perceiben el-elfárad Nagy Viktor rendezése, egészében meg-nyerő és színvonalas a produkció. Götz Béla a tőle megszokott mérnöki-mértani teret alakította ki, platókkal, téglákat jel-képező téglalyukakkal. Meghagyta a színpad irdatlan magasságát, *a fönt* gyanúsan elmosódott sugárzását - ugyan mi-csoda fiai lehetnek ilyen Fénynek... A díszlet sokszor nehezíti a járást - ami csak azért gond, mert Nagy Viktor a botorkálást, ügyetlenkedést nem építette be

Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek (Madách Színház). Sen Te-Sui Ta: Ráckevei Anna, Jang Szun: Gáti Oszkár

rendezésébe, pedig megtehette volna. Nem könnyű ezen a földön mászkálni.

A szecsuáni jólélekhez mindenekelőtt egy jó lélek kell: egy jó színésznő, aki eljátssza a címszerepet. Ráckevei Annának elhihető, hogy ha - mint Sen Te, az utcalányból lett trafikosnő - szerelmes, esőben vizet vesz egy állástalan pilótának. Aki szomjas, de szomjasabb nála Vang, a vízárus üres zsebe. Nem a színésznő a vétkes abban, hogy - s ez nem puszta forma: koncepció - túl sok a közönséggel folytatott közvetlen társalgás, a kibeszélés, és feszengtetően indiszkrét pillanatokat teremt (nemcsak az ő jeleneteiben) az első sorban ülőkkel való kézfogás. Ez legalább a negyedik olyan előadás a Madáchban, amely azt kaméleonkodja, hogy ti meg mi egy cipőben járunk. Ezt a kétségtelen tényt a színpadon kell kifejezésre juttatni. Brecht ugyan szerethette és helyeselhette ezt a játékstílust, viszont nyilván dühöngött volna, amiért Nagy Viktor - következetesen igazodva a társalkodáshoz - számos epizódot durva fényváltással tép el az elevenebb többitől.

Nagy nyeresége Ráckevei Anna alakításának, hogy - bizonyára instrukcióra is - nem Sen Te prostituáltnak Sui Ta kapitalistává történő átöltözésére, nem a nőférfi, jó-rossz váltásra, nem a dupla figura külsőségeire koncentrál - sőt beéri a régtől ismerős ruha- és napszemüvegkellékekkel. Nem nyűvi a hangját férfias recsegésbe - azaz elegendőnek ítéli a közmegegyezés konvencióját: amikor Sen Te, akkor Sen Te, s amikor Sui Ta, akkor Sui Ta. Érdektelen, miért nem fi gyel föl *a különbözőség azonosságára a* világ (ezzel meg is erősíti, hogy valaki - Sin, az özvegyasszony, a dohányáruda előző tulajdonosa - mégiscsak rájön a trükkre. Egyszerűségében is leleményes jelmeztervezői megoldás Borsi Zsuzsától, hogy Sin, ez a szürke kóbor macska tarka ruhában virít, amikor már a titok tudója, és nyugodtan nyúlkálhat Sen Te erszényébe, úgysem lehet a kezére csapni. Nagy Anna az elviselhetetlen mosolylyal és a tetemekre leső madárszerűséggel váltja ki ezt a figurát. S mert kiváló színművész, nem egyszerűen gyűlölni tanítja ezt a förtelemasszonyt: az áldott állapotban lévő, Sui Ta külsejű Sen Tével szolidárisan mintha maga is kihordana egy magzatot. Nagy Anna ideális Brecht-színésznő: intonációja, gesztusnyelve, játékmódja egybefonja a reálist és a metaforikusat. Főszereppé léptet elő egy mellékalakot - az előadás dicsérete, hogy ezt nem egyedül teszi).

A Sen Te alakját megformáló Ráckevei Anna: szem-színésznő. Játékkultúrájának ezernyi más eszköze is a szemében, a tekintetében szalad össze. Tehát nem a szeme játszik a keze, a mozgása, a dikciója helyett: egyszerűen a szeme az a gyújtólencse, amely föllobbant egy jellemet, egy szerepet. Mint Sen Te és mint Sui Ta is fölperzseli a publikumot (noha - így látjuk - nehezére esik gonosz nagybácsinak lenni, és természetesen éli a kis számkivetettet, az utcalányt, akinek már oly sokan fizettek a szerelemért, hogy most - az istenek ajándékozottjaként - ő fizet mindenkinek egy tányérnyi rizs életmentő szeretetével).

A szerep lényegi mozzanata, amikor Sen Te, a lány rájön, hogy terhes; tehát aligha bújhat sokáig Sui Ta bácsi bőrébe. A Giorgio Strehler rendezte, nálunk is vendégszerepelt csodálatos előadásban ezt a pillanatot ugyanúgy másként élte meg a színésznő, mint ahogy Törőcsik Mari döbbenete is másként emlékezetes, mint Pogány Juditnak a Sui Ta nadrágot sétáltató kisfiúábrándja. Ráckevei Anna olyan természetességgel veszi tudomásul a tényt, ahogy azt *az angyali üdvözletek* piktorai vászonra vetették. Akár ő, akár a rendező találta ki, nagyszerű, hogy kisujját nyújtva álmodja a színre a születendő gyereket: kapaszkodjon ebbe, ő, a kicsi. És ragyog a szeme, a szeme.

„A történetben szereplő Szecsuán tartomány, amely mindazon helyeket képviseli, ahol embert ember kizsákmányol, ma már nem tartozik az ilyen helyek közé" - olvashatjuk Bertolt Brechtnél, Nemes Nagy Ágnes időtállóan szép fordításában. Valószínűleg Szecsuán lehet az egyetlen hely, amely nem tartozik az ilyen helyek közé. Nagy Viktor rendezése ennek ellenére sem elégszik meg a tolakodó politikum hangsúlyozásával. Semmi nem válhat jelképessé, ha nincs benne, mögötte sors.

Ezeket a sorsokat az előadás mellékszereplői kitűnő összhangban, jellemzőerővel teremtik meg. Pásztor Erzsi - Jang asszony, az állástalan pilóta anyja - eljátssza a fia iránti mániákus, a becstelenségig facsarható szeretetet, de azt is, hogy elege van ebből a jellemgyenge fickóból. Pusztaszeri Kornél - sárga-fekete zakóba, zöldessárga nadrágba öltöztetve, hetyke álpajesszal - pompásan ad egy férfiatlan férfit, Su Fu borbélyt. Vang, a vízárus kezét nem ő töri el, csak egyik rabszolgája; és a feleségül kért Sen Te körött is oly nemtelenül és dallamosan röpköd, mint aki valóban nem az ágyra pályázik. Mestermű Pusztaszeri figarója, a jóságos gengszter, aki buta ahhoz, hogy ráébredjen: ez a város az ő kezében van.

Mi Csü háztulajdonosnő szerepében Menszátor Magdolna is elkerüli a Brecht-játszás végleteit, a csak jó-csak rossz sémáit. Érdekes vonás, hogy inkább szemlélője, mint élvezője az eseményeknek, melyek pedig jobbára neki kedveznek. Melyik bizományiban vette a bundáját? - ezt csak azért nem kérdezzük, mert mostanában már nem telik neki bizományira.

Hasonlóképp jeles alakítás Dengyel Iván bamba szemű, még csalni is rosszul tudó Lin To asztalosa. Nem lehet nem a kezét nézni, amikor nehézkesen forgatja a ceruzát, és a dohányboltba készített polcok árát számítgatja.

A darabból kilógó két figurát, a szőnyegkereskedőt és feleségét Fillár István és Lelkes Ágnes eleveníti meg. Miért lógnak ki? Mert ők talán jók. Őket talán érdemes lett volna zargatniuk a szálláskereső isteneknek. Róluk a mindentudó Vangnak is tudnia kellene, hogy jók. Lelkes Ágnes a buzgólkodásban, Fillár István a tétovaságban fejezi ki a jóságot, ezt a csöppet sem korszerű vonást.

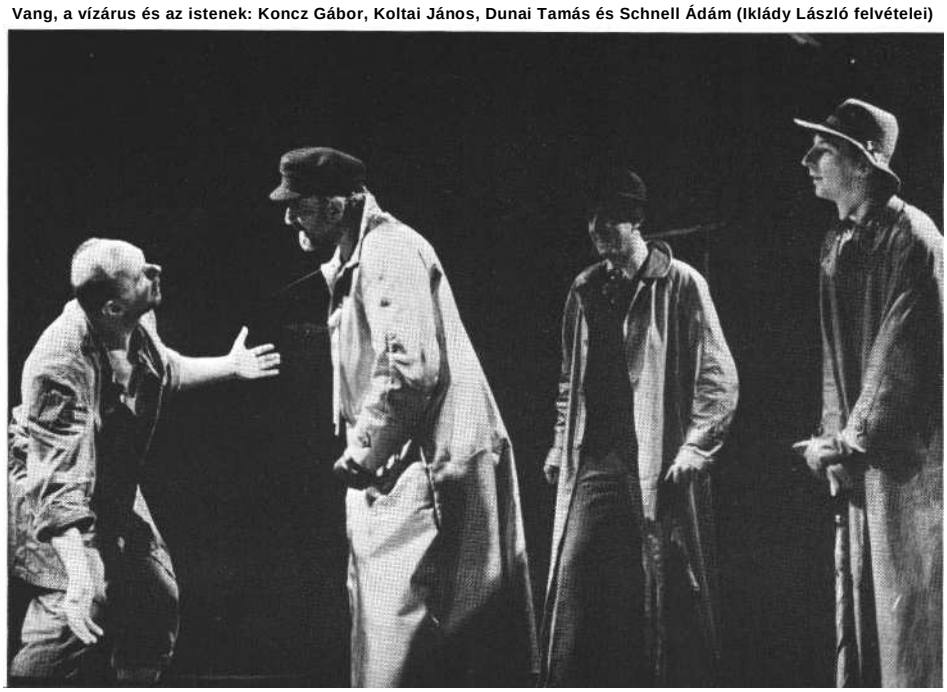
A Sen Te házába élősködni igyekvő családtagok hálátlan szerepét fontos figurákká dolgozták ki a színészek. Bajza Viktória, az asszony sunyi és gyáva, mielőtt kérdezne, már a választ lesi, és nem hiányzik belőle a jellemtelen szegények tulajdonsága: hogy fölvágnak a szegénységükre. Tóth Tamás, a férfi szinte nőies lehet ebben a famíliában. Nem ő adja ki a parancsokat, de ha beüt valami jó fogás, őt illeti a legfinomabb falat. Az unokaöcs ifjabb Fillár István megformálásában nem csupán hitvány jellem, hanem jogosan elégedetlenkedő fiatal is. Holnap a Kék fényben fog ránk nézni, korántsem zavart tekintettel. Gyilkos lesz, mert gyilkosnak illik lennie. Bálint György - a nagyapa -, akinek épp a bemutató napján volt a nyolcvanharmadik születésnapja, egyetlen mondattal, egyetlen kalaplengetéssel eltalálja a fölösleges - már lopni nem, csak enni jó - embert. Balogh András főiskolai hallgató - a fivér - elveszett ebben a karban, Szilvássy Annamária, a sógornő viszont a Brecht-darab mélyéből is eljátszott valamit: nem Sen Te az igazi utcalány, hanem ez a nő, akinek a hasát is inkább párnának gondoljuk, mint kisgyereknek. Az unokahúg Györgyi Anna főiskolai hallgató volt, a fiatal prostituált Kozák Ágnes, ugyancsak a főiskoláról. Néhány nap múltán nem könnyű visszaemlékezni arra, amit produkáltak.

A szereplők listája Vanggal, a vízárussal kezdődik. Koncz Gábor, akit néhanéha elfelejtünk - vagy mint Oszira emlékezünk rá egy felejthető tévésorozatból

kiemelkedőt nyújt ebben a figurában. Bizony csődöt mond a mimográfia, ha hűséges leírásra törekszünk. Ebbe a mezítlábas, rongyos alakba még az is belejátszik, hogy-mint annak idején a sajtó is tudósított róla - Koncz lenyiszálta az egyik nagylábujját, szerencsétlenül mozdítva a fűnyírógépet. Színész és rendező tökéletesen megérezték, hogy Vang tán még a jóléleknél is fontosabb. A vízárus olyan naiv, oly kevéssé dörzsölt, hogy nem lép igazi kapcsolatba a világgal: olyan kapcsolatba, amelyben ő lehetne az úr. (Arról felejtkezzünk el, hogy pléhpohara dupla fenekű, tehát akkor is hamisan adja el a vizet, ha esőben veszik tőle. Vagy Sen Te kivétel?) Koncz az örök szolgák, a mindenkori beletörődők, a semmiféle tapasztalattól nem edzett álmélkodók képviselője. Aprózó-szaladó tipegése, törött kézfejét feltűnés nélkül dugdosó testtartása remekül igazodik egy emberhez, aki majd' kicsattan az erőtől, aki isten lehetne Szecsuánban, de elhitte, hogy neki vizet kell árulnia mindörökig.

Gáti Oszkár pályájának alighanem legjelentékenyebb szerepe az állástalan repülő. Ő kapja esőben a vizet. Nehéz lenne eldönteni, hogy Szunt inkább vonzó vagy inkább taszító jegyekkel ábrázolja. Az esőben - amikor a vízpermet jóvoltából finom hűvösség árad szét a nézőtéren - szánandó ázott alak, még öngyilkossági szándékától is óvnánk. Utóbb csúf jellemmé romlik - vagy kiállítja neki a föl-

Vang, a vízárus és az istenek: Koncz Gábor, Koltai János, Dunai Tamás és Schnell Ádám (Iklády László felvételei)



mentő papírt, hogy hiába szeretné a munkához való jogot? Persze csakis a repülés érdekelné - és ő az, aki ebben a darabban a legkevésbé tud röpülni. Gáti a jellemgyarlóságban is nagyvonalú. Azzal ér célt, hogy magasan tartja a figurát. Azzal, amiként Sui Ta dohánygyárában cégvezetőként elfelejti, hogy valamikor Sen Te vőlegénye volt. Azzal az arcátlansággal, amihez csak azoknak van joguk, akik már nagyon sokszor találkoztak szembe arcátlansággal.

Mellékszerepből főszereppé lett a rendőr: Vass Gábor szemüveges, intellektuális oktondija, aki már fiatalon beleőszült a rendcsinálásba, kiválóan él és él vissza az egyenruhával. Mintha az ő esetében igazolódna leginkább a brechti színházi gondolkodás - az eltávolítás, mely nem csupán az alaknak a színésztől és a színésznek a nézőtől való eltávolítását, kritikus és külső szemlélését jelenti, hanem most azt is, hogy a színészek fölmérik önmagukat. Koncz nagyszerű teljesítményéhez, Ráckevei Anna ragyogásához, a három isten földi bujdoklásához szükség volt arra, hogy valamennyien épp a Brecht-tükörbe nézzenek az öltözőben.

Nagy Viktort *a La Mancha lovagja* és a *Doctor Herz* után hajlamosak vagyunk zenés darabok rendezőjeként elkönyvel-ni - ehhez képest meglepő, hogy Paul Dessau zenéjét majdhogynem a próza-mondásig visszafogta. Tudja, hogy a zene kiveszett ebből a század- és ezredvégből. Tudja, Brechttel, az istentelent: „Más istenek? Vagy jobb, ha nincsenek? I Nem játék ez, agyunk már szétreped. / E kínos ügyből egy ösvény vezet ki: / Önöknek kell a megoldást keresni..."

„Kell jó végnek lenni, kell, muszáj!" - kiáltja Bertolt Brecht. Ugyan miért *kell, muszáj?*

Es ha nem vagyunk istenek, honnan vegyünk egy Sui Ta-öltönyt? Honnan napszemüveget, mikor már régen nem süt a nap?

Bertolt Brecht: A szecsuáni jólélek (Madách Színház)

Fordította: Nemes Nagy Ágnes. *Zene:* Paul Dessau. *Díszlet:* Götz Béla. *Jelmez:* Borsi Zsuzsa. *Zenei vezető:* Oberfrank Géza. *Mozgás:* M. Kecskés András. *Rendezte:* Nagy Viktor.

Szereplők: Koncz Gábor, Koltai János, Dunai Tamás, Schnell Ádám f. h., Ráckevei Anna, Gáti Oszkár, Pásztor Erzsi, Pusztaszeri Kornél, Menszátor Magdolna, Nagy Anna, Bajza Viktória, Tóth Tamás, ifj. Fillár István f. h., Balogh András f. h., Szilvássy Annamária, Bálint György, Györgyi Anna f. h., Légári Gergely, Dengyel Iván, Fillár István, Lelkes Ágnes, Vass Gábor, Kozák Ágnes f. h., Vándor József, *Kis* Endre, Májer Zsigmond f. h.

ERDEI JÁNOS

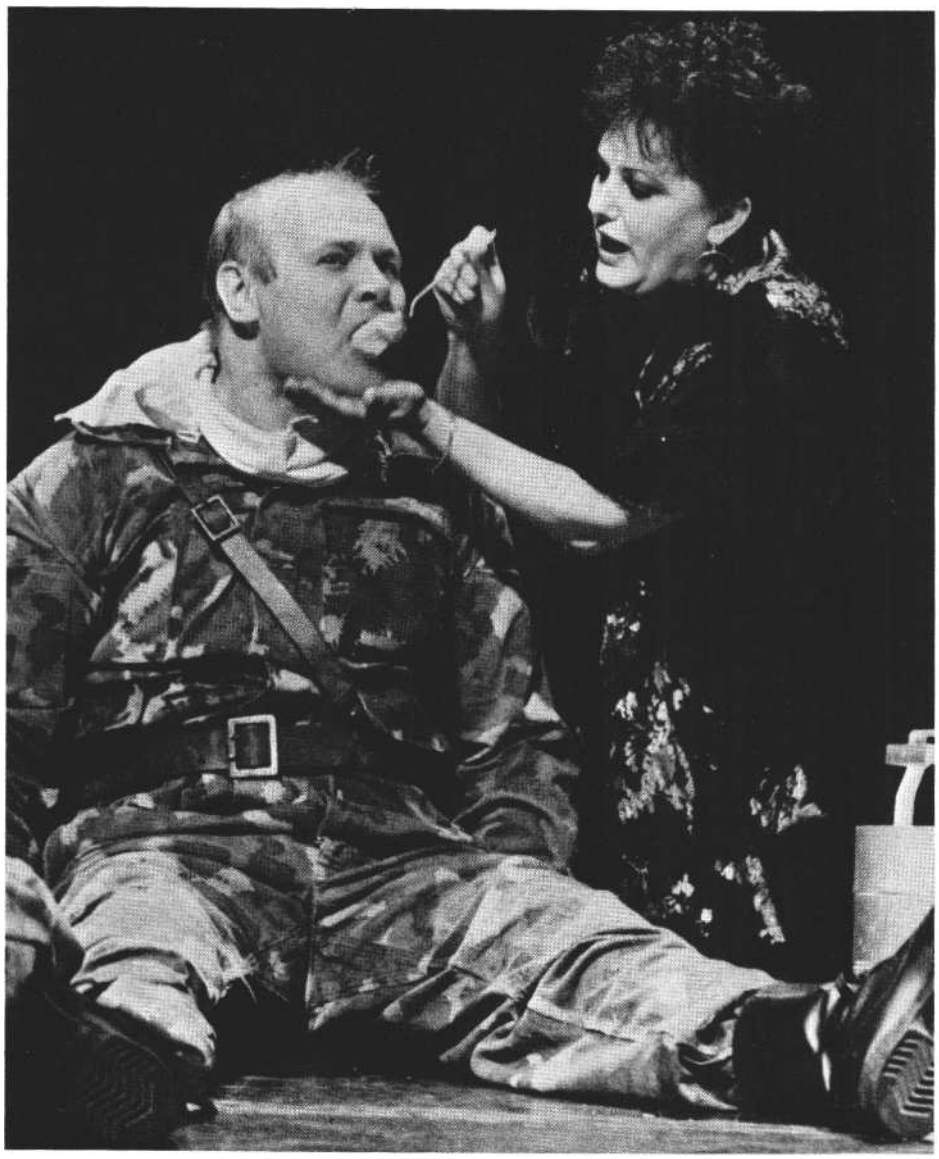
Leomlott határok

Egy fő az egy fő Pécsett

A társadalmi mozgástér újkori megváltozását követően igazából csak századunkban tört ki a botrány. A kora gyermekkorban elsajátított s karakterré keményedő viszonyok, illetve a megváltozott mozgástér követelte magatartásmódok feszültsége végül az emberi személyiség részleges újraépítésének („korszerűsítésének") technikáját, a pszichoanalízist kényszerült életre hívni. A karaktert alapvetően meghatározó (nevelési) elvek ugyanis szinte változatlan formában öröklődtek apáról fiúra, sőt a család mintegy külön is vált, „leszakadt" az őt övező viszonyokról. (Már a XVIII. század óta közhely a magánélet s a közélet különválásáról beszélni.) A mind tarthatatlanabb feszültség azonban csak (elhanyagolhatóan) keveseket juttatott az analitikusok bőrdíványaira. A karakter kényszerű „átszerelésének" sokkal hatékonyabb, noha pusztítóan drasztikus módozatait elsősorban a legkülönfélébb tömegszervezetek, így főként a hadsereg(ek) hajtották és hajtják végre. Egy ilyen sikeres átalakítás analízisét rajzolja fel Bertolt Brecht a viszonylag korai, 1926-ban írott darabjában, az *Egy fő az egy* főben.

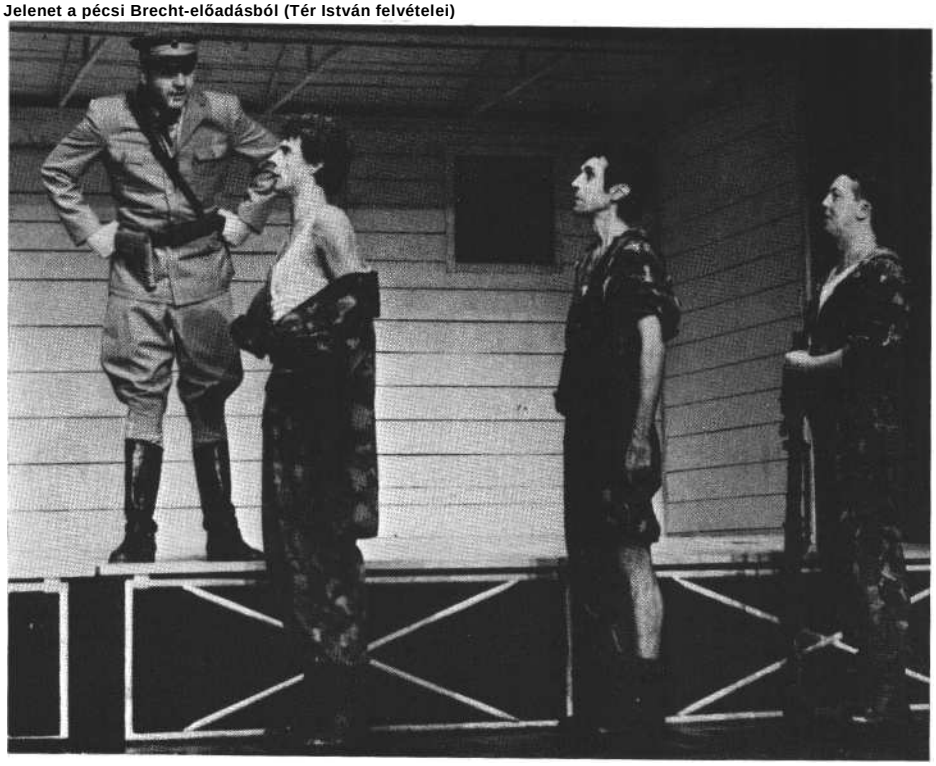
Az ember szinte korlátlan átalakíthatósága ebben az időszakban ugyan már letagadhatatlan, azonban a baloldali eszmevilággal rokonszenvező drámaíró számára még inkább csak egy-két, szociológiailag többé-kevésbé jól meghatároz-ható réteg, a kispolgár, illetve a „lumpen" sajátjaként tűnik fel. A színpadi megjelenítés alapvető problémája épp ebből adódik. Kézenfekvőnek látszik ugyanis az a megoldás, amelyik magától Brechttől sem idegen, hogy a nézők egy szociológiai értelemben mélyen alattuk levő lény, Link Laja átalakíthatóságát az őket a főszereplőtől elválasztó kulturális távolsággal véljék magyarázhatónak. Ezt a felfogást sugallja a darab műfaja is: vígjáték. Kísért tehát a veszély, hogy egy olyan ember szerencsétlenségén nevessünk, aki oly mélyen alattunk áll, hogy a távolság látszólag lehetetlenné teszi: hasonló dolgok velünk, a nézőtéren ülőkkel is megtörténhessenek. Hiszen minket, a nézőket az elaljasodástól nyilván megvéd kultúránk és humanizmusunk, melyet erősíteni éppen a mű lenne hivatott. E csapda kikerülése nem is olyan egyszerű, ugyanis Link Laja alakjának a nézőtéren ülőkhöz való közelítése, „megemelése" úgyszólván lehetetlen. Mind a dialógusokból kikövetkeztethető helyzete, mind reakciói, mind pedig nyelvhasználata olyannyira réteghez kötött, hogy alakjának bármiféle megemelése a dráma építményének teljes szétrombolását eredményezné.

Ezen eredendő dramaturgiai probléma feloldására a rendező, Csiszár Imre teljes értékű megoldást lel. Saját, ebből a szempontból is figyelemre méltó rendezéseihez képest is radikálisan szakít a színpad utánzó, ha úgy tetszik „realisztikus" jellegével. Ezek a színpadi történések sehol másutt meg nem történhetnének, nem sűrítései s a legkevésbé sem utánzásai az élet más szféráinak. Annyira öntörvényű terrénum ez a Csiszár Imre irányította, most épp Brechtet megjelenítő színpad, hogy olyan helyzetek felidézésére is alkalmas, melyek mindenütt másutt (tehát a színpad kivételével) kizárnák egymást. A történésekben éppen nem szereplő ját-szók nem hagyják el a színpadot, hanem a bal, illetve jobb oldali előszínpadon tömörülve maguk is nézői az éppen nélkülük zajló eseményeknek. A nézők és a szereplők között tehát létrejön egy közbülső szféra: azoké a játszóké, akik időn-ként csak „nézők", avagy olyan nézők, akik játszanak is. Ezáltal a színpadi események alapvetően átalakulnak. A szín-padi nézők reakciói messzemenően hitelesítik azoknak a megszokottnál összehasonlíthatatlanul harsányabb, ha úgy tetszik, olcsóbb eszközöknek a használatát, melyek egyébként már évtizedek óta megengedhetetlenek, illetve önmagukban használva az esztétikum szférájából való kisodródást eredményezik. Játék és valóság határai szinte kibogozhatatlanul összemosódnak, és nemcsak a színpadon! A színpadi (katona) nézők ugyanis rendkívül harsányan reagálnak a történések-re, s ezáltal a valódi nézők előtapsolói-, hangadóiként funkcionálnak. Ha ezzel csak annyit ért volna el Csiszár Imre, hogy egy fergeteges színházi estével ajándékozza meg Pécs város színházba járóit, úgy is elismerést érdemelne. Nem mindennapi mesterségbeli tudásra vall ugyanis annak megkomponálása, hogy ne csak a színészek játsszanak önfeledten, már-már gátlástalanul, de ezen - nevezzük nevén - ripacskodást a nézők ön-feledt nevetéssel honorálják. Csiszár szinte mindent „bevet": a színpadon röpködnek a nyitott, de színültig telt sörös-üvegek, sőt a füttyszóra a színpadra özönlő játszók bemutatkozása közben a valódi nézőket is valódi pálinkával kínálják.



Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő (pécsi Nemzeti Színház). Sipos László (Link Laja) és Vári Éva (Hocinesze Leokádia)

Jelenet a pécsi Brecht-előadásból (Tér István felvételei)



Hogyan és mitől lesz művészetté mindez? Hogy a színpadon a nézői és a szereplői létmód határán újra és újra átjáró játszók viselkedését *a revüvé* rendezett songok magyarázzák, csak a kisebbik dolog. A világítással is kiemelt zenés-táncos pillanatokban ugyanis minden színpadon lévő szereplő egyértelműen az ilyenkor homogénnek mutatkozó színpadi események részese lesz, s ezeknek a songokban kicsúcsosodó pillanatoknak részben előkészítése, részben pedig kifejtése, magyarázata az, ami előtte és utána történik a színpadon. Mintegy fordítva történik tehát, mint az operettben; nem a bárgyú történetecske egy-egy pontján fakadnak (többé-kevésbé indokolatlanul) dalra a szereplők, hanem az előadott, szentenciatömörségű számok gondolatai ragoztatnak körbe és körbe játékkal, mely időnként újabb dalokat szül. Par excellence öntörvényű, autonóm színpadi világ ez, mely, mint utaltam is rá, magával ragadja a nézőket. No de hová?!

A vaskos trágárságokat bekiabáló s valójában csak a trágárságon derülni képes hadfiak világába! Alig egy arasszal a Laja megtestesítette színvonal alá! S ez bizony jóval rafináltabb s főként jóval hatékonyabb eljárás, mint amiről a színházról teoretizáló Brecht valaha is álmodott! Nem elgondolkodtat - s a legkevésbé sem a játéktól újra és újra elidegenítve - ez az eljárásmód, hanem, fennkölten fogalmazva, a nézők szívében rejlő legalantasabb indulatokat jócskán fölszítja, s nemcsak részesévé avatja őket a színpadi történések ember alatti világának, de be is vonja őket abba. A színpadi események ugyanis érzékelhetően durvulnak; úgy és abban a tempóban, ahogyan a (valódi) nézőtéri reakciók is mindinkább egy orfeum jócskán becsípett közönségének a reakcióját idézik. S ezért aligha hibáztathatók a nézők. Ha valaki nemcsak hogy beefsteakként eszik teveszart a színpadon, de ráadásul ezen gurgulázva röhögnek (a színpadi néző) hadfiak, a végeredményen nincs mit csodálkozni: a valódi néző is a térdét csapkodja. Csiszár Imre azonban - Bertolt Brecht jóvoltából - nemcsak a színpadi események részesévé teszi a nézőket, bűnrészessé is: a jámbor és békés Link Laja fenevaddá való átváltoztatásának egyetértően kacagó részeseivé. A végeredmény viszont a legkevésbé sem kacagtató! Így, a katonáknál is minden ízében félelmetesebb, embertelen szörnyeteg áll előttünk: a pusztítás démona. A tragikus körülmények között elhunyt Sipos László utolsó, zseniális alakítása. Ezzé lett Link Laja, miközben mi, nézők egyetértően és gurgulázva röhögtünk...

Ennél egyértelműbb s hatásosabb formába öltöztetett előadást elképzelni is nehezen tudok. Hogy mindeközben Az *emberi jogok egyetemes nyilatkozatának* részleteit tartalmazó röplapok hullanak a nézők fejére, még elszomorítóbbá teszi ezt az egyébként hibátlan tempójú, fölé-nyes szakmai biztonsággal rendezett elő-adást. A nézőtéri reakciók s a cikkelyek-be foglalt elvek távolsága ugyanis látható módon oly hatalmas, hogy ezt színházi előadások (még ha ismét azt kell írnom, amit Csiszár Imre előző Brecht-rendezése után is leírtam, hogy tudniillik „jobb az eredetinél") át nem hidalhatják. Nem tanít ez a színház semmire, „csupán" szembesít önmagunkkal, de enélkül a tanulás sem ér semmit, így azután ez a pécsi elő-adás épp azt és annyit tett, ami és amenynyi a színház dolga lenne.

A színészeket kivétel nélkül dicséret illeti ugyan, hogy ebben a milliméterre és tizedmásodpercre kidolgozott s ráadásul pokoli tempóban pörgetett előadásban hibátlanul tették a dolgukat, de csak azt tették. Vári Éva (Hocinesze Leokádia) kivételével illusztrálták csupán a Csiszár Imre tervezte téboly fázisait. Újváry Zoltán, Németh János. Teszáry László és Moravetz Levente a többieknél talán felszabadultabban, ha szabad így mondanom, gátlástalanabbul és éppen ezért szórakoztatóbban, Pálfay Péter, Matoricz József, N. Szabó Sándor valamivel szürkébben, egyhangúbban. Egyedül a Vári Éva és a Sipos László formálta alak látszott életre kelni, s lett ezáltal az est kimagaslóan legjobb alakítása.

Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő (pécsi Nemzeti Színház)

Zene: Paul Dessau. *Fordította:* Garai Gábor. *Dramaturg:* Rátky György. *Díszlet: Csi*szár Imre m. *v. Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Koreográfus:* Tóth Sándor. *Zenei vezető:* Papp Zoltán. *A rendező munkatársa:* Czipó Gabriella. *Rendezte:* Csiszár Imre m. *v.*

Szereplők: __Sipos László, Vári Éva, Moravetz Levente, Tészáry László, N. Szabó Sándor, Matoricz József, Ujváry Zoltán, Kovács Dénes, Pálfay Péter, Németh János.

SZÁNTÓ JUDIT

A kaland szépsége és magányossága

Ghelderode Szolnokon

Kemény diétát próbál lenyomni a szolnoki színház nézői torkán.

Székely Jánostól *a Caligula helytartója,* Kafka *Kastélya,* a jószerivel ismeretlen Michel de Ghelderode műve a nagyszínházban, alig enyhítve egy kóbor operettel; Nagy Karola, Kroetz, Yukio Mishima a stúdióban - s mindez 1988/89-ben, egy magyar kisvárosban, melyet a jelek szerint nemigen érintett meg, hogy színházát, változó személyi összetétele. vezetői érái ellenére, már vagy húsz éve folyamatosan a legjobbak között tartják számon. De a húsz év alatt tán még egyetlen szezon sem tört ilyen makacsul összeszorított foggal az ellen. amit eufemisztikusan a magyar közönség átlagos ízlésszintjének szokás nevezni.

Az általam látott előadások fogadtatása aligha győz meg a kísérlet sikeréről. *A titok kapujában* (eredeti címén *Színész el)* negyedik előadásán erősen foghíjas ház, melynek űrjei szünet után még tátongóbbak lesznek: a földszinten itt is, ott is csitrivihogás, kamasznyerítés árulkodik a mutatvánnyal szembeni teljes süketségről: az erkélyről pedig minta kaptárból, megszakítás nélküli tompa zsongás jelzi, hogy háborítatlanul élik magánéletüket a vattakatonácskák, akiknek. úgy látszik, a laktanyai összezártságon kívül kerülve is szüntelen van egymás számára mondanivalójuk.

Ez itt és most nem a hetvenes évek elejének Kaposvárja, ahol hasonló stratégia - minimális taktikai engedményekkel - eredményre vezetett - legfőképp azért nem, mert mára stratégiai célok maguk is öncsaló utópiákká foszlanak hovatovább, és egyre kevésbé reális még az a sztereotípia is, amellyel a nézőtéren magányosan lelkesülő szakmabéliek biztatni szokták volt magukat: bezzeg a fővárosban egy ilyen színház, egy ilyen műsor furorét csinálna!

Ki tudná hát megmondani, jól teszi-e a szolnoki színház, amit tesz? Lehet-e, érdemes-e, sőt szabad-e itt és ma magas európai igénnyel színházat csinálni, befogadókész szellemi színvonalat, az áttételekre való nyitottságot, a művészi kaland partneri vállalásának készségét feltételezve olyan nézőrétegek részéről, akiket vagy a szervezői presszió, vagy az igénytelen szórakozás vágya, vagy legjobb esetben a hagyományos múzeumszínházban kielégíthető művelődési igény vonz a roskatag épületekbe (a státusszimbólum-gyűjtés mint motiváció rég talaját vesztette, legfeljebb, egyelőre még, beidegzett reflexként, a hivatali rang kínos-kényszerű reprezentációs velejárójának számít egyes vidéki városokban)? A szolnokihoz hasonló színházakban a nézői magatartástípusok meg is felelnek e háromfajta „elvárásnak": az első réteg az előadástól meg sem érintve privatizál; a második mohón felkap minden szokatlan, merész, groteszk stb. mozzanatot, hogy mégiscsak legyen a pénzéért elbődülnivaló, s két bődülés között unalomba süpped; a harmadik végig (vagy legalább a szünetig) figyel, és mélységesen fel van háborodva.

Ám ha nem a szolnoki nyomtávon halad egy színház - mi mást tehet? Igazából kettőt: leszáll a felsorolt „elvárások" szintjére - avagy felszámolja önmagát. Melyiknek helyeseljünk?

Nem tudom a választ. Hiányzott a közönség közösséggé válásának az a gyönyörűséges érzése, amely folyamatosan már-már csak a Katona József Színház előadásain hevítheti az embert; két kollégámmal együtt magányosnak éreztük magunkat az inkább az elutasításban egységes szolnoki nézőtéren. De ezt a rossz érzést leküzdve lassan vagy villámcsapásszerűen tudatára ébredtünk: az évad egyik legszebb előadása történik meg előttünk. Es nincs más választásunk: meg kell próbálnunk csak ezzel foglalkozni.

Szikora János pályáján az utóbbi évek nem voltak épp meggyőzőek. Ot, aki élvonalbeli rendezőink közül a színpadi látványt a legérzékenyebben s a legtöbb fantáziával kezeli, mintha művészi lényének valamiféle belső puhasága gátolta volna mindig is abban, hogy a színészekre átvigye akaratát; s újabban ez a „puhaság" a darabválasztásban is megnyilvánult - nem neki való szövegeket választott vagy fogadott el. Most a halált meg-vetően előzékeny szolnoki színház elébe ment - A *titok kapujában* vérbeli Sziko-ra-szöveg.

Amikor a függöny felment, a sejtelmesen világított színpadon bal felől külön kis színpad tárult elénk, rajta, áttetsző függöny mögött, rokokó jelmezes figurák ágáltak cizellált keresettséggel, vibráló-andalító zeneszóra; előttük öblös karosszékben fekete lebernyeges, ideges, dekadens férfi gyötrődött; jobboldalt, festői rendetlenségben, tárgyak, bútorok, ruhadarabok homályos halma, háttérként

Michel de Ghelderode: A titok kapujában (szolnoki Szigligeti Színház). Renatus: Mertz Tibor

egy titokzatos s egyszersmind giccsközeli, nosztalgikusan édes rokokó tájképpel (varázslatos lesz majd, mikor elönti a Pierrot-ruhás Fagot által meggyújtott színpadi hold fénye). „Szikora-színház" - esküszöm, egyszerre suttogtuk jeles szomszédommal. Szerencsére ezúttal - az író színháza is. Mi több: végig az maradt. Egységes látomás. Ghelderode és Szikora közös kalandja.

Az 1933 és 1935 között íródott mű az elátkozott, félig dilettáns, félig zseniális belga - szívében flamand, nyelvében francia - írónak egyik leghozzáférhetőbb, legharmonikusabb darabja. Egyike továbbá a kevésnek, amely - első szintjén legalábbis - nem a fantázia seholsincsországában, hanem az egykorú valóságban játszódik; pontosabban onnan lendül fel a nagy, egyetemes kérdések: élet, halál, művészet, erotika felé. Pedánsul rövidlátó elemzők „hibás", mert skizofrén műnek ítélték, mondván, hogy fókusza meg-oszlik a két főszereplő között. Az egyik oldalon áll Renatus, a színész, akit meg-fertőzött az általa játszott drámákban fel-vetett végső kérdések szédülete, s végül képtelen elválasztani a művészetet az élettől: megelőzve a bemutatásra váró új dráma halálra ítélt hősét, maga omlik a halálba. A másik oldalon Jean-Jacques, a drámaíró, a végső kérdések megidézője, aki ugyanezen hatásoktól megérintve végül a művészettel való szakítás és az élet mellett dönt. Az egyik hősben az író barátja, több drámájának főszereplője, Renaat Verheyen, a huszonhat évesen tragikusan elhunyt fiatal színész ölt testet; a másik hősben nem is leplezetten önarcképet fest a szerző, enyhén idealizálva: Ghelderode-ból hiányzott Jean-Jacques lezser magabiztossága, kegyetlensége, még férfiúi ereje is. A *titok kapujában* azonban mégsem *két* dráma; Ghelderode, felülemelkedve kétszeres, erős szubjektív elkötelezettségén, a két sorsot eggyé tudja fonni. A dráma nem egyikük-ről vagy másikukról szól, hanem élet és halál viszonyáról akkor, ha a kettő között a művészet, közelebbről a színház a híd. Ezen a hídon támolyognak a szereplők, a nagy kérdések ritka, nyomasztó levegőjében; ki átbotorkál a túlsó partra, mint Renatus, ki tudatosan visszahátrál az innensőre, mint Jean-Jacques, ki lezuhan róla a tébolyba, mint Armande, a színész-nő, ki pedig egy lépést ide, egy lépést oda sasszézik, végeredményben egészségesen őrizve egyensúlyát, mint a színtársulat tagjai. És van egy furcsa, szimbolikus figura, Fagot, a kisember, aki hol súgó-ként, hol clownként, hol a temető mellet-ti búfelejtő pincéreként, hol, Renatus lázas víziójában, moliére-i sarlatán doktor-ként működik, továbbá, mint utal rá, sokadállásban sekrestyésként is, temetéseken szorgoskodva. Fagot mindent lát, mindent tud, még a halott Renatus is Jean-Jacques-on kívül csak neki jelenik meg, mégsem törik össze, kedélyesen bölcselkedve, apró dolgokban segítőkész jóindulattal, de lelki egyensúlyát megőrizve asszisztál élethez és halálhoz. Írói megfogalmazása kissé pontatlan, szólóiban sok az öncélúság - az alapvetően ösztönös Ghelderode minden művében feltűnnek ilyen átgondolatlanságok, *A titok kapujában* még egyike a legintaktabbaknak -, mégis úgy gondolom, azt a jóindulatúan közönyös közeget hivatott képviselni, amely sajnálkozva asszisztál a kiválasztottak keresztre feszítéséhez.

Ebben a kontextusban korántsem keresett a hivatkozás, mellyel a szolnoki társulat az előadást fiatalon elhunyt, önpusztító kollégájuknak, Zala Márknak ajánlja. A műsorfüzetben kinyomtatott Zala Márk-töredékszövegeket akár Ghelderode is adhatta volna Renatusának szájába, és - nem utolsósorban az előadás kollektív elkötelezettsége nyomán is - elhihető: a társulat tagjai ezeken az estéken úgy búcsúznak ismét Zala Márktól, ahogy Ghelderode Renaat Verheyentől, drámája bevezetőjében: „Ő megélte azt a Színészt, aki e kevéssé teátrális lapokon nosztalgikusan meghal, és minden bizonnyal abba halt bele, hogy testének agyagedénye túl vékony falú volt az őt felemésztő szeretet parazsához. Ez, mint mondani szokás, Istenre tartozik. De én egyetlen napot sem éltem meg úgy, hogy ne gondoltam volna rá, és azért írtam meg e hosszadalmas vallomást, hogy megszabaduljak nyájas kísértetétől, mely úgy tapadt rám, mintha valamely istenség rosszkedvétől rettegne. Így kellett cselekednem, mert ha túl sokat engedünk át magunkból a halottaknak és az elhalt álmoknak, akkor egyszerre nyerünk és veszítünk, ez pedig nem tréfadolog: amit spirituális méltóságban nyerünk, elveszítjük energiában. Igy hát búcsút mondok a Színésznek mint végtelenül nemes és felsőrendű lénynek, aki szenvedélye teljes fegyverzetében indult útnak az Örökkévalóság felé."

E szavak, csakúgy, mint azok, melyeket az író Renatusa szájába ad és csak-úgy, mint Zala Márk itt publikált töredékei, furcsán apolitikusak. Tetőtől talpig átpolitizált valóságunkban ez visszásnak tűnhet: egy váratlan halál, egy öngyilkosság - sugallják beidegződéseink - vagy politikai okból, vagy olyan érthető és konkrét privát okból következik be, amilyen egy szerelmi csalódás, a kilátástalan nyomor avagy gyógyíthatatlan betegség. Renatust (és Zala Márkot) nem ilyen tényezők sodorták a halál erőterébe; sorsukat és halálukat kozmikus erők szívó hatása motiválta - életük, rendeltetésük, művészetük megoldhatatlan végső kérdései szippantották fel őket. Hogy van ilyen - erre emlékeztet a csak látszólag helyi érdekű hivatkozás, melynek érvényét egy további rokonszerűség is alátámasztja. Ha Ghelderode nyíltan utal rá: milyen süket közegben, milyen magányosan és visszhangtalanul viaskodnak hősei e kérdésekkel, melyek, úgy látszik, csak nekik fontosak, mert sikeres csak kétfajta színház lehet: „a bidet vizéé vagy a szenteltvízé" - nos, Zala Márk Szolnokon működött, „az egyik legjobb magyar vidéki színházban". Ennél konkrétabban Szikora sem óhajtja röghöz kötni látomását - és adott esetben jól teszi.

Sőt: Ghelderode-nál is tovább megy a színházmetafora kiterjesztésében. Ritkán működhetett sajátos fantáziája enynyire adekvát anyagon, látvány és gondolat, szépség és fájdalom harmóniájában. Ha Ghelderode-nál az I. felvonásban Jean-Jacques csak „betakarja a bársony-függönnyel" didergő színész barátját, Szikoránál a függöny fekete lesz, és úgy csavarodik a színész köré, mint majd a III. felvonásban a ghelderode-i szemfedő, fehér lepedő helyett használt, a múmiákra emlékeztető fehér bandázs - a fekete színházi szalagkötelék alakul át a halál drapériájává. És még ez a drapéria is játék: ugyancsak a rendező leleményéből a bandázst magáról lehámozó Renatus dévajul a letekeredő hosszú szalaggal kötözi egymáshoz a temetéséről ittasan eltántorgó színészeket, akik így, saját életben maradásukon örvendezve, egy-szersmind anélkül, hogy észrevennék, a halál megjelöltjeiként támolyognak tovább ama bizonyos hídon élet és halál között.

Ám még e gondosan végigvitt motívumnál is kifejezőbb a vendégtervező Zeke Edit díszletében a színpadi színpad funkciójának kiterjesztése. E dobogó már az I. felvonásnak is meghatározó eleme; aki feláll rá, annak visszhangos, mély zöngéjű lesz a beszéde, akkor is, ha egy-azon replikán belül lépi át a bűvös határ-vonalat „színpad" és „nem színpad" között - vagyis a színpadon, a színpadtól minden megnyilatkozás másmilyen, mágikus, revelatív jelleget kap. Ezért nem bontják le az I. felvonás után sem. Míg Ghelderode-nál a II. felvonás Renatus szegényes hónapos szobájában játszódik, Szikoránál - aki realizálja a felvonás alcímét, miszerint „Az illúzió műsoron marad" - Renatus haldoklása az I. felvonás-ból megőrzött, kissé más szögbe tolt szín-padon megy végbe - ahogyan itt élt, itt is hal meg -, Jean-Jacques és Armande felemás, áruló szeretkezése pedig nem Renatus szobájának paravánja mögött megy végbe, hanem az L felvonásbeli díszlet jobb oldalának kusza kellék- és bútorhal-mán; s történik mindez ajtók-ablakok helyett színpadi járásokkal. A színház te-hát változatlanul hídként vibrál élet és halál között. (Bár másfelől el kell ismer-nem: ez a megoldás, mely nekem, a darab ismerőjének semmiféle problémát nem okozott, és így háborítatlanul élvezhettem tartalmas szépségét, a legtöbb néző számára, épp a helyszín ilyetén „metafo-rizálása" révén, zavaró, netán megtévesztő lehet, ami egy ilyen furcsa, idegen-szerű, nem könnyen hozzáférhető mű esetében igencsak megnehezíti a befogadást.) A III. felvonásra aztán eltűnik a

Mertz Tibor és Győry Emil (Jean-Jacques)

színpad - hiszen már a túlparton vagyunk, a halál birodalmában. Ám a szín-padkép - baloldalt utcai gázlámpa, jobb-oldalt kivilágított ablakú kisvendéglő, hátul sötét, tátongó nyílásként a sírok világa - itt is a színház, sőt az opera elemeit idézi, nem szólva az angyalok alant rész-letezendő funkcionálásáról.

Mert gyönyörűen oldja meg Szikora, változatlanul a színház szellemében, a zá-rójelenetet, melyben a köztes állapotban bolyongó Renatust elragadja a zord mennyei őrjárat. Ez is egyébként olyan ghelderode-i vízió, melyben több az öt-letszerű teatralitás, mint az ökonómia; a jelenet inkább Jean-Jacques aspektusából ökonomikus, akinek e befejezésben alkalma nyílik rá, hogy korábbi bűnös mulasztásait jóvátéve szép végső bizony-ságot adjon Renatus iránti barátságáról. Ám Renatus vonatkozásában a befejezés igencsak bizonytalan. A mennyei rendőr-őrszoba motívumát ismerjük *a* Liliomból - ahol tökéletesen beilleszkedik a cselek-mény és a jellemkép koncepciójába. A *ti-tok kapujában* túlvilága azonban nem rí-mel sehogy sem a darab földi világára - a zord, gumibotos angyaloknak s annak, amit képviselnek, nincs megfelelőjük vagy előzményük a főképp saját démonai által űzött Renatus földi sorsában, önké-nyesen kerültek ide, s legföljebb azt pél-dázzák, hogy aki a földön peches flótás volt, a halálban is az marad - s még ez sem egészen igaz, hiszen míg Renatus élete csak az övé volt, ez a halál akár mindnyájunké lehet. Ilyen értelemben a darab logikusan ott ér véget, ahol Renatus meghal, a többiek pedig, ki-ki a maga módján, megérintve vagy érintetlenül a tragédiától, élnek tovább.

Szikora, bizonyára érezve a motívum ködösségét, úgy döntött, hogy bevonja a színházmetafora körébe, s így legalább hangulati-atmoszferikus egységgel ru-házza fel (mellesleg bölcsen lemondva az esetleges csábító, de itt teljesen irreleváns konkretizálásokról). Ezért aztán, míg Ghelderode-nál az angyalok gyalog, marconán stilizált katonai egyenruhában masíroznak be, az ő három angyala deus ex machinaként síneken lebeg be a ma-gasban, a kockamezőkre osztott üveg-mennyezet alá függesztve, hófehér, vég-tagjaikat eltüntető, tollazat formájú ru-hatokban, melynek végpontjain színes lámpák villódznak, s a barátja védelmére kelő Jean-Jacques-ra nem gumibottal, hanem gumibotból támadnak: a magasból emez ezüst vesszőkből zúdul kiapad-hatatlannak tetsző viz(elet)sugár a kapá-lódzó drámaíróra. S míg Ghelderode-nál az egyik angyal láthatóan hozza magával a mennyei lajtorját, itt egyszer csak nagy robajjal betörik a ferde mennyezet egyik üvegkockája, s onnan bukik a földre, a magát megadó Renatus elé, az addig lát-hatatlan létra - megannyi színpadi fogás után a végső színházi kellék, melyen a színház mártírja kapaszkodik fel, a kiet-len világot elhagyva, az ugyancsak kiet-len ismeretlenbe...

A nagyvonalúan elgondolt s a felvetett „végső kérdésekhez" látomásosan simuló előadás ezúttal színészileg is hibátlan, bár - kissé paradox módon - igen nagy színészek kellenének ahhoz, hogy ebből a vizuális és akusztikus környezetből (a kí-sérő és aláfestő zenék, mint Szikoránál mindig, most is páratlanul szuggesztívek) szuverénül kiemelkedjenek. Igy inkább belesimulnak, ami - ne legyünk telhetet-lenek - igazán nem kevés. Az előadásnak persze e szempontból szerencséje, hogy

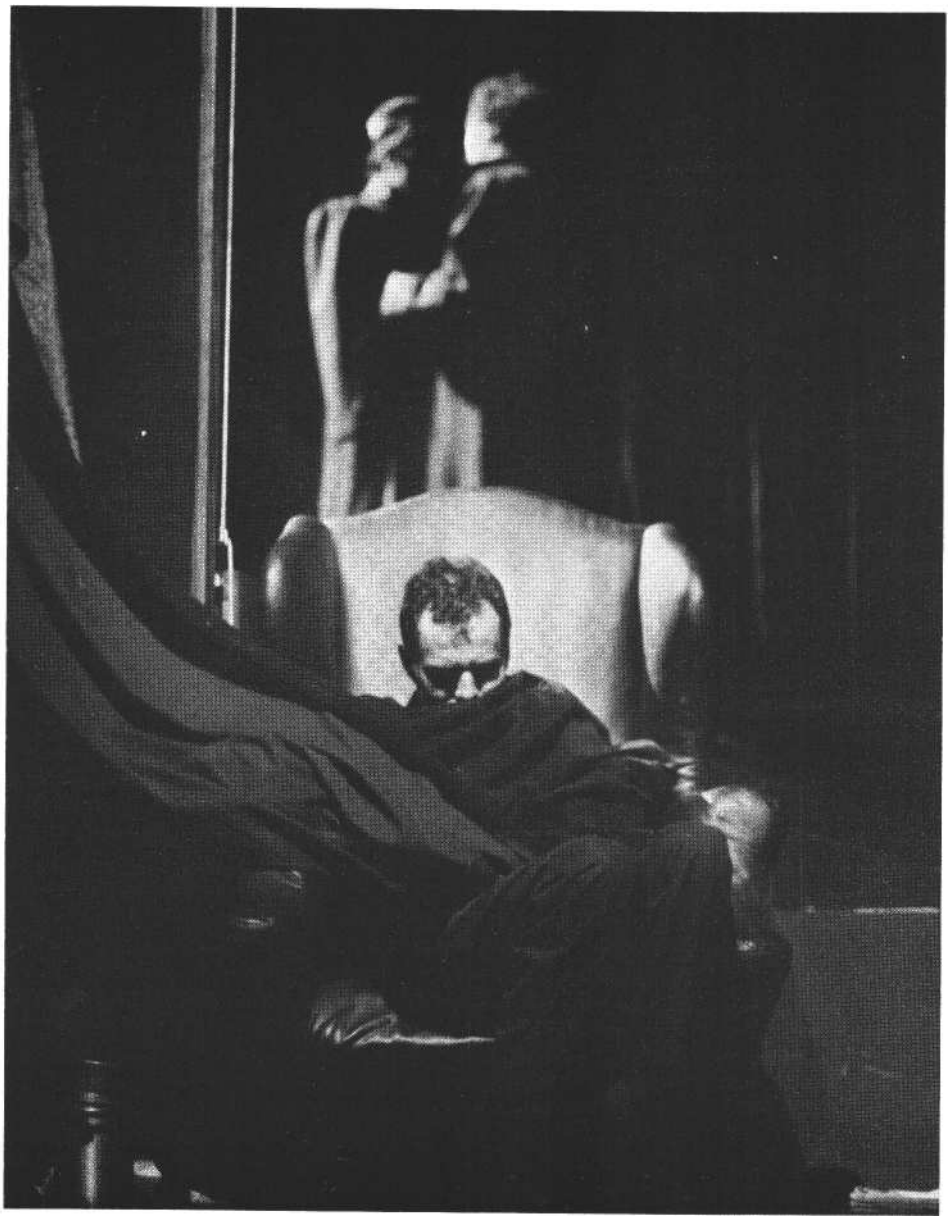
kis személyzetű; a sokszereplős darabok előadása (lásd újabb időkből akár *A kastélyt,* akár *a Doktor Zsivagót)* megannyi buktatót tartogat a legszínvonalasabb vidéki színházaknak is. Itt végeredményben a két főszereplő alakításán s egymással fenntartott kontaktusán múlik az előadás színészi sikere, s ehhez megvoltak az erők. Mertz Tibor aszketikus Renatusa inkább a figura halállal eljegyzett önmarcangoló keserűségét domborítja ki, mint az angyali naivitást és tisztaságot, de ez jogosult olvasat, amely elsősorban a szenvedés határtalanságát közvetíti; Győry Emil pedig hosszú évek óta legemberibb és legsallangtalanabb alakítását nyújtja a pózokra, szenvelgésekre pedig igencsak csábító írószerepben. Jean-Jacques szellemi-filozófiai profilja talán elmosódottabb Győry játékában, igen finoman érzékelteti viszont a II. felvonás íróilag is briliáns nagyjelenetében a kétfelé húzó kötődést a haldokló s ráadásul Armande-ba szerelmes jó barát virrasztása és az előtte mámorosan kitárulkozó Armande kéjes boldogítása között. Rendezői és színészi bravúr egyébként az is, ahogy ezt a hosszan kitartott egyetlen, de képpólusú szituációt mindhárom színész mindvégig győzi lélektani és fizikai váltásokkal, átmenetekkel.

A kacér, könnyűvérű Armande-ot, akit végül szintén elsodor a szerep és a színház örvénye, hibátlanul eleveníti meg Bajcsay Mária. Akárcsak Mertz és Győry, ő is megoldja, hogy legőszintébb perceit is színészként „élje át", s így az őszinteség és a szerepjátszás állandóan együtt vibrál játékában. Bajcsay alakításában egymásba olvad szenvedés és szenvelgés, privát léhasága is szerep, s szerepének, a Szent Leánynak földöntúli áhítata is megélt igazság - ebből csak a tébolyba vezethet az út. Szikora a személyiségnek ezt a felbomlását újabb ötlettel hitelesíti: a temetésre beimbolygó Armande fekete köpenye alatt nem tarka jelmez van, mint Ghelderode-nál, hanem a legtökéletesebb jelmez: egy kis harisnyatartóval megbolondított meztelenség. (A közönség reagálása elképzelhető; Armande és Bajcsay háborítatlan fensége tiszteletre méltó.)

Ki kell még emelni Kátay Endre öreg ripacsát, aki eljátssza, hogy Renatus és Jean-Jacques titkai valaha őt is megérintették, de most már átmentette magát a kozmikus kísértések ellen immúnissá tevő, napról napra élő s a legkisebb örömet is megbecsülő öregkorba; ilyen kis öröm - nem tudok lemondani egy újabb Szikora-ötlet idézéséről -, mikor az Armande koldulta, majd zavarodottan elhajított pénzdarabot mohón, lopva felkapja és zsebre vágja. Csak Kocsó Gábor bizonyult valamelyest könnyűnek Fagot bonyolult szerepéhez, melynek jelzett írói bizonytalanságát sem a rendező, sem ő nem tudja igazán tisztázni; megbízhatóan, ha nem is túl érdekesen oldja meg egyes inkarnációit, az egésznek azonban nincs jelentése. Legemlékezetesebb jelenete igazából a rendezőé: mikor kuruzslóként, groteszk-félelmetes maszkban, stilizált mozdulatokkal sorra szedi ki a takaró alól a beteg színész kasírozott szerveit, utoljára szegény, látszólag ép, valójában halálos beteg szívét.

Hogy ez az eddigi legjobb magyarországi Ghelderode-előadás, talán kitetszett az eddigiekből. Hogy az évad egyik legjobbja - azt is kimondtam már. Remélem, látható lesz Budapesten is, remélem, hogy a televíziós felvétel átmenti későbbi, fogékony nézőrétegeknek - nem lehet, hogy így múljon ki, húsz est foghíjas nézőtereire elosztott néhány száz értet-len ember előtt.

Jelenet a szolnoki előadásból (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvételei)



Michel de Ghelderode: A titok kapujában (szolnoki Szigligeti Színház)
Díszlet- és jelmeztervező: Zeke Edit m. v. *Fordította:* Déva Mária. *A rendező munkatársa:* Mózes István. *Rendezte:* Szikora János.
Szereplők: Mertz Tibor, Győry Emil, Kocsó Gábor, Bajcsay Mária, Kátay Endre, Roczkó Zsuzsanna, Mészáros István, Gombos Judit, Jámbor Erzsébet, Tamási Zoltán, Tóth István.

FÖLDES ANNA

Kállai - Luzzati

Ruzante és Machiavelli a Várban

Ruzante: Ruzante megtér a hadból (Várszínház). Ruzante: Végh Péter és Menato: Galbenisz Tomasz

Talán a filmművészet nemzetközivé válása is ösztönzője lehetett a színházi eszmék, stílusok és alkotók bontakozó csereforgalmának. Legutóbb például az egri színház varázslatos Różewicz-előadása bizonyította, hogy egy lengyel rendező és tervező ihlető munkája szinte sarkaiból fordíthat ki egy egyébként is tehetséges társulatot: új színházi minőséget hozhat létre. Ez a csoda persze nem minden találkozás alkalmával születik meg. De többszörös esély van rá, ha a vendég nagy tapasztalatú, nagy formátumú, a világszínház szellemi tőzsdéjén magas árfolyammal jegyzett mester. Ilyenek azonban (az egy Ljubimov közelmúltbeli tevékenységétől eltekintve) viszonylag ritkán, egyre ritkábban nyerhetők meg a magyar színház számára.

Ljubimovról tudtuk, Gianfranco de Bosióról most írták meg az újságok, hogy a felesége magyar. A tény természetesen szigorúan magánügy lenne, ha nem fűzné hozzá a riporter, hogy az olasz mester felesége társaságában és kedvéért járt többször is hazánkban, rajta keresztül került szorosabb kapcsolatba a magyar színházzal. Ehhez képest vendégrendezésének terve nem túlságosan gyorsan realizálódott: a torinói Teatro Stabile 1966-os sikeres budapesti vendégjátéka alkalmából vetette fel a gondolatot Major Tamás, de csak három éve történt a megállapodás.

Az előadást látva már-már arra gondoltam: lehet, hogy valóban a hatvanas évek végén kellett volna találkoznunk... Amikor mindaz, amit ma láttunk, még jóval újabbnak, merészebbnek hatott, a közönség fogékonyabb volt a mindent feledtető nevetésre, a Nemzeti Színház társulata pedig - valljuk be - alkalmasabb az olasz reneszánsz komédiák bemutatására.

A késlekedés nyilván nem a meghívókon múlott. De Bosio már ittjártakor a világszínház elismert mesterei közé tartozott. Mint az olasz antifasiszta ellenállás egykori tevékeny résztvevője, 1945 után egyetemi színházat alapított, tizen-két évig állott a több házzal rendelkező torinói színház élén, két évig a veronai Arénát igazgatta, rendezett a milánói Piccolo Teatróban, klasszikus előadásaival sikert aratott a nemzetközi fesztiválokon, a prózán és operán kívül kipróbálta tehetségét a tévében és a filmgyártásban is. Sztárnak számított és számít nyilván ma - hatvanasként -is a világszínházban. Legközelebbi munkaprogramján szerepel például egy tokióiAida-rendezés is. Rangját de Bosio, ahogy sejtjük, elsősorban következetességével vívta ki. Hogy pályája kezdete óta hű maradt az olasz reneszánsz színházához, a modern színház repertoárja számára általa felfedezett Ruzante komédiáihoz. Tette pedig ezt nem hagyományhűségből, a klasszikusok konzervatív tiszteletéből, hanem a polgári teátrum megújításának igényével, az új, plebejus szemléletű, rusztikus, gyakorta tájnyelvű színház kialakítása céljából.

Meghívása tehát több mint indokolt lehetne. Rendezői szemléletének, a magyar színházban nem próbált stílusának teret adni mindenképpen érdemes; szellemi és fizikai jelenléte feltétlenül nyereség a társulat és a közönség számára. A darabválasztás kézenfekvő volt. De Bosio, aki akkor nyúlt az antik formát, a plautusi, terentiusi dramaturgiát Boccaccio pajzánságával ötvöző Ruzante komédiáihoz, amikor a mester művei nyomtatásban még csak egy francia kiadásban voltak hozzáférhetők; aki nemcsak a nálunk is, másutt is sikerdarabként számon tartott *A csapodár-madárkát,* de Ruzante minden művét megrendezte - magyarországi ősbemutató tervével érkezett a Nemzeti Színházba. A *Ruzante meg/ér a hadhól* - *a* szerző önéletrajzi ihletésű egyfelvonásosa - de Bosio színházában valószínűleg nemcsak Vittorio Gassman kirobbanó sikerű alakításával fonódott össze. Ez a darab képviseli a könnyű komédiák sorában a filozófiát, az életöröm színpadi forgatagában a kiábrándulást.

A várszínházi este másik, az elsőhöz korban, szellemiségben illő műsordarabját, *a Mandragorát,* ahogy a nyilatkozatokból tudjuk, a színház ajánlotta. Talán azért, hogy a széles közönségréteget kevésbé vonzó meglepetést egy bevált, klasszikus sikerdarabbal kombinálva a mai nehéz gazdasági helyzetben is „biztosra menjen". Talán azért, mert Nicia mester szerepe Kállai Ferencért kiált. De a két érv együttes súlya mindenképpen igazolhatta a választást, a párosítást. Ami legfeljebb azért tűnik a hazai repertoárban szokatlannak, mert Machiavelli öt-felvonásos komédiáját színházi tradícióink szerint, teljes estét betöltő darab lé-vén, önmagában szokták műsorra tűzni. Az este megosztása pedig - tekintettel a *Mandragora* népszerűségére, terjedelmére és a felújításnak rangot adó színészi jutalomjátékra - eleve magában rejti az akarva-akaratlanul előjátékká minősülő Ruzante-darab eljelentéktelenedésének veszélyét is. (Kár, hogy az előadás végül is nem cáfolta meg ezeket az aggályokat.)

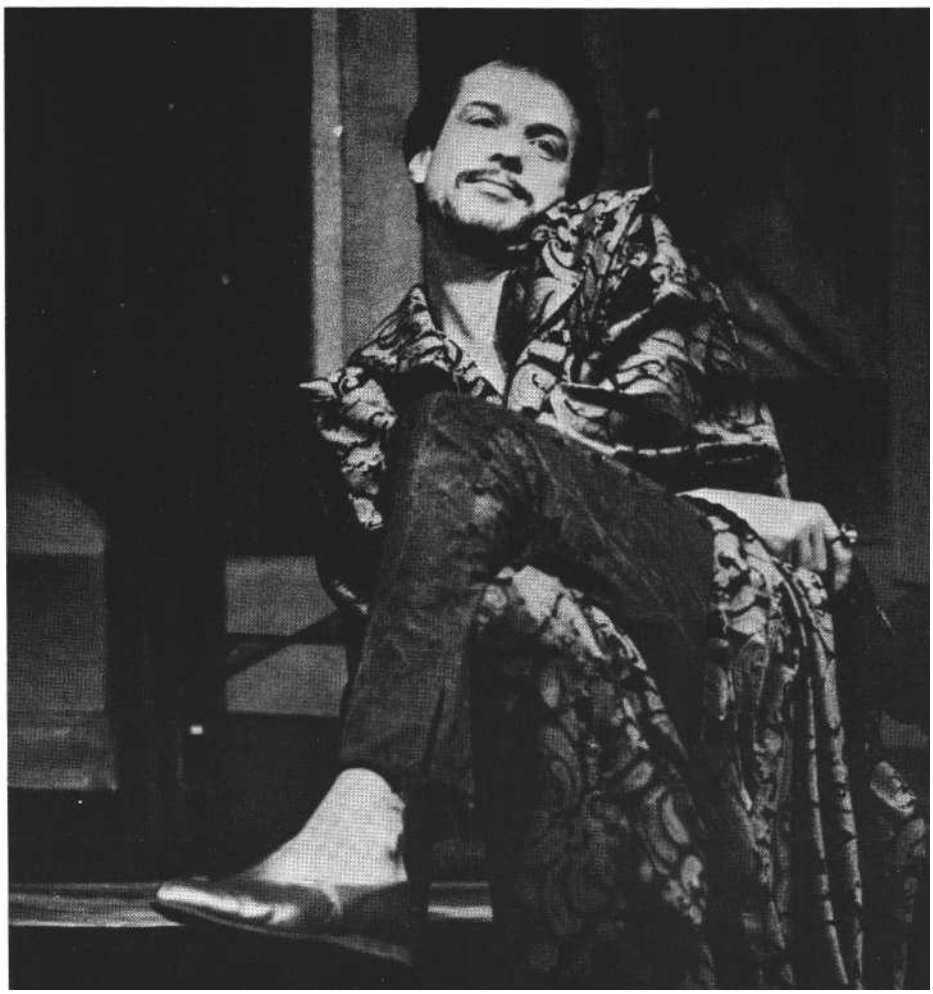
A Ruzante megtér a hadból a felszínen nem különbözik a csúfolódó pajzán komédiáktól. A háborúból sokféle tapasztalattal és megkönnyebbült lelkesedéssel hazatérő, nagyhangú zsoldoskatona némi dicsőségre és szerelemre éhesen néz körül szülőföldjén. Földijével folytatott párbeszédéből nyomban kiderül: a háború korántsem az a látványos, jövedelmező kaland, aminek a toborzók hirdetik és az obsitosok mesélik. A darab legmélyebb és leghitelesebb gondolata: a túl-élés diadala. Ruzante nem henceg vele, de nem is titkolja, hogy a harctéren milyen nagy úr a félelem. Valódi bátorság a szaladáshoz kell, és az igazi hősiesség a félelem legyőzése. Ami pedig a felcsigá-

zott, régóta kielégítetlen férfivágyakat illeti: a katona hajdani kedvese immáron pénzért, ajándékért árulja bájait, és az üres kézzel hazatérő szerelmes a maga forró vágyával, kitárt, ölelő karjával hoppon marad. Mert az élet a nőt is rákényszeríti az alkura, és ha más portékája nincs, hát szépségéből és fiatalságából kell tőkét kovácsolnia.

A szimpla és rövid történet jóval keserűbb annál, semminthogy önfeledt mókának fogjuk fel. Feltehető, hogy a rendező sem annak véli. De mintha a színészeket nem tudta volna meggyőzni a maga felfedezéséről, a szöveg alatti tartalom fontosságáról. Végh Péter harcteret járt filozófusa legjobb esetben valamiféle olasz Kakukk Marcinak tűnik, Galbenisz Tomasz (Menato) pontos rezonőr. Párbeszédük ötletekkel tűzdelt, nyerseségében is ízléses komédiázás, ám a riposztok mögül hiányzik a megszenvedett igazság.

Az Esti Hírlapban azt olvastam, hogy a játék hirtelen komolyra fordul, tragikumba hajlik, jelentést nyer, amikor Gnua, a falu szépe megjelenik a színen. Bár így lenne! Számomra Pregitzer Fruzsina szépsége, vérbő humora ezúttal vajmi kevés gondolatot közvetített. Kolduszegény - tehát élhetetlen - szerelmesének elutasításában egy tapasztalt örömlány könyörtelensége, a sikeres embernek a balekkel szembeni fölénye érződik, nem pedig a háborúban megkeményedett, a maga árát gőgből-kényszerűségből kikövetelő donna racionalizmusa. Gnuának, úgy tűnik, nem kell legyőznie ösztönös vágyait és régi emlékeit. Ruzante már semmit sem jelent számára. Így azután kettőjük helyzete inkább kínos, mint drámai. A hoppon maradt szerelmest legfeljebb szánjuk, de sorsa nem rendít meg. Lehet, hogy azért, mert Végh Péteré sem? Gnua magatartását pedig egyszerűen tudomásul vesszük. Talán még meg is értjük. (Úgy tűnik, hogy az idegen nyelvű rendező hátránya itt mutatkozik meg a legszembetűnőbben. A játék kifogástalan stílusa, a játékötletek bősége, a színészek szélsőségeket is érzékeltető, sokszínű szövegmondása mögül de Bosio valószínűleg nem hiányolta, nem is hiányolhatta azt a belső tartalmat, színészi azonosulást, ami nélkül a drámai tartalmat hordozó komédia számunkra inkább csak komédiázás maradt.)

Callimaco: Hirtling István



Az előadás legizgalmasabb része számomra *a szünet* volt. Es ezt nem triviálisan, bántó szándékkal írom. Hanem mert őszintétlennek, méltánytalannak, sőt vaknak érezném beszámolómat, ha nem szólnék Emanuele Luzzatinak a Várszínház Galériájában rendezett pazar, színháztörténeti és képzőművészeti szempontból is érdekes kiállításáról. Utoljára Benno Besson előadásainái éreztem enynyire evidensnek a tervező társművészi rangját, mint most. Luzzati kiállítása most arról győz meg, hogy de Bosióval való találkozásuk alapja a mély szellemi rokonság. A hagyománytisztelet, amelylyel a vérbő olasz komédiák derűjét, pajzánságát, életszeretetét őrzik, és a hagyományt megújítani képes modern látás, amely a szépséget néha idézőjelbe teszi, megcsavarja, de az így keletkező groteszk figurában, a gondolathordozó torz formában is képes gyönyörködni. Mert nem a nyers, rút valót látja, hanem a kificamodott báj, az emberi jellem egy-egy aránytalanná duzzasztott vonása ötletes képi megfogalmazásának, a képzőművészeti eszközök - színek és formák - burjánzásának lehetőségét.

Az első színpadi játék sodrában megízlelt szín- és ötletorgia a tárlaton, ahol plakátok, színpadképek, jelmeztervek és meseillusztrációk váltakoznak, valósággal lefegyverez. Az idehaza ismeretlen képzőművész-tervezőhöz intézett megfogalmazatlan kérdéseinkre Luzzati a katalógusban írásban válaszol: „Ami engem illet, mindig illusztrátornak és nem festőnek éreztem magam; mindig arra törekedtem, hogy a jelenleg rendelkezésünkre álló valamennyi eszközzel történeteket meséljek el vagy megjegyzéseket fűzzek hozzájuk; díszlettervezőként legfőbb szándékom, hogy színekkel, formákkal, terekkel stb. segítsem a közönséget abban, hogy megértse az előadást; rajzfilmek forgatása közben igyekszem kiaknázni mindazt, amit ez az új kommunikációs eszköz nyújt a mozgás, a ritmus és az abszurd terén; mint ahogyan, amikor könyveket illusztrálok, nem csupán vonalakkal és színekkel kísérem az írott szöveget, hanem megpróbálok minél közelebb férkőzni hozzá, hogy lendületét rajzaimmal fokozzam."

Luzzati mesevilágából csak a csengőszó zökkent ki: folytatódik a játék...

A Mandragora a kicsit is rutinos színházjárónak nem sok meglepetést ígér. Legfeljebb a kíváncsiságát ébreszti fel, hiszen *a* Menzeltől Majorig oly sok modern rendezőt is megihlető klasszikus időről időre

azért megújulhat... Talán megtörténik a csoda, és valami mást is láthatunk, hallhatunk, nemcsak a gyermekáldás lehetőségétől megfosztott öregedő Nicia mester személyes közreműködésével elszenvedett felszarvazásának, az öregember fiatal hitvesének ágyába kívánkozó csábító furfangos hódításának históriáját. A fordulatos, csattanós történet önmagában a cselekmény meghaladására kevés lehetőséget kínál. A termékenységet ígérő mandragóragyökér titokzatos veszélye, a gátlástalan ifjú Callimaco fondorlata, az öreg férj hiszékenysége ma már inkább csak a naiv, gyermeklelkű, kamaszképzeletű felnőtt nézőkre hat. De talán nemcsak erről írt a politikai küzdelmekbe belefáradt, a történelmi cselekvés arénájából egy időre kiszorított, birtokára visszavonult Machiavelli...

Amiért mégis érdemes időről időre elővenni a bölcs államférfi machiavellista komédiáját, az a történet mögötti tartalom: az orránál fogva vezethető szerencsétlen öregember komikus tragédiája, a természettel szembeszegülő, érdekházasságba kényszerített, személyiségétől megfosztott fiatalasszony, Lucrezia kiszolgáltatottsága, a haszonleső cimborákat és álszent tekintélyeket dróton rángató gátlástalanság diadala. Feltéve, hogy erről szól az előadás...

Az a *Mandragora*, amit a Várszínházban láttunk, legfeljebb Kállai Ferencről szól. Igaz, ez sem kevés. A Karinthy Ferenc szellemes, vérbő fordításában megjelenített, színpadra tupírozott anekdota látványelemei az első pillanattól kezdve lekötnek. A Ghiberti, Raffaello és Leonardo kialakította reneszánsz színházi kép pompája még ebben a leegyszerűsített formában is festői. Képlékenysége nemcsak az olasz kisváros különböző színtereit, a játéktér változatosságát biztosítja, de a mához illő, távolságtartó játékosságot is. Nem egyszerűen a való világ mását látjuk, hanem a reneszánsz komédia tarka képeskönyvét. Luzzati színpadi leporellója ötletes is, szép is, könnyed is lehetne, ha a mozgatására szerződtetett, jelmezbe öltöztetett segédszínészek vagy főiskolások nem kényszerülnének arra, hogy felesleges szereplőivé váljanak az előadásnak. Jelenlétük éppen annyira kilóg a darabból, mint a jobb sorsra érdemes - eredetileg is a mű világába tartozó - énekes narrátoroké. Nem Végh Péteren és Pregitzer Fruzsinán múlik, hogy az általuk előadott kellemes kommentárok didaktikus magánszám-ként fékezik az előadás egyébként sem elég pergő ritmusát.

Ritka az olyan bohózat, amely ennyi összetett szerepet kínál, mint *a Mandragora*. Korokon átívelő, töretlen színházi népszerűségének nyilván ez is a titka. Callimaco és Ligurio cselszövése is számtalan játéklehetőséget kínál, feltéve, hogy a színészek a szerelmi cselszövést működtető embernek tekintik a figurát, akinek a bőrébe bújtak. Hirtling István eljátszhatná a társadalom igazságtalanságát egy éjszakára helyrezökkentő fiatalember tudatosságát, a nőhódító ficsúr mindenkin legázoló kegyetlenségét is, ehelyett beéri a meg nem rajzolt, inkább csak dramaturgiai funkciókat teljesítő, jóképű ifjú Moliére-hősök hősszerelmes modorával. Harsányi Gábor Liguriója aligha jelent új fejezetet vagy akár bekezdést a szerep történetében, ám a színész pályáján fontos állomásnak is jósolható. Talán először láttuk Harsányit ilyen mértéktartónak, fegyelmezettnek. Nem tudható, hogy ez a minden ripacskodást kerülő alázat a rendezői instrukcióknak köszönhető-e, vagy színészi belátás eredménye, de mindenképpen érdemes rá, hogy nyugtázzuk. Timoteus barát kulcsszerepe különböző irányokban mozdíthatja el a darabot. Volt idő, amikor magyar színpadon (Vaszary János 1940-es adaptációjában) - a közönség és az államrend vallásos érzületét kímélendő - egyszerűen kihagyták. Később, éppen ellenkezőleg - a hipokrata lelkiatya haszonlesését, kétszínűségét előtérbe állítva, fokozottan antiklerikális élt kaphatott és kapott a játék. Nagy Zoltán ezzel szemben anélkül, hogy különösebb hibákat vétene, vagy ízléstelen megoldásokba keveredne, egyszerűen eljelentékteleníti a figurát. A legszomorúbb a dologban, hogy az előadás azt bizonyítja: a legrangosabb rendező fantáziája és rutinja is kevés ahhoz, hogy a manírokba merevedett szövegfelmondó színészeket kifordítsa a mindennapok gyakorlatából. Ez Nagy Zoltán esetében azért szembetűnőbb, mert ő egy hálás szerep, sikeres alakítás lehetőségét hagyta ki. Dániel Vali Sostratája, éppen ellenkezőleg, azért kedvetlenített el, mert arra gondoltam: nagy haj lehet a belső erőviszonyokkal, ha már egy ilyen szimpla szerepet sem sikerül a követelmények szintjén kiosztani.

Machiavelli: Mandragora. Nicia mester: Kállai Ferenc (Ikládv László felvételei)

Megjelenése után először hasonló aggodalmakkal figyeltem Kováts Adél Lucreziáját is. Mintha csak csodás jelmeze és sugárzó szépsége jönne át a rivaldán. A cselekmény előrehaladtával azonban a külsőségek kínálta előnyök pusztán (jól használt) színészi eszközökké váltak, és előtérbe került a többszörösen méltatlan helyzetbe kényszerített, alapjában jó érzésű fiatalasszony valódi drámája, az ágyába parancsolt idegen elleni tiltakozás őszintesége. Még hitelesebbé, árnyaltabbá válik Kováts Adél játéka, amikor - hála Callimacónak - mégis rájön a szerelem ízére. Felszabadul, kivirul, és nem-csak boldogabbá, öntudatosabbá is válik. Ezzel a metamorfózissal Lucrezia a cselekmény tárgyából annak alanyává, Kováts Adél az előadás második főszereplőjévé válik.

Mert az első hely, természetesen, mindvégig Kállai Ferencet illeti. Már Tartuffe-jében megragadott a komikum és tragikum ötvözetét hitelesítő feszültség. Ezúttal Nicia mester szélsőséges karikatúrájával indít, semmit sem tagad, semmit sem szépít. Pazar gönceiben lelkileg mezteleníti le a figurát. Ugyanakkor, a leleplezés nem valamiféle kívülről gyakorolt kritika, éppen ellenkezőleg. Kállai oly módon azonosul a hőssel, hogy közben nem foszt meg bennünket sem a megértés, sem az együttérzés nézőtéri élményétől. Arra figyelmeztet, hogy a gyermek utáni vágy nemcsak Yerma szenvedélyét korbácsolhatta végzetessé, egy öregedő férfit is kifordíthat önmagából. Kállainak elhisszük, hogy Nicia nem pusztán hiúságból, kapzsiságból áhítozik örökösre, hanem mert hiányzik életéből az, akinek a lelkében rejtőző, kiaknázatlan szerettartalékokat átadhatná. A gyengédség vágya is vezérli, amikor az égvilágon mindenre hajlandó, csak hogy

nagy céljához, az apai örömök megszerzéséhez, a véréből való kisfiúhoz közelebb kerüljön. Végletes hiszékenysége ebben a fénytörésben már nem szimpla ostobaság, hanem aránytévesztés, személyes tragédia. Es Kállai a maga élet-csődjét és groteszk reménykedését is minden hivalkodó érzelgősség nélkül játssza el, sőt még Nicia érzelmességét is kiaknázza, hogy a világgal szembeni értetlenségét és magatartásának logikátlanságát érzékeltesse. Kállai számára a szerep szimpla szövege szinte csak kanavász, amit gesztusokkal színez és hímez ki. Elképesztő, ahogy eleven tekintete a cselekmény megfelelő fordulataiban kiürül, beszédesen tartalmatlanná válik. Ahogyan a nyaka szinte eltűnik a jelmezben, és egyszer csak a termete is átalakul. Az önhitt, tagbaszakadt, módos polgár, amikor mások akaratának tehetetlen játékszerévé válik, szánalmasan groteszk figurává, majdnem törpévé zsugorodik. Modorában a vagyon és a rang nyújtotta biztonság az impotencia réme vagy ténye által fenyegetett öregember belső bizonytalanságával váltakozik, és akár a lábát teszi keresztbe, akár a fejéhez kap, minden egyes mozdulatának jelentése van. Kállai alakításának részleteit nyilván gondosan megkomponált koreográfia szabályozza, de a néző mindvégig a pillanatnyi lélekállapot parancsát, a mesteri módon létrehozott spontaneitást élvezi.

Ez az alakítás, ha nem is billenti helyre a társulat teljesítményének ingadozó mérlegét, ha nem is kárpótol bennünket a nagy és jogos várakozást ébresztő vendégrendezés okozta csalódásért, legalább értelmet, tartalmat ad a várszínházi estének. Kállai Ferenc Nicia mesterét látni Emanuele Luzzati jelmezében (és díszletvilága előtt), mégsem mindennapi esemény.

Manapság már egy felejthető este felejthetetlen színeiért is hálásak vagyunk.

Ruzante: Ruzante megtér a hadból - Niccoló Machiavelli: Mandragora (Várszínház)

Fordította: Szabó Győző és Karinthy Ferenc. *Díszlet-jelmez:* Emanuele Luzzati m. v. *A rendező asszisztense:* Carlotta Polidori m. *v. Zene:* Nagy Árpád. *Művészeti munkatársak:* Bakó József, Gergely László, Háy Andrea, Vágó Nelly. *Rendezte:* Gianfranco de Bosio m. *v.*

Szereplők: Végh Péter, Galbenisz Tomasz, Pregitzer Fruzsina, Nagy Zoltán, Hirtling István, Kállai Ferenc, Harsányi Gábor, Dániel Vali, Bálint Márta, Kováts Adél.

GYENGE ZOLTÁN

A generalisszimusz színre lép

Az Arbat gyermekei Szegeden

Kérdésekkel, kétségekkel indult az 1988-as évad Szegeden. Néhány év után visszatért a korábban már itt rendező Ruszt József, s a társulat egy része is kicserélődött, így mindenki csak reménykedhetett abban, hogy e szellemében is új társaság képes lesz Szegeden újra megteremteni a színház hitelét. Ez az évad te-hát a megméretések éve. Bár óvakodnunk kell attól, hogy idő előtt elhamarkodott véleményeket alkossunk, úgy tűnik, történt már valami. Ezt jelzi az *Oliver* kirobbanó közönségsikere s részben a még sok-sok gonddal s a „nehézkedési erők" terhével küszködő *Mohács,* amely-ben viszont már valami megmutatkozott a produkciót létrehozók ambícióiból, s most a Magyarországon először bemutatott Ribakov-adaptáció: *Az Arbat gyermekei.*

A regény története tulajdonképpen igen röviden összefoglalható. A cselekmény a sztálinizmus megerősödésének az évében játszódik, az Arbat környékén élő fiatalok körében. Az igazi főszereplő azonban alátszólag-háttérben maradó Sztálin, aki a múlt és a jelen történéseit tudatosan saját eszméihez akarja igazítani, és irgalmatlanul leszámol azzal, aki nem illik e „történelmi" képbe. Ez határozza meg az egész ország és köztük az arbatiak életét. Szasa Pankratov körülményeit tekintve akár a sztálinizmus típusemberévé is válhatna, de ártatlan cselekedetei és nem utolsósorban a nagypolitika háttértörténései miatt akaratán kívül szembekerül a hatalommal. Előbb az egyetemről zárják ki, majd börtönbe kerül, végül Szibériába száműzik. Ez közvetlen hatással van az otthon maradt fiatalok életére. Nem hivatkozhatnak tudatlanságukra immár, szembe kell nézniük önnön sorsukkal. Szasa regénybeli ellenpontja, Jurij Sarok esetében ez a politikai establishmentbe való beilleszkedést jelenti. Így, míg a száműzöttek mindennapjait Szasa szemével látjuk, a moszkvai hétköznapok a titkosrendőrré vált Sarok alakján keresztül tárulnak elénk. A háttérben az orosz „Szent Bertalan-éj" nyitó aktusaként körvonalazódó Kirov-gyilkosság pedig mindannyiuk életét meghatározza.

A probléma jelenvalóságát és relevanciáját nem lehet megkérdőjelezni; a sztálinizmus e század önmagán túlmutató mítoszává vált, ugyanakkor még konkrét létezésével is számolni kell. Ebben a helyzetben a rendező feladata is bonyolultabb, az általános szinten túl meg kell jelenítenie mindennek nemrég még igen agresszív, most pedig eufemizált formáját is, lehetőleg anélkül, hogy a történelmi didaxis csapdájába belesétáljon.

Semmiféle hatalom nem lehet örök érvényű, még akkor sem, ha önmagát a „kinyilatkoztatás" letéteményesének, perszonálisan pedig isteni eredetűnek tartja. A hatalom lényege, bár számtalan kísérlet történt erre, rendkívül nehezen ragad-ható meg, „miért"-jére válasz közvetlenül nem is adható. A hatalom metafizikai jellegű, róla leginkább fenomenálisan közölhetünk valamit, s ha elfogadjuk azt a hegeli gondolatot, hogy a jelenség mindig azt mutatja, ami a mélyben elrejtőzik, akkor a megközelítésnek ez az útja sem lehet teljesen hiábavaló.

Régi igazság: a hatalmat megszerezni könnyebb, mint megtartani. Így kézenfekvő, hogy a megtartás nyílt erőszakosságához, mely a benne élők számára is egészen nyilvánvaló, egy olyan végletesen hazug és primitív ideológia szükséges, mely e hazugságában annyira abszolút, hogy az arctalanná formált tömegekkel mint igazság fogadtatható el. Aki - személyiségét megőrizve - ellene fordul, az a „kinyilatkoztatott hittel" kerül szembe, s mint ilyen, máglyára küldendő.

A Ribakov-regény hosszú évekig csak íróasztalfiókban létezett, a megszelídült sztálinizmus eretnekégetőkből kultúrpolitikusokká avanzsált hivatalnokai megakadályozták, hogy bármilyen formában is szélesebb publicitást nyerjen. A múlt - látható - terhes örökség, főleg ha a jelen formálói is e múlt szülöttei, így csak a biológia törvényei teszik lehetővé, hogy egy ilyen mű végre napvilágra kerüljön.

Az Arbat gyermekei érdekes, izgalmas olvasmány, még akkor is, ha irodalmi remekműnek nem nevezhető. Cselekménye több szálon fut, mely a dramaturgia feladatát is megadja: színre vinni a regényt úgy, hogy közben a gondolat és az atmoszféra megmaradjon, s ugyanakkor élő hatóerővel is bírjon. Bár a regényt és az előadást összevetni-véleményem szerint - felesleges, hiszen két, eszközeiben különböző médiumról van szó, annyi mégis elmondható: az utóbbi meglehetősen hűen követi a regény cselekménymenetét, átvéve annak erényeit és hibáit egyaránt. Az átdolgozás ugyanis megtartja a regény néhány, az egész szempontjából jelentéktelen s így inkább zavaró cselekményszálát. Ilyen például a Szasa-Kátya-vonal, mely a regényben is minden átmenet nélkül szűnik meg, elkö-

Anatolij Ribakov: Az Arbat gyermekei (Szegedi Nemzeti Színház). Jelenet az előadásból

tetlen marad, ezért kezdő felütésként sem lehet igazán hangsúlyos. Vagy ugyanilyen a regényben sem túl erős szerelmi fellángolás a száműzetésben (Zida), amelyből az előadásban csupán egy rövid jelenetre futja, így még inkább felesleges, mint a regényben. Ugyanakkor az előadás nagy precizitással őrzi meg a Ribakovmű fő pontjait, sőt néhol - az összevonásoknak s egyes jelenetátcsoportosításoknak köszönhetően - hitelesebbé is tud válni, mint az eredeti cselekménysorozat. Így az átdolgozás leginkább a színpadi megformálásban válhat autentikussá, önálló drámaértékkel kevésbé bír, ám - érzésem szerint - ez nem is célja.

A fő csomópont Sztálin alakja, minden köréje csoportosul, ezért a párhuzamosan futó események kiállításán túl, az ő személyének a megformálása a legnagyobb feladat.

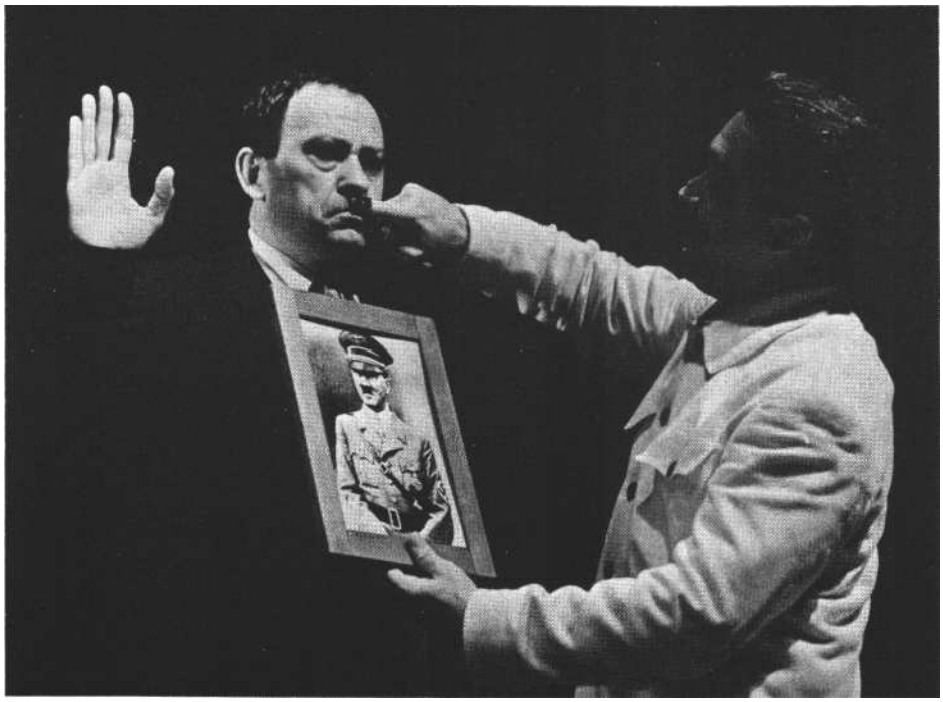
A regényben van egy nem túl jelentős rész, melyben Ribakov - talán szándékán kívül - egy nagyon lényeges momentumot talál el Sztálin jelleméből. Egy tulajdonság, egy apró kis hiányosság, amely talán többet árul el a generalisszimusz és az őt csodáló, számadatként elkönyvelt nép kapcsolatából, mint minden más elemzés. Az „istenség" fázik. A XVII. kongresszus tiszteletére a Vörös téren felvonulók a fagyos szélben is csak Sztálint keresik tekintetükkel. „Az emelvényen -írja Ribakov - mindenki ilyen meleg sapkát viselt, de a fülvédőt csak Sztálin engedte le. Fázik, és ez még egyszerűbbé s emberibbé tette alakját e millió ember számára, akik szintén fáznak, de ő még jobban fázik..." Sztálin emberibb az embernél, istenibb az égi isteneknél. Istennel szemben - mondja Kierkegaard - sohasem lehet igazunk, sőt akarnunk kell, hogy ne legyen igazunk, hiszen az ő szeretete végtelenül tökéletesebb a mi szeretetünknél. Az orosz pedig mélyen vallásos nép, s ez az új „cár" - akinek képét ikonjai mellé teszi ki - még nagyobb isten; haragvó és jóságos, büntető és megbocsátó hatalmasság. Sztálin nem azt tudja, hogy neki mindig igaza van, hanem hogy vele szemben senkinek sem lehet igaza, s ebben vitathatatlanul nagy dolgot sejt meg: a hatalommegőrzés módszerének a lényegét.

Félelem és szeretet, a kettő egy tőről fakad, a bosszuló istent egyszerre kell félni és szeretni. Ő annyira tökéletes, hogy gyarlóbb is lehet a halandóknál: *fázhat!* Ez persze paradox, de ez a hatalom éppen a paradoxonokon nyugszik, s ugyanakkor végtelenül egyszerű, egy volt szeminarista primitív eszközeivel mérhető. Sztálin személye ezért lesz életében mítosszá, élő emberek bálvánnyá merevedett istenévé, hisz primitív az az élet is, melyet önmaga köré teremt.

Az élő személy és mitikus személy kettőssége Ribakovnál is megjelenik: a vezér egyes szám harmadik személyben be-szél önmagáról. Ruszt meglátva ebben a lehetőséget, megtartotta ezt a formát, s a színpadra helyezve, egyben ideológiai „játékmestert" is teremtett a figurából. Ugyanakkor Sztálin - összegző monológjai miatt - mintha az antik tragédia karának a szerepét is betöltené.

Sztálin alakja szervesen illeszkedik abba a színpadi világba, amelyet a rendezés a sokrétű cselekményvezetés rugalmas működése érdekében teremt. A térben a szimmetria dominál, ezzel is utalva a „szocreál" sematizmusára; Molnár Zsuzsa díszletei ezt az aurát jelenítik meg. A belépőt bal oldalról - egy összemontírozott Lenin-Sztálin-fotográfiáról a valóságba átmentett s így szürrealistának tűnő helyzetben - egy Lenin-bábu fogadja. A rendező a színpadon is e félresikerült kép torzóját próbálja létrehozni, mely torzó áttételesen e két személy egymáshoz való viszonyát is jellemzi. Atellenben, jobb oldalon Sztálin karosszéke és asztala foglal helyet. Innen hangzanak el, csöndes pipázások közepette, a teoretikus monológok. A színpad hátterében félig elmosódott Sztálin-képeket láthatunk, köztük, s középütt egy-egy ikonnal, amelyek együttléte „paraideologikus" hangulatot teremt, s azt a - helyenként szinte morbid - érzést fokozza, mely magából a játékból is következik. Középen többször is - mindig a megfelelő pillanatban - furcsa, groteszk fényben fürödve a pártfőtitkár szobra ereszkedik alá.

A játéktér tulajdonképpen egységes, ezen belül mégis többszörösen tagolt. A rendezés nem törekedett tisztán reális ábrázolásra, az éppen szereplő térrészek szinte csak jelzésszerűek. Amit elválasztó elemekkel nem teremthet meg, azt a fény és sötétség tudatos alkalmazásával hozta létre a rendezés. Csak az a helyszín - legyen az a száműzetésbeli kunyhó vagy az elítélt Szasa Pankratov szobája - kap pontosan behatárolt fényt, amely éppen játszik. Aztán sötétség borítja be, s a fény új játékteret alkot a szereplők számára. Mivel igen sok a színváltás, mindez igen nagy precizitást igényel, amit az előadás szinte teljesen hibátlanul meg is valósít. Azonban - s ez egy idő után már feltűnő - különös, hogy egyes jelenetekben a rendezés nem ad lehetőséget egymásba csúszó, párhuzamos játéknak, nincsen nagyobb jelenetekbe ékelődő kisebb jele-



Kirov: Kátó Sándor és Sztálin: Balázsovits Lajos

nés, melynek közbeiktatása színpadi áttűnés lehetőségét nyújtaná. Így a képsorok kissé monoton módon váltják egy-mást, a nézőnek csak arra kell figyelnie, hol gyullad fény, s máris sejtheti, mi fog történni; a képek „katonás" sorakoztatása nem tartogat meglepetést. Igaz ez akkor is, ha a rendező célja - nyilván az adott kor kultúrtematizmusára is utalva - transzparensszerű tablók alkalmazása.

A színváltások között Sztálin a maga elemző monológjával összekötő s egyben összefoglaló, reflexív szereppel lép fel, s így két lényeges funkciót is teljesít: közvetít és kiemel. A közvetítő szerepen túl a játék ezzel önmagáról is beszél, egyúttal bizonyítva a mindent látó szem folytonos jelenlétét. Teljesen mindegy, hogy a hírhedt 34-es év mely eseményei zajlanak a háttérben, szerelmeskednek épp vagy gyilkolnak, Sztálin elvtárs mindenre reagál, ugyanakkor a konkrét történések menetén kívül helyezkedik el; szenvtelenül elemez, s ezáltal - az általános szint-jén - *szentesít.* Az ideológiává rögzült gondolat, majd az eszmévé merevedett ideológia nem akar és nem is képes az egyes emberrel törődni. Sztálin a jelen Leninje, míg utódja a jelen Sztálinja lesz - mondja magáról a főinkvizítor, s tudja, ehhez mindent ki kell sajátítania: eszmét, történelmet s az e történelem részesévé tett személyek gondolatát.

E tér - objektív szűkössége ellenére - nagyszerű lehetőséget nyújt a játéknak, amit az előadás többször ki is használ. A játékkal kapcsolatban Ruszt pontosan érzi: ez az apokaliptikus történet eleve tragikus attitűddel előadva csak egy színtelen rémdrámát eredményez. A rendezés legfőbb érdeme ezért, hogy képes és mer commedia dell'arte-elemeket alkalmazni, megsejtve azt a chaplini igazságot, miszerint a legmélyebb tragikum kimondására éppen a humor a legalkalmasabb és leghatásosabb eszköz. Ezért találkozunk Sztálin kreatúráival álarcos, farceokba illő szereplőként, legyenek bár katonák vagy éppen a Komszomol funkcionáriusai. Nem véletlen, hogy igazán e szereplők révén tud a játék virtuózzá válni. Nincs gyilkosabb dolog, mint profanizálni az istenséget, nevetségessé tenni szent és sérthetetlen személyét, hiszen sokkal kíméletlenebb dolog megmutatni, hogy „a király meztelen", mint hogy zsarnok (gondoljunk csak például *a Diktátor*-ra). Amikor ezt sikerült megjeleníteni, elmondhatjuk, hogy az előadás legjobb pillanatait láttuk, s szerencsére nem kevés ilyen pillanat volt. Ezt a hatást erősí-tik a vibráló fényben csasztuskára menetelők szaggatott mozdulatai - mintha egy némafilmet látnánk -, a dicsőítő himnuszra „Vera Muhiná-san" beállt alakok; az ember érzi, valami olyanon nevet, amit nem is túl rég halálosan komolyan kellett vennie.

Ez tehát a játék egyik szintje. Ennek egyfajta ellenpontjaként fogható föl az események relatíve valóságossá rendezett menete, amelyben néha az ikon, néha Sztálin képe tűnik elő egyházi zene dallamára. Ez a kontrapunktos játék azonban nem eléggé erős; a játék előző szintjéhez képest ezek a megformálások nem elég súlyosak, így nem válhatnak annak igazi ellenpontjává. Ezekben a színekben, még ha jelzésszerűen is, a moszkvai hétköznapok szegmentjei villannak fel, például az egyetemisták tétova mulatozása, melyet a rideg tények szakítanak meg azzal, hogy felmutatják a választás kényszerét: közülük kerül ki a gyilkos és az áldozat, s hogy kit hová terel a történelem, az nem csupán a körülmények kérdése. A személyes döntés és a személyes felelősség ezen keresztül még súlyosabbá válik.

A darab két, egymásnak tökéletesen ellentmondó szereplője - a regény cselekményének megfelelően - Sarok, az NKVD leendő ügynöke és Szasa, a leendő áldozat, akik a játék kezdetén még egymással vitázó egyetemisták. Kettejük között polarizálódnak a korábban homogénnak látszó társaság tagjai, „az Arbat gyermekei". Lesznek tétovázók, a létezés vegetatív szintjével megelégedők, a sorba beállók, és lesznek - kevesen - kétségeket megfogalmazók (akiknek sejthetjük sorsát). Választani *kell,* hisz a kifejlet egyre közelebb, a végső parúzia csak a Kirov életét kioltó pisztolylövésre vár. A gyermekkor itt és most, egyszer és mindenkorra véget ér, a játék komor valósággá válik, s megmarad a kérdés: képes-e megőrizni az ember önmagát a túlélésnek? Lehet-e önfeladás nélkül bent maradni a sorban? A játék ezzel sajátos metamorfózison megy át, konkrét életélmény lesz; célja a felmutatás, s hatását ebből nyeri.

A színészi játékot figyelve elmondható: ígéretes összmunkát láttunk eltérő teljesítményekkel. Valószínűleg sokat jelentett a társulat részleges kicserélődése, ez a játéknak is egyfajta lendületet adott.

Az „arbatiak" közül leginkább Szervét Tibor (Szasa) alakítása volt meggyőző, bár néhol - főként a második részben - játékában kisebb bizonytalanságok voltak érzékelhetők. Nála lehetett nyomon követni a személyiség átalakulását, a történelmi kihívásoknak való megfelelés vállalását. Talán épp ez hiányzott Jurij Sarok Kaszás Géza által egyébként egyenletes biztonsággal megoldott szerepéből, ez azonban az átdolgozás hiányosságának is betudható. Hiába kínozza mustármagfőzettel Lénát, hogy megölje benne a születendő életet, határtalan önzéséből fakadó jellemtelensége, mely később Jagoda hűséges alattvalójává avatja, nem mutatkozik meg teljes hitelességgel előttünk, jelleme ahogy a regényben, úgy a színpadon sem tud igazán hangsúlyossá válni.

Ugyanilyen probléma, hogy Vika, Makszim, sőt Léna alakja is jobbára csak a háttérben marad, darabbeli helyüket játékuk sem tudja igazolni, így például Vika és Sarok kapcsolata sem lehet elég világos a regényt nem ismerő számára.

Ezzel szemben indokolt az önfeledt kislányként ide-oda kapkodó Varja (Olasz Ágnes) szerepének a kiemelése, hiszen e formálódó pokolban csak az ő naiv tisztasága tud valamit megőrizni azokból az inkább már csak emlékként élő értékekből, amelyek „az arbati lét" közvetlenségében keletkeztek. A játék második részében történő események

jellemét is átformálják, amelyet azonban itt már kevésbé hitelesen képes közvetíteni, s így nem tud igazán partnerévé válni az előadás talán legautentikusabb pillanatait megteremtő, Szasa édesanyját alakító Barta Máriának.

A viszonylag egyenletes színvonalú csapatmunkából kiemelésre érdemes még Kovács Zsolt alakítása. Rjazanov szerepében igen érzékenyen ragadta meg e szerencsétlen és végeredményben jóindulatú technokrata ellentmondásos jellemét, akinek görcsös teljesíteni akarásában benne van későbbi tragédiája is. Nem szükséges kimondani: sorsa előre tudható.

Balázsovits Lajos sok, jellegét tekintve különböző szerepet tudhatott már magának, Sztálin feltehetően mégis külön helyet kap ebben a sorban. A rendezésnek az érdeme, hogy nem akarja mindenáron sátánivá tenni, alkatát csak a valóságtól elszakadt rideg racionalitás tárgyszerűségével ruházza föl, mely az alakításban azonban néha kissé harsánnyá sikerült.

Az előadás egészét érintve, alapjaiban vitatható két momentum. Az egyik: a darabban olykor-olykor feltűnő kisfiú szerepe. Sztálin legtöbbször e fürtös fejecskének magyaráz, aki a döntő pillanatban újra és újra előtérbe lép, hogy a végén egyenesen egy trezorból (!) kiugorva, végső szentenciát tartalmazó papírokat osztogasson szét a szereplők között. Lehet, hogy e fiúcska a felnövekvő nemzedék szimbóluma, lehet, hogy a tisztaságé, lehet, hogy csak az ifjú Szasa Pankratov, sőt az is lehet, hogy olyan szimbólum, amelyet nem kell megfejteni. Sommásan azonban annyit mondhatunk róla: szerepeltetése dramaturgiailag felesleges, az előadás szempontjából pedig csak tehertétel, s az egyébként kedves kisfiú játékához illően jellemezve: gyermeteg.

Ugyanilyen problematikus az előadás zárójelenete, ahol a nézőnek az a benyomása támad, hogy a darabnak többször is vége van. Sztálin megdicsőül, Sztálin fejére olvassák vétkeit. Sztálint eléri megérdemelt végzete. A rendező koncepció-ja tiszteletre méltó, ám mindenképp vitatható, hisz Jevtusenko szavaival élve: még „köztünk jár Sztálin maradék csapata". A megvalósítás azonban ezt a gondolatot enyhén szólva didaktikussá teszi: Sztálint a tömegek „kiszorítósdi játékban" agyonnyomják; Sztálin megszűnik létezni, s ahogy a végén felhangzó rockosított Örömóda szövege mondja: mindenki testvér lesz e földön. Magunkban szinte már halljuk is a történelmi tanmesét, s a nép mefisztói tort ül a késői büntetést elnyert zsarnok hullája fölött.

Az előadás egészéről (a rendezéstől a színészi munkáig) azonban összegezve megállapítható, hogy e hiátusok ellenére is reményekre jogosító színházi est jött létre, amelynek kapcsán - parafrazálva a néhai „Kaisernek" állítólag a szegedi ár-víz után elmondott szavait - bizakodhatunk, hogy Szegeden színház nem volt, hanem (talán) lesz.

Anatolij Ribakov: Az Arbat gyermekei (Szegedi Nemzeti Színház)

Fordította: Nikodémusz Elli. *Színpadra alkalmazta:* N. *L.* Szkorik. *Dramaturg:* Böhm György. *Díszlet-jelmez:* Molnár Zsuzsa. *Játékmester:* Kováts Kristóf. *A rendező munka-társa:* Telihay Péter. *Rendezte:* Ruszt József.

Szereplők: Balázsovits Lajos m. *v.*, Horváth Norbert, Stabi Károly, Szervét Tibor, Kaszás Géza, Olasz Ágnes, Bede-Fazekas Annamária, Janisch Éva, Hegedűs Zoltán, Bognár Zsolt, Zámbó Lilla, Barta Mária, Szakács Eszter, Németh Gábor, Lipics Zsolt. Juhász Károly, Fehér Juli, Keresztury János, Dobó Alexandra, Király Attila, Szalai Péter, Herczeg Zsolt, Kovács Zsolt, Mentes József, Kátó Sándor, Kőszegi Ákos, Bobor György, Szabady József, Ragó Iván, Bagó László, Szántó Lajos, Mezey Károly, Jachinek Rudolf, Telihay Péter, Jakab Tamás, Both András, Markovits Bori, Flórián Antal, Szabó Mária, Fodor Zsóka, Kováts Kristóf.

Barta Mária (Mama)

STUBER ANDREA

A széteső egész

A Sirály Győrben

A Sirály-bemutatók gyakran hitvallások. Az volt már az első, a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko által rendezett 1898-as előadás is. A moszkvai Művész Színház e Csehov-művel üzent hadat a „nagypapa színházának" és mindennemű konvenciónak. Azóta is számos olyan Sirály-előadást jegyzett fel a színháztörténeti krónika - a magyar is -, melyben az alkotók színházeszményükről, stílusideáljukról, művészi felfogásukról vallottak. Hiszen a darab kapcsán - Arkagyina és Trigorin, illetve Nyina és Trepljov kvalitásainak minősítésével - személyes vélemény mondható a „régi" és az „új" viszonyáról, kijelölhető a követendő és az elvetendő.

Az Illés István rendezte győri *Sirály* nem ilyen nagyigényű vállalkozás, ám fölöttébb rokonszenves produkció. Az a nagyon érezhető szeretet, tisztelet és alázat teszi rendkívül megnyerővé, amellyel a rendező közvetíti Csehov művét. Bizonyos jó szemű és vájt fülű olvasók, akik jól ismerik a színibírálatok gyakran eufemizáló nyelvezetét, az alázat és tisztelet szavak láttán most talán arra gyanakodnak, hogy Illés István csupán felmondatta a színpadon Csehov szövegét, de maga nem gondolt róla semmit. Szó sincs erről. Illés felkészülten, átgondoltan, alapos és részletes elképzelésekkel vitte színre a darabot. S valami megható, elfogult áhítattal Csehov iránt. A rendező szinte kinéz csillogó szemekkel az előadás mögül, s azt kiáltja szívből jövő örömmel és lelkesültséggel: „Ugye, milyen nagyszerű a *Sirály?* Es ugye, milyen csodálatos Csehov?"

S ha nem lettem volna már korábban is meggyőződve erről, az előadás láttán akkor is egyetértenék vele. Mert magával ragadó a produkció és a látvány szépsége. Meglehet, konzervatív ízlésre vall, de engem levesz a lábamról egy gyönyörű, élethű díszlet. Márpedig Szegő György színpadképe illúziókeltő, mint ahogyan Jánoskuti Márta jelmezei is azok. A színpadon bodrozódik a tó, vízinövények is belepik itt-ott, a pallón járkálók olykor egy korhadtabb, lifegő deszkára lépnek, s ilyenkor vizes lesz a cipőjük. (Ezek a szándékolt gikszerek a legjobb pillanatokban történnek.) A tavat nádas veszi körül, hátrább nyírfák, ameddig a szem ellát. Mély a győri színpad, ennek kö-

szönhetően Nyina soha nem látottan messziről, ritka szépen érkezhet. Igaz, a kerti kép után szinte arcul ütő csalódás a negyedik felvonás díszlete, melyben sötét váz imitál üvegfalakat, jelezvén, hogy a házon belül vagyunk. Csakhogy e csodálatos park közepén aligha állhat ilyen oda nem illő - mondjuk ki kereken: ronda - ház.

A rendezés mindenesetre szép, igényes, nagy ívű. Es átfogó, teljességet nyújtó is lenne, ha a színészi munka nem keltene hiányérzetet. A rendezőnek a darab iránti vonzalma az előadás egészét átmelegíti ugyan, de ahogy ez a „szerelem" a színészekben szétsugárzik, el is aprózódik rögtön. Az alakítások többsége számtalan szép megoldásból, finom ötletből áll össze, pontosabban ezekre esik szét. Jelenetenként jeleskednek a színészek. Tanúi lehetünk sok nagyszerű gesztusnak, eltalált arcjátéknak, megkapó hangsúlynak. Tetten érhetjük egy-egy érzés pontos kifejezését, a szituációk, a szöveg és a szövegalatti gondos értelmezését. Ám az éles, kitűnő villanások mindig az éppen adott helyzetben születnek meg és halnak el, s jelenetről jelenetre nem érnek egymásba. Remek részteljesítményekre szabdalódnak, de ívükben nem elég átgondoltak és egységesek az alakítások. S mivel önmagukban sem koherensek, természetesen az összképből, az együttesből is hiányzik a kohéziós erő. A legtöbben nüanszíroznak, szerteszét ábrázolják a saját figurájukat, amitől az előadás - a cselekmény vonalán túl - képtelen bármilyen irányban haladni. Ez a kettősség - a részletek precíz kidolgozása és a globális jellemkép elmaszatolása - jellemzi szinte valamennyi szereplő játékát, ilyenformán az egész előadást. Ezért az alábbiakban a színészi produkciókról lesz szó.

Csehov: Sirály (győri Kisfaludy Színház). Arkagyina: Baranyai Ibolya és Zarecsnaja: Csomor Csilla

A címszereplőre nem lehet panasz. A friss diplomás Csomor Csillát teljes joggal várta Nyina szerepe Győrben. Testhezálló feladatot kapott, hiszen csupa fiatalos báj, bimbózó nőiesség, viharos lendület. Zarecsnaja-alakításának két része, illetve rétege van. Az elsőben a lány színésznősége alakul-formálódik, a másodikban az embersége. Csomor Csilla Nyinája úgy érkezik - a szövegből joggal következtetve: lovaglóruhában - a szélcsendes tópartra, mint egy kisebbfajta tornádó. Üdítő jelenség ez a Nyina: figyelni kezdjük, hamar rájövünk, hogy nem sorolható az egyszerű mezei virág típusú nők közé. Azt még nem tudjuk, hogy színésznőnek tehetséges lesz-e, de nőnek biztosan az. Pillanatig sem hagy kétséget afelől, hogy a Trepljovval való - nem tudni, meddig eljutott - kapcsolata eszköz csupán. Ugródeszka, melyről elrugaszkodva esetleg Trigorin karjában landolhat. Eldöntötte: a befutott író biztosabb egzisztencia, megfelelőbb potentát, minta reményekre is alig jogosító fiatalember. Nyina tehát csupán kelletlenül eltűri Trepljov rajongását, de az első perctől kezdve Trigorint veszi célba. Neki játssza Trepljov darabját, amellyel semmi más mondanivalója nincs, mint hogy „szép vagyok, fiatal és tehetséges". Csomor Csilla úgy adja elő ezt a sátáni monológot, hogy hatalmas distanciát teremt Nyina és a szöveg között. A lány láthatólag egy szót sem ért Trepljov sötét gondolataiból, semmi köze a szerző apokaliptikus látomásához. A szöveg számára csak ürügy ahhoz, hogy szerepeljen, s egy-két szellemes, illusztráló mozdulattal jelezze, lenne tehetsége és fantáziája ennél „értelmesebb" szerep eljátszásához is. A célját mindenesetre így is elérte - Trigorin felfigyelt rá. Kezdetét veheti a hódítás. Csomor Nyinája tudja, hogy hat a kiszemelt férfira. S remekel a színésznő, amikor végre kettesben maradnak. Egy-

szerre látjuk Nyina szerepjátszását és való lényét. Csomor Csilla alakításának legszebb erénye, hogy mindaddig ábrázolja ezt a kétarcúságot, míg Nyina a negyedik felvonásban egyarcúvá nem válik.

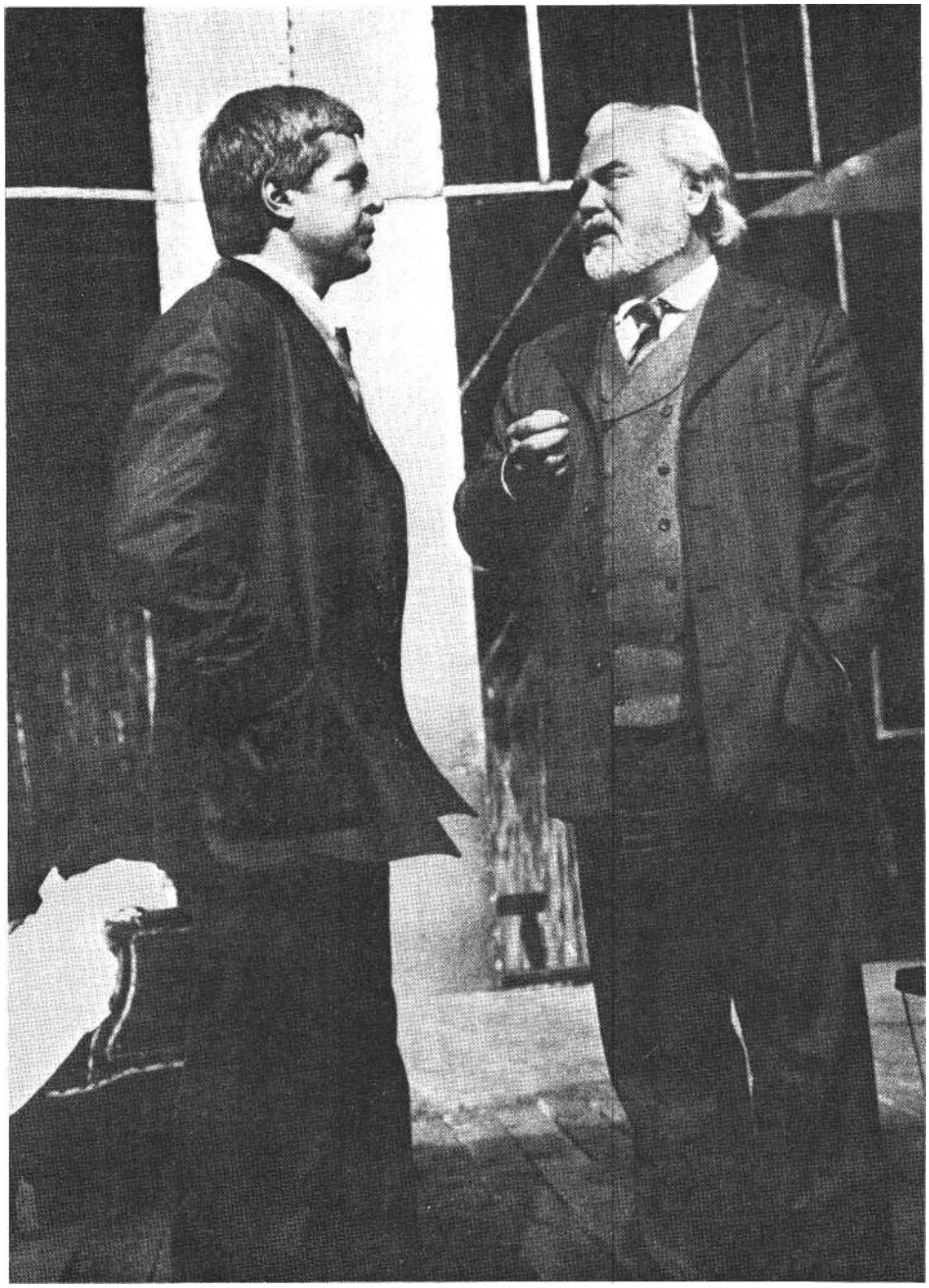
Egyelőre ott tartunk, hogy a lány színészkedik Trigorin előtt. Hízeleg, azon buzgólkodik, hogy okosakat mondjon. Úgy „interjúvolja" az írót, mint egy felkészült riporter, aki előre megfogalmazta a kérdéseit. Csupa rafinált tetszeni vágyás. Csak látszólag naiv és könnyed, kedves csacsogása közben feszült igyekezettel válogat a lehetséges pózok között. Es jól választ. Elragadó például abban a pillanatban, amikor Trigorin lendületesen leül, s nincs ott még egy karosszék, melyre ő is letelepedhetne. Egy másodpercig zavar látszik Nyina arcán - talán még idetévedt szégyenkezés is a férfi udvariatlansága miatt -, aztán elszánt vidámsággal, „Mi, bohémek!" - arckifejezéssel leül a földre. Női ravaszság és konspirációs készség nyilvánul meg abban is, ahogy leplezi flörtjét, s a közelgő léptek zajára a távolba mutogat, mintha legalábbis a naplementéről beszélgetett volna Trigorinnal. Ügyes lány. Az első perctől kezdve tudja, mit akar, s hogyan fogja elérni. Fokozatos rámenősséggel. S még nagyon az elején, a leplezett, mértéktartó csábítás stádiumában van egy kitörően őszinte pillanata. Trigorinnal ülnek cseverészve, mikor kintről behallatszik Arkagyina hívó szava. Borisz! - kiáltja az asszony, s a hangra Nyina önkéntelen mozdulattal maga felé rántja a férfi kezét. Ebben a hirtelen annexióban a lány minden kétségbeesett és követelőző vágyakozása benne rejlik. Még a vesztés majdani tragédiája is.

Nyina a céltudatos magakelletés ellenére sem rosszféle nő. Ösztönösen keresi a lehetőségeit, kiforratlanul, pezsgő fiatalsággal, természetesen törtet. Trepljovhoz nem vonzódik, de azért az mégsem alakoskodás, hogy aggódik a fiú életéért, amikor az a tóba ugrik, a lelőtt sirályt kihalászandó. S nem álca és képmutatás a mosoly és ragyogás sem, amellyel a lány Trigorint elkápráztatja. Hiszen virággal kedveskedik Dorn doktornak (Áts Gyula), s beleszeret Szorin (Patassy Tibor) is. Egyszerűen muszáj mindenkit meghódítania. Ilyen. Legalábbis addig, amíg fehér szárnyú, boldog, szabad madár. Sirály.

A negyedik felvonásban egy befejezett, keserűségre ítélt nő tér vissza. Nyina számára ez a jelenet már nem szerep és póz - legfeljebb egy megható, elhaló hangú hazugság erejéig, miszerint a kocsija kint várja. A színjátékkorszak elmúlt, egy végsőkig letisztult ember áll előttünk. Akiből minden kétséget kizáróan szí nésznő, sőt jó színésznő lett. Hiszen most újra előadja Trepljov egykori darabját, s már nem dilettáns módon, és (még?) nem profin. A megszenvedettség kínjával, megrendítő őszinteséggel, drámai erővel mondja. Nyina és Csomor Csilla tehetségének egyértelmű bizonyítékaként.

Csomor Csilla gazdag Zarecsnaja-alakításának ellenpólusa az előadásban Trepljov megformálása. Sajnos abban az értelemben, hogy Lamanda László játéka a legkevésbé meggyőző. Lamanda megnyerő fellépésű Trepljov, aki túl életreva lónak látszik ahhoz, hogy ne találja meg a helyét. Gyanítható: a színházból voltaképp a színészet vonzza - oly áhítattal említi apját, aki híres színész volt. Meglehet, titkolt vágya, hogy a világot jelentő deszkákra lépjen. (Talán ezért bújik el éppen a színpadon, amikor a balul elsült bemutató után elszökik a vendégek elől.) Írói tehetségének léte, nemléte vagy mibenléte nem foglalkoztatja elég mélyen. Ezzel Lamanda elveszi az élét annak a kérdésnek, melynek negyedik felvonásbeli megválaszolása Trepljovot az öngyil-

Papp János (Trigorin) és Áts Gyula (Dorn) (Luxandor Margit felvételei)



kosághoz vezeti. De ha feltesszük, hogy az írás kezdetben még nem cél Trepljov számára, csak eszköz - ezzel elszegényedik a darab fontos motívuma, a régi és az új művészet összecsapása -, akkor a szerelmi indíttatásnak kell igen erősnek lennie. Ez esetben Trepljov csupán azért áll elő színpadi művel, hogy ennek kapcsán és ürügyén Nyinával lehessen együtt. Lamanda alakítása ebbe az irányba mutat akkor, amikor Trepljovja oda sem figyel Dorn dicsérő szavaira, meg se hallgatja a doktor kedvező véleményét a darabról, hanem közbevágva, Nyina holléte felől érdeklődik. Úgy tetszik tehát, hogy a fiatalember legfeljebb imponálni akar Nyinának a színműszerzéssel. Csakhogy Lamanda a lány iránt érzett szerelmet sem nyomatékosítja kellőképpen a negyedik felvonásban. Amikor Dorn Nyina sorsát firtatja, ő olyan mosolygós közömbösséggel beszéli el, mintha csupán kedves ismerősről lenne szó. Sem nyugtalanságot nem sejtet (pedig szövege szerint érzi, hogy ma még történik valami), sem feldúltságot nem mutat Nyina emlegetése kapcsán. (Holott a jelenet többi szereplője eljátssza, hogy az elmúlt két évben itt Nyinát aligha volt szabad szóba hozni.)

Lamanda tehát közönyösnek mutatkozik mind a saját írói minőségével, mind szerelmével szemben, s ezzel hiteleteníti azt, hogy Trepljov a végén főbe lövi magát.

Baranyai Ibolya Arkagyina személyiségét a figura színésznősége mögé bújtatja, de magát a szerepjátszást csak elvétve mutatja meg. Baranyai akkor van elemében, amikor Arkagyina is: ha közönség előtt „léphet fel", s nem csupán az őt túl jól ismerő rokonok és barátok körében szerepel. Legemlékezetesebb jelenete az, amikor elutazását megelőzően elköszön a ház személyzetétől. Először megcsipkedi arcát, és megharapdálja ajkát, így, „sminkben" lép színre a szolgálóhad előtt, majd teátrálisan elbúcsúzik tőlük.

Oroszul beszél velük, mint ahogy itt a darab minden szereplője oroszul szól az olykor-olykor felbukkanó egyszerű emberekhez, szolgálókhoz, muzsikokhoz. Ez a rendezői ötlet a darab folyamán igazolja önmagát, mind meggyőzőbbé válik. Azt érzékelteti, hogy e csöndes-bús, melankolikus, csupa szerelem és szeretetlenség világ mögött ott van egy másik. A díszlet meghosszabbításában nyomorúságos kis viskók állhatnának, melyekben más emberek élnek, más gondokkal, más drámákkal. (Más drámaírók hőseiként.)

A tópartiak még csak közös nyelvet sem beszélnek velük. Arkagyina mézesmázos hangon azt mondja nekik: máji dárágije, aztán mikor elfordul tőlük, gyorsan befogja az orrát.

Baranyai Ibolya másik nagy, színjátszós jelenete az, melyben az őt elhagyni készülő Trigorint szerzi vissza. Jó ritmusú, rendezőileg ügyesen és szellemesen megkomponált akció ez. Par excellence roham, ugyanis Trigorin az őrtoronyszerű vadászlesre (?), egy magas fatákolmányra szalad fel az asszony elől, aki addig üldözi-kergeti, míg az meg nem adja magát. Mit tehetne egyebet a férfi? Hiszen a jelenet drámai fokozása érdekében a nő talán arra is képes lenne, hogy levesse magát a toronyka magasából. Trigorin tehát beadja a derekát, s Baranyai túl könnyen vált át, túlságosan látványosan éli meg a diadalt. Ettől a győzelme válik kissé olcsóvá.

Papp János Trigorinját nézve az látszik megfejthetetlennek, hogy ez az író hogy kerül ide egyáltalán. Papp kívülállással operál, így nem tudni, mi köti akár a társasághoz, akár Arkagyinához. Az asszony szemmel láthatólag nem érdekli, a körülötte zajló életben pedig mintha nem kívánna részt venni. Ez a magányos, öntudatos tartás azonban ellentmond annak a gyöngeségnek, amivel megadja magát Arkagyina ostromának. Érthető lenne ez, ha Trigorint Nyina vonzalma sem érintené mélyen, de a fiatal lány iránti fellángolást mégiscsak hitelesíti Papp. Sőt talán nem is csupán unalmában keveredett ebbe a szerelmi históriába, hanem szíve hangos felszólítására. (Ugyanis nem mondja el azt a fontos és szimbolikus mondatot, amit egy kis elbeszélés témájaként kellene Nyinával tudatnia: „Egy tó partján gyermekkora óta ott él egy fiatal lány, olyan, mint maga: szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. *De véletlenül jött egy ember, meglátta, és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt."* Ez a tétel hogyan maradhatott ki?! Milyen megfontolásból? Hacsak nem véletlen, alkalmi feledékenységből az általam látott előadáson?!)

Nyakó Juli annak rendje s módja szerint fekete ruhás, kiszáradt, megkérgesedett Mása. A tehetetlenségből eredő általános gyűlölködésből építi fel a figurát, néha sajnos olyan színészi eszközök felhasználásával, amiket ő maga koptatott már el. (Például ahogy ültében előre-hátra billegteti a felsőtestét.) Íve azért nincs az alakításának, mert a színésznő nem érzékelteti a különbséget, aminek lennie kell az első három felvonás s a negyedik Másája között. Az elején Mása üldözi szerelmével Trepljovot, ezenközben mindegyre elutasítja a kezére pályázó Medvegyenkót. A lányban bizonyára pislákol valamiféle remény, hogy bálványa egyszer majd talán észreveszi őt. Amikor Medvegyenko feleségeként el-hagyta a házat, az illúziókkal le kellett számolnia. Ettől kezdve egy mindörökre reménytelen szerelem az osztályrésze. Nyakó már az első pillanatban is az esélytelenség agresszív dühét játssza (egyéb-ként olyan, jól eltalált ötletekkel, mint például: beletüsszent Medvegyenko szerelmi vallomásának kellős közepébe), így utálkozásának feszültsége monotóniává lanyhul.

Maszlay István Medvegyenko-alakításának az a baja, hogy a színész túl értékesen figyel. Egy fokkal túljátssza a tanító ugrásra és reagálásra kész érdeklődését a társaság és a társalgás iránt. Az nem vitás, hogy Medvegyenko odaadóan csügg mindenki szaván, de hogy meghallaná és megértené, amit a többiek mondanak, az legalábbis kétséges. Inkább csak arra koncentrál, hogy adandó alkalommal maga is bekapcsolódjék a beszélgetésbe, s egyszer-egyszer a középpontba kerülhessen. Nemigen sikerül neki persze. S Maszlay ebben az esetlen hajlongásban - a megalázottságból kinövő nyomorúságos szerénység ábrázolásában - verhetetlen. (Szépen elbíbelődött ő már a Vígszínházban is az örökösen megtiport, szerencsétlen Medvegyenko megformálásával.) Van itt most egy bravúros kis játéka. Azzal kezdődik, hogy hoz egy széket, s leteszi Arkagyina mellé. Leülni nem mer rá, de ott téblából a közelben, s amikor a színésznő felkínálja a helyet, ő meglepetésében összedermed. Nem is kérdez, csak tétován magára bök, hogy valóban őt invitálta-e maga mellé a háziasszony. Nem. A felszólítás Trigorinnak szólt. A kis félreértést észre se vette senki. Maszlay-Medvegyenko már mozdul is tovább, de egy zavart mosolyt még megereszt Polina Andrejevna (Horváth Ibolya) felé. Az arcán kis restelkedés, kis mentegetőzés, de legfőképpen annak nyugtázása, hogy „nem történt semmi". Csak úgy vették most is semmibe, mint mindig. Voltaképp vele is nyugodtan beszélhetnének a többiek oroszul. Voltaképp mindenki mindenkivel beszélhetne itt oroszul. Ha már ez jelzi ebben az előadásban a közös nyelv és az egymást megérteni akarás hiányát.

A. P. Csehov: Sirály (győri Kisfaludy Színház)
Fordította: Háy Gyula. *Díszlet:* Szegő György m. *v. Jelmez:* Jánoskuti Márta m. *v. Segédrendező:* Szikra Eszter. *Rendezte:* Illés István.

Szereplők: Baranyai Ibolya, Lamanda László, Patassy Tibor, Csomor Csilla, Palánez Ferenc, Horváth Ibolya, Nyakó Julianna, Papp János, Áts Gyula, Maszlay István, Guttin András, Zentai Zita, Török Katalin.

MIHÁLYI GÁBOR

A szolnoki Kastély

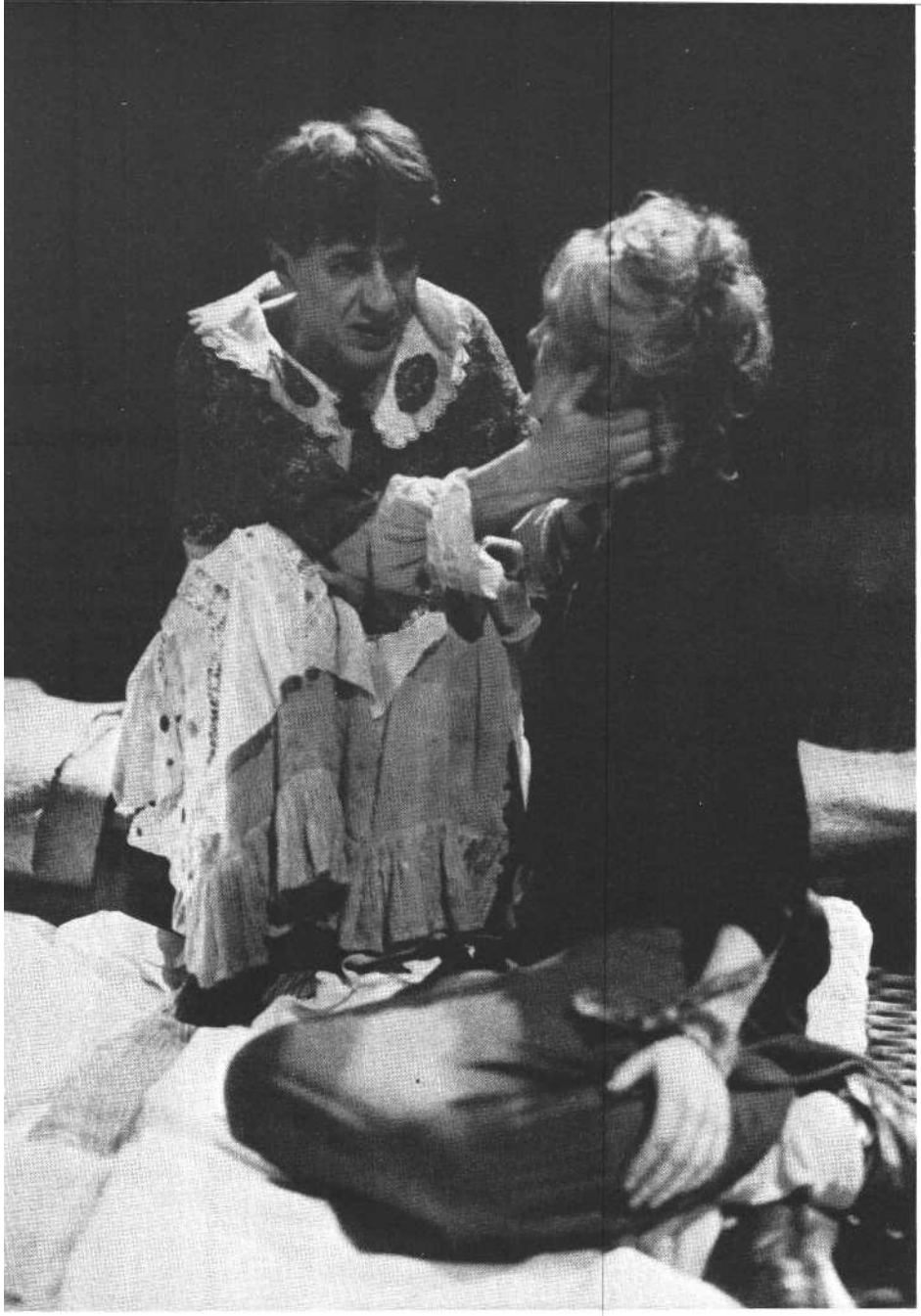
Kafka-adaptáció a Szigligeti Színházban

Franz Kafka 1922-ben írta meg *A kastély* című regényét. A „meg" igekötőt tulajdonképpen el kellett volna hagynom, hiszen Kafka a cselekmény egyes szálait elvarratlanul hagyva, egy regénybeli jelenet kellős közepén hagyta abba az írást. A befejezetlenség okait csak sejthetjük; az írót világnézeti kételyek gyötörték, de kételkedett önmaga művének jelentőségében is, hajlott arra, hogy kudarcra ítélt embernek tekintse önmagát. Betegségével is mind nehezebben birkózott - úgy érezhette, már nincs ereje a folytatáshoz. Az olvasóban azonban mégsem támaszt hiányérzetet, hogy a regény kurtán-furcsán abbamarad. A befejezetlenség inkább írói eljárásnak tűnik, jelezve azt, hogy a történet köríve lezárult, minden lényeges elmondódott; a „Kastély" világának újabb felmérése elkerülhetetlenül ismétlésekhez vezetne. A regény tehát mégis befejezéséhez ért, „megíródott", és 1926-ban, két évvel Kafka halála után, meg is jelent.

A harmincas években Kafka még a kevesek írója volt, s csak az ötvenes évek elején vált híressé vagy hírhedtté, akkor, amikor mindinkább tudatosult, mind nyilvánvalóbbá lett, hogy a világ Kafka rémálmaiban önmagára ismerhet. Nyugaton kiadták, utánozták, könyvtárnyi irodalom méltatta, Keleten betiltották, kárhoztatták, s még az utánzóit is elítélték.

Magyarországon 1956 után szűnt meg fokozatosan a Kafkát sújtó anatéma. Elsőként egy kis kötetnyi elbeszélés látott napvilágot Boldizsár Iván fordításában és Ungvári Tamás utószavával. Akkoriban magam is az elsők között írhattam méltató tanulmányt Kafka elbeszéléseiről. Majd sorra kiadták Kafka további műveit is. *A kastély* 1964-ben jelent meg.

Ma már elmondhatjuk, hogy Kafka értékelésének hazai módosulása logikus következménye volt 1956 viharának. A meghirdetett, óhajtott konszolidáció elhatárolódást követelt a „személyi kultusz" éveitől, ígéretet a rendszer reformjára. Igy azt is el kellett ismerni, hogy a szocializmus társadalma sem mentes az elidegenedéstől. Ezt a következtetést nyomatékosította a hatvanas évek elején a Kafka-közlések nyomán kibontakozott szenvedélyes „elidegenedésvita". Igaz, akkoriban még csak annyit lehetett kimondani, elismertetni, hogy az elidegenedés jelenségei a szocialista rendszer el-torzításának a következményei, szemöl-csök, amelyeket kozmetikai műtéttel el lehet és el kell távolítani. Akkoriban Kafka műveinek a megjelenése, e féligazságok kimondása is jelentős előrelépésnek, eredménynek számított. Néhány évvel később az emberarcú szocializmusért vívott politikai küzdelem részeként Kafka hazájában is folytatódott a vita műveinek publikálásáért és írói rangjának, jelentőségének az elismertetéséért.



Franz Kafka: A kastély (szolnoki Szigligeti Színház). Mucsi Zoltán (K.) és Császár Gyöngyi (Pepi)

Kérdés azonban, hogy ma, húsz évvel *A kastély* magyar fordításának megjelenése után, amikor szinte közhelyszerűen ismételgetjük, hogy „kafkai világban élünk", van-e még igazi aktualitása, mához szóló, új felismeréseket tartalmazó mondanivalója az e regényből készült színpadi változat bemutatásának?

A szolnoki produkció e kérdésre nem szolgált egyértelmű - tagadó vagy igenlő válasszal. Egy vasárnap délutáni valahányadik előadást láttunk - tisztes háromnegyed házzal. A nézők többsége az idősebb nemzedék hölgytagjaiból került ki; unalmat jelző mocorgás, köhögés nélkül követték a színészek játékát, akiket illően meg is tapsoltak, bár tartok tőle, hogy a jelenlévők többsége Kafkáról csak annyit tudhatott, amit Wéber Péter színvonalasan, „blikkfangosan" megszerkesztett műsorfüzetéből kiolvashatott. Mindenesetre a klasszikusok népszerűsítésének szolgálatában - és Kafka ma már egyértelműen elismert klasszikus - minden bizonnyal hasznosnak, fontosnak kell mondanunk a szolnoki társulat vállalkozását, amely művészi megvalósítását tekintve volt annyira jó és hatásos, hogy remélni lehet: még a legfelkészületlenebbek is érzékelték, akár csak a tudatalatti szintjén, hogy a látottak valahogy összecsengenek mindennapi élményeikkel.

Ami A kastély-adaptáció rám gyakorolt - önmagam által ellenőrizhető - hatását illeti, már a nézőtéren azon kaptam magam, hogy kettős tudattal figyelek. Nem csak azt követem, ami a színpadon zajlik, hanem időnként ellenőrző pillantásokat vetek a körülöttem ülőkre is, és azon is elgondolkodom, hogy miért kelt bennem mérsékelt érdeklődést ez a kétségtelenül igényes vállalkozás.

Nem tagadható: ugyanez az előadás a hatvanas években izgalomba hozta volna a szakmabelieket, a kritikát, a közéleti színház híveit. Ahogy színházi eseményszámba ment annak idején Szikora János Per-rendezése Pécsett. Igaz, már ő sem bízott meg teljesen a kafkai szöveg erejében, önálló hatásában, hiszen szükségesnek érezte, hogy fokozza a feltűnést, a tabudöntögetés zaját egy, a várhatónak homlokegyenest ellentmondó díszlettel. Szikora rendezésében - már akkor is Rajk László díszletei közt - Joseph K. nem rosszul megvilágított ügyvédi irodákban, hivatalokban, törvényszéki helyiségekben, hanem Szinyei majálisát idéző napfényes réten keresi a maga igazát.

Kétségtelen az is, hogy bár napjainkra sok minden változott Magyarországon, annyira azonban nem, hogy a kafkai világ eltűnt volna a múlt ködében, hogy a „kastély"-szindróma érvényét vesztette volna. Minden bizonnyal ennek a változásban megmaradó változatlanságnak a tanúsítása késztethette Fodor Tamást *A kastély* dramatizálására és színrevitelé-re.

A dramatizálás igyekszik hű maradni a regényhez, már amennyire ezt a műfajváltás megengedi. A kikerülhetetlen buktatókat azonban Fodor sem tudja elkerülni. Nyilvánvalóan kurtítania és tömörítenie kellett, hogy a regény minden jelentősebb fordulatát színre állíthassa. Fodor a cselekményt rövid jelenetekre tagolja - és elhagyja az egyes szereplők helyzetmagyarázó, önelemző fejtegetéseit. Azonban e rövidítések következtében a dramatizálás veszélyesen közel kerül a képregények szintjéhez - a rövid dialógusok egyes mondatai gyakran alig hosszabbak, mint ami a rajzolt figurák szájához biggyesztett hurokba beírható.

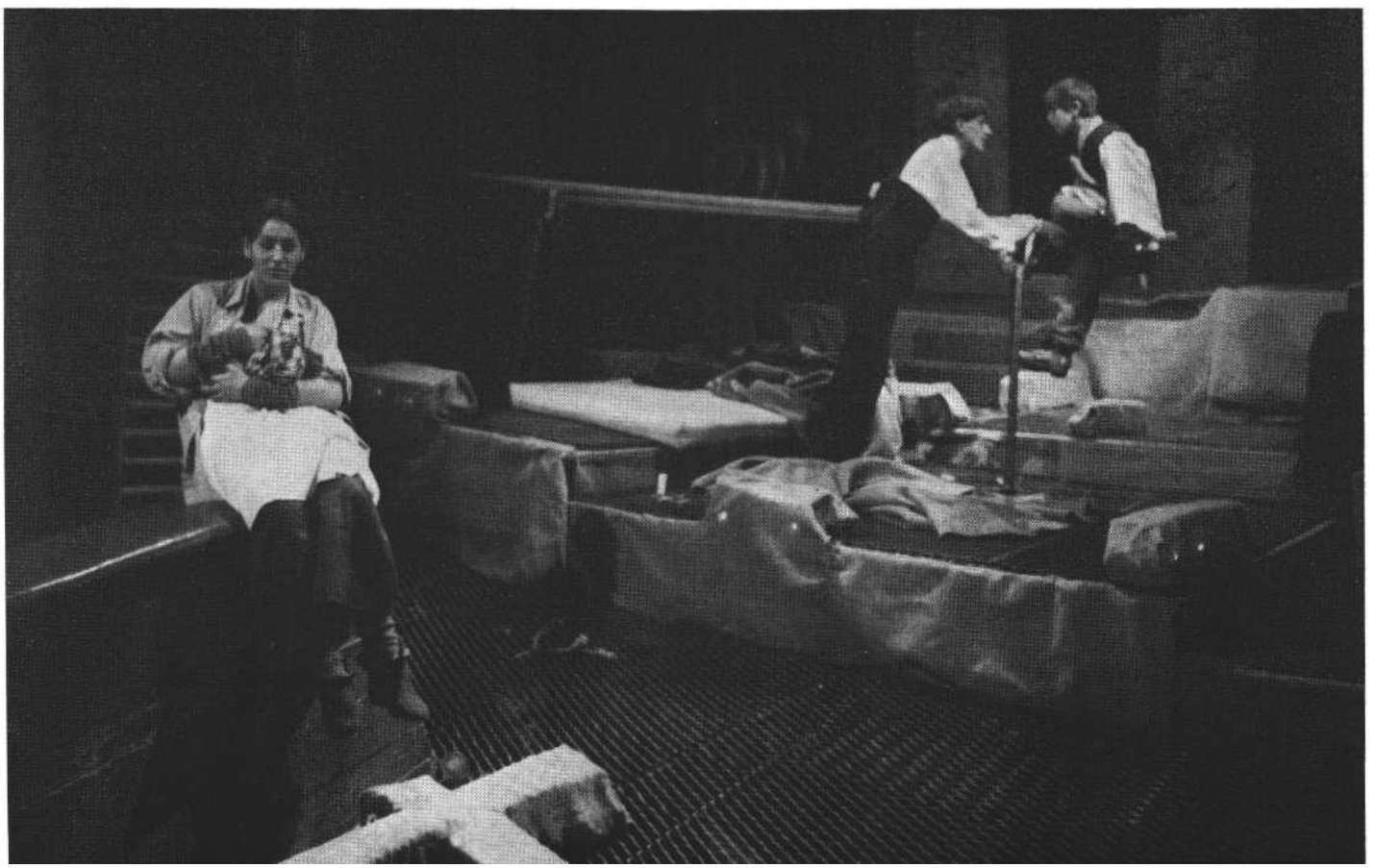
A színpadi változat a regény befejezetlenségét sem tűri el, itt nem maradhat el a hatásos záróakkord, amely után felcsattanhat a közönség tapsa.

A kastélyt elbeszélve Kafka nem dönti el, hogy a regénybeli történés valójában K. földmérő nyomasztó álma-e vagy maga a valóság, ahogy álmainkban is megesik, hogy azt hisszük, ébren vagyunk - s hány élményünkre emlékszünk vissza mint rémálomra. A dramatizálásban az álomszerűség nagyobb nyomatékot kap. A regény kezdetén K., a földmérő késő este egy faluba érkezik, amelynek kocsmájában elnyomja az álom. De hamarosan felébresztik. A színpadi változat nyitó mozzanata, hogy az alvó K.-t felverik álmából, s azzal végződik, hogy K., miután végképp kudarcot vallott az a kísérlete, hogy kapcsolatba lépjen a kastély egy vezető hivatalnokával, újra elalszik. Tehát nézőként azt képzelhetjük, hogy a két alvás közti történés nem más, mint K. álma.

Fodor érthető módon jelezni kívánja az előadottak jelenidejűségét, anélkül azonban, hogy megbontaná a mű általános érvényű időtlenségét. A mára két apró mozzanat utal. Az egyik jelenetben K. felkeresi a köszvénybántalmaktól szenvedő falusi elöljárót. A regényben a kishivatalnok ágyában fogadja a földmérőt, a darabban egy napjainkban divatos sporteszközre, szobabiciklire ül, és így társalog látogatójával. A másik apróság: a regény és a darab vége felé a hivatalnokok a várakozóknak kiosztott sorszámok alapján hívják be ügyfeleiket. A színpadon elhangzó első sorszám 1984, K.-é - 1989.

A regények teljes tartalmi, formai gazdagságát nyilvánvalóan nem lehet szá-

Jelenet a szolnoki Kastély-előadásból. Az előtérben: Spolarics Andrea



mon kérni a színpadi változatoktól. A vállalkozást csak az jogosítja, ha a szövegcsonkítás veszteségeiért kárpótlást nyújt a színpadi látvány és a színészi játék, ahogy ez Ljubimov színházában is történik, amikor színpadra viszi Dosztojevszkij, Bulgakov, Trifonov és mások regényeit. Díszlettervezőjével, Borovszkijjal közösen néhány tárggyal, kevés, de egyszerűsége ellenére is meghökkentő kellékkel, igen hatásos fény- és árnyjátékokkal, zenei effektusokkal olyan különleges, olyan beszédes színházi élményt teremtenek, amely akkor is meg-ragadja, lenyűgözi a nézőt, ha története-sen nyelvtudás híján szót sem ért az el-hangzó szövegből.

A szolnoki produkció látványosságára sem lehet panaszunk. Ugyan a világ szegénységét, koszlottságát, lerobbantságát jelző, ócskaságokból megszerkesztett díszletet nem egyet láttunk magyar színpadokon is. Talán először éppen Szolnokon, egy Ljubimov-rendezésben, a Trifonov *Csere* című regényéből készült dramatizálásban, amelyben Borovszkij, a díszlettervező már az Ecseri-piacon sem eladható bútorokkal, szekrényekkel, komódokkal, asztalokkal, székekkel zsúfolta tele a színpadot. Úgy tűnik, mintha Rajk László a maga díszletének kellékeit: sodronyokat, matracokat, rácsokat, íróasztallámpákat, székeket, vaságyakat, pallókat, vasalódeszkákat a MÉH hulladéklerakodó telepeiről gyűjtötte volna össze, és ezekből alakította volna ki egyetlen, szinte alig változó színpadképben a darab színhelyeit, kocsmák ivóhelyiségeit és szobáit, falusi utcát, iskolai tornatermet, szobabelsőket és a lejtős színpad távlatában csak sejthető, de nem látható kastélyt. Kafka regényében a mindent beborító hó teremti meg a nyomasztó álomnak azt az atmoszféráját, amelyben, bár futni szeretnénk, mert éppen üldöznek, csak cammogni tudunk, mivel lépéseinket mázsás súlyok nehezítik. Rajk László díszletében az összezsúfolt ócskaságok gátolják a járást, alakítanak ki olyan környezetet, amelyben állni, ülni, aludni is csak összehúzódva, kucorogva lehet, és érzékeltetik, hogy ebben a nyomorúságban tulajdonképpen élni sem érdemes. Rajk díszlete - ha típusában nem is hat az újdonság erejével - megvalósításában mégis az egyediség hatását keltő remeklés. A legnehezebbre képes: csúnyaságában, rémségében válik széppé; jó eséllyel indulhat is az évad legszebb díszletének címéért.

A kafkai atmoszféra kialakításában a világítás is főszerepet kap. A játéktér különböző pontjain földre helyezett közönséges hivatali irodaasztal-lámpák és kü

Mucsi Zoltán, Spolarics Andrea és Bakos Éva **a Kastélyban** (MTI-fotó - **Ilovszky Béla felvételei)**

lönböző irányokból világító reflektorok, amelyek a főhős helyszínváltozását követve hol kigyulladnak, hol kialszanak, alapjában nyomasztó szürkületi fényben tartják a színpadot. Fodor a világítás mesterének bizonyul, ahogy finom érzékkel variálja a szürke, a fehér és a fekete legkülönfélébb árnyalatait.

A szokottnál is fontosabb eleme a színpadi hatásnak Sáry László zenéje is, amelyet, kocsmai muzsikusokat alakítva, Verebélyi József és Lakai Zoltán ad elő a színpadon. A zene ugyan valamiféle kocsmai cincogásra emlékeztet, de ez a „cincogás" nyugtalanító, félelmetes hatást kelt, mintha a színhelyek közt bolyongó főszereplőt, a földmérőt figyelmeztetné a rá leselkedő veszélyekre, intené, hogy aláaknázott terepen jár.

A színészek játékáról már kevesebb jót mondhatunk. A közreműködők javára írható, hogy lelkiismeretesen igazodnak Fodor Tamás rendezői elképzeléseihez; a színészek zenekarában senki sem fog mellé, senki sem üt meg hamis hangot. De kiemelkedő egyéni teljesítményeket sem dicsérhetünk. Nehéz eldönteni, hogy mennyiben felelős ezért a dramatizálás, amelynek rövid jelenetei nemigen adnak lehetőséget a színésznek a szerep, a szituáció megélésére, kibontására. Igaz, a nagy színészek néhány másodperces némajelenetben is többoldalnyi szöveget képesek közvetíteni az általuk alakított figuráról, ahogy a fejüket tartják, ahogy maguk elé néznek, ahogy néhány lépést tesznek. A színpadi jelenlétnek ezt a szintjét a nagy létszámú csapatból egyedül a szakma két rutinos mestere, Dobák Lajos és Kátay Endre közelíti meg - ők azonban csak egy-egy epizód erejéig csilloghatnak.

A többi epizódszereplő inkább csak elbeszéli a maga életkudarcát, a nézőtéren már nem érzékeljük, hogy a színészek mélyen át is élnék, belülről is megszenvednék az általuk megformált figura drámáját. Ezért aztán inkább csak megértjük a „kastély" hivatalnokainak rosszkedvét, bosszúságát, amiért éjt nappallá téve kell ügyintézniök, anélkül hogy ennek bármi értelme és eredménye lenne; ahogy a hivatal packázásainak kiszolgáltatott falusiak tehetetlenségét, félelmét is inkább csak az értelmünkkel vesszük tudomásul, fogadjuk el, holott fel kellene háborodnunk a parasztok minden sérelmet magától értetődőnek tekintő rezignációján.

A nézőtéri indulatok kiváltása elsősorban a főszereplő, a K.-t alakító Mucsi Zoltán feladata lenne. Neki azonban nem sikerül indulatait úgy felkorbácsolni, hogy az azonosulás élményében mi is megéljük az intellektuel gyötrő skizofréniáját. Márpedig hőse rettenetes kutyaszorítóba kerül: a Kastély alkalmazottjaként, a Kastély bürokratáinak kiszolgáltatva nincs módja, hogy kellően felháborodjon méltatlan helyzetén. Alkalmazzák ugyan, de kiderül, valójában semmi szükség sincs földmérői tevékenységére. Meglehet, hogy alkalmazása a hivatal tévedése volt, de az is lehet, hogy csak a külső reprezentációt szolgálja, hiszen két segédet is állítanak melléje, sőt még elismerő levelet is kap, holott földmérőként a kisujját sem mozdíthatta. K., hogy megéljen, eltartsa jövendőbelijét, kénytelen megalázó, képesítésének meg nem felelő iskolaszolgai munkát vállalni. Szorultságában még azt is el kell tűrnie, hogy felettese, a jelentéktelen, korlátolt tanító sorozatosan megalázza őt. Helyzetébe nem nyugodhat bele, de csak odáig merészkedhet, hogy audienciát kérjen alkalmazóitól, a Kastély illetékeseitől. De már ez az aggályoskodása is szembeállítja a falubeliekkel, akik a Kastély uraival szembe-ni minden kételyt, tiltakozást „szentség-törésnek" tekintenek. (A regény transzcendentális értelmezést is megenged. Eszerint a „kastély", az elidegenült hivatal metaforája isten és ember megérthetetlen, átláthatatlan kapcsolatát lenne hivatott kifejezni. Kafkát minden bizonynyal foglalkoztatta, gyötörte a maga sehová sem tartozása, hiszen az isteni rend abszurditásának deklarálásával szükség-

szerűen kirekesztette magát a valláshoz ragaszkodó közemberek sorából, közösségéből, pedig alapvető igénye volt, hogy valamiféle népközösséget magáénak vallhasson. Bár tudta, hogy az út számára járhatatlan, mégis megpróbált közeledni vallásos zsidó közösségekhez, ahogy közösséget keresve az alakuló cionista mozgalmakkal is felvette a kapcsolatot.) K. is szeretne azonosulni a falusiakkal, megmaradását, nyugodt életét csak ez biztosíthatná; kételkedő-gondolkodó emberként azonban a falu nem fogadja be - ő pedig nem bújhat ki a maga intellektuel bőréből.

A regény K.-ja kétségtelenül arctalan figura -csak vezetéknevének kezdőbetűje jelöli őt, már keresztneve sincs, mint *A per* hősének. Ezt a jellegtelenséget nyilvánvalóan nem könnyű színészi eszközökkel jellegzetessé tenni úgy, hogy mégis megmaradjon a szerep kontúrtalansága. A regény hosszú monológokkal fogalmazza meg K. belső vívódásait, a színpadi változatban e tépelődésektől megfosztva kellene Mucsinak K. groteszk és mégiscsak tragikus helyzetét életre galvanizálnia. Méghozzá tagadhatatlanul ismerős helyzeteket, amelyekhez hasonlót az értelmiségi itt, Közép- és Kelet-Európa tájain minduntalan megél.

Korábban a Magyar Televízió jóvoltából néhány percre betérhettünk *A kastély* próbájára - amikor egyik színészét instruálta Fodor. Nem pusztán elmagyarázta, hanem el is játszotta, hogyan képzeli az adott pillanatban a színészi játékot. Aztán megfigyelhettük, hogyan hajtja végre a színész a kapott instrukciókat. Láthattuk, mint tanít egy kitűnő színész, Fodor Tamás egy kezdőt.

A színésznevelés időigényes munka, éveket kíván. Elbizonytalanodott, gyorsan változó világunkban marad-e Szolnokon idő e türelmet, nyugalmat kívánó feladatra?

Franz Kafka: A kastély (szolnoki Szigligeti Színház)

Díszlet: Rajk László. *Dramaturg:* Wéber Péter. *Jelmez:* Németh Ilona. *Zene:* Sáry László. *Rendezőassziszstens:* Vörös Róbert. *Rónay György fordítását felhasználva színpadra alkalmazta és rendezte:* Fodor Tamás.

Szereplők: Mucsi Zoltán, Mészáros István, Kocsó Gábor, Meszléry Judit, Spolarics Andrea, Egri Márta, Császár Gyöngyi, Kátay Endre, Dobák Lajos, Mertz Tibor, Árva László, Balogh Judit, Bakos Éva, Czakó Jenő, Ecsédi Erzsébet, Fekete András, Gombos Judit, Híd-végi Péter, Hornung Gábor, Illés Edit, Jámbor Erzsébet, Kertész Kata, Meister Éva, Pajor Eszter, Szalay Szabó István, Tamási Zoltán, Tardy Balázs, Tóth István, Verebélyi József, Lakai Zoltán.

METZ KATALIN

A megvásárolhatóság panoptikuma

A windsori víg nők Nyíregyházán

Mintha csak önnön feszültségeit kívánta volna oldani, *a Hamlet* után a nagy Will megírta A *windsori vígnőket.* A gondűző komédiázás darabját. A világmegváltó gondolatok mellőzésével, alighanem, kizárólag mulattatásra szánta. Szokásos erkölcsfilozófiai meditálását, lírai megnyilatkozásait ezúttal félretéve, a puszta komikumra bízta leleményességét. Es persze a jellem komikumforrásának fölkutatására. Mert amilyen mértékben bohózati rugóra jár a cselekmény szerkesztése, épp olyan mértékben uralja a szerző a vígjátéki karakterformálás eszközeit. Míg a burleszk és még inkább a vásári komédia figurái (melynek sémáira, önnön „szertelenségeivel" tetézve, építkezik) jószerével csak egyetlen, domináló emberi vonás megtestesítői - Shakespeare komédiájában már árnyaltabbá válnak, élettel töltődnek. A *windsori víg nők,* mondhatni, a komikus jellemek arcképcsarnokává gazdagodik.

A nyíregyházi előadás rendezője, Csizmadia Tibor ezt a fölismerést kiindulópontnak fogadta el. A hétköznapi gyakorlatnál nagyobb gondot fordított a szereposztásra. Nem csak a főszereplő Falstaff személyének kiszemelése (akinek valósággal „hátán kell vinnie" az előadást), hanem a többi szereplő kiválogatása is gondosan történt. Egyszóval, Csizmadia, a fönt jelzett „jellemparádé" fölvonultatása végett, színészekre szabta előadását, és nem rendezői világképet szemléltető, elvont jelrendszernek vetet-te alá a szereplőket. Okkal-joggal, mert Shakespeare vígjátéka ezúttal épp jellemeiben él. Karakter szabta cselekedeteik görgetik a bonyodalmat, teljesítik ki a színjáték meséjét. A vidám történet teatralitása kézenfekvő, a vásári improvizációs szellemtől a buffógesztusokig menően.

Az alkalmas szereposztás és a színészvezetés jóvoltából mindez szerencsésen ki is aknáztatik. Ám a játék elevenségé-nek illúzióját csak egy gördülékeny, *mai hangzású szövegátültetés* biztosíthatná. A korábbi avítt fordításokat (Gondol Dániel, Rákosi Jenő, Hevesi Sándor - ez utóbbi a Nemzeti Színház 1929-es Shakespeare-ciklusa számára készült) a Devecseri Gáboré követte 1948-ban. A mai fül számára barokkosan tekervényes, nehézkes szöveg helyett Márton László és Révész Ágota friss átültetését játszta el a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház. A fordítás inkább alapanyagként használja az eredetit; mai szófordulatok fűszerezik a köznapi beszédhez közelítő színpadi nyelvet. A szó szerinti „hűtlenség" a darab légköréhez, a figurák jelleméhez való hűség jegyében követtetik el - tehát bocsánatos vétekből erényt kovácsolnak az „átigazítók". A sok, gondolattársításra villantó szójáték, nyelvi sziporka honi környezetünk nyelvhasználatának közegében ragyog föl. És legfőképp életerős, lüktető szöveget adnak a szereplők szájába. Összevetésképpen hadd álljon itt Falstaff monológja a Térdszalag fogadóban:

Devecseri-fordítás: „...A gazfickók lelkifurdalás nélkül vetettek a folyóba, mintha vak kutyakölyköket akartak volna vízbe fojtani, tizenötöt egyszerre: és tudhatjátok termetem méretéről, hogy a süllyedésben bizonyos fürgeséggel rendelkezem; ha a fenék oly mélyen volna is, mint a pokol, én leérnék. Megfúltam volna, ha a széle nem olyan lejtős és sekély - irtózom ettől a halálnemtől; mert a víz felpuffasztja az embert és mi lett volna belőlem, ha felpuffadok! Óriásmúmia, az bizony!"

Márton László átültetése: „...Olyan kíméletlenül dobtak a vízbe, mintha csipás kutyakölyköket akarnának megnyuvasztani, egyből tizenötöt. Ti meg tudhatjátok a termetem alapján, hogy hajlamos vagyok a süllyedésre, s ha a pokolig - hát a pokolig süllyednék. Meg is fulladtam volna, ha nem lejtős a part, és nem sekély a víz - irtózom a fulladástól, mert a víz puffasztó hatású, és képzeljétek, mi lett volna belőlem, ha felpuffadok! Valóságos hullahegy!"

A rendező bizton számíthat a friss fordítás vitalitására. A gondosan kimunkált szöveginterpretálás is erre vall. S ha egyik-másik dialógus magyarításában - a gordiuszi csomót átvágva -túlzottan egyszerűsítene a fordító, tartalmat ád a mondottaknak a bohózat nyomatékosító eszköze, a gesztus, a testi kifejezőerő, a komikus helyzetekben karikírozott figurák csúfondáros játéka. Mert a bohózat frivolsága mögött Shakespeare szellemé-ben valamit mégis megcélzott a szatíra csapásiránya: voltaképp *a megvásárolhatóság komédiája* kerekedik ki a néhány (silány) tologatható paravánnal jelzett, lecsupaszított színpadon. A szerelem örve alatt a sóvár pénzszerzés, hozományvadászat kipellengérezése, a hoci-nesze alapon történő érzelmi kiárusítás - mindmind a pénz körüli cinikus körforgás szédületét persziflálja. S míg Shakespeare vékonypénzű arisztokratákat és potyale-

só cimboráikat táncoltatja meg az életreval windsori polgárasszonyok és vagyonos férjeik közreműködésével, Csizmadia Tibor szemernyi becsületet sem hagy a szereplőkön. Szatirikus ítélete, társadalmi fokozat nélkül, mindnyájukra (mindannyiunkra) érvényes, akik csak e hiú vásári forgatagban percre is megszédülnek. A csúfondáros láttatás megteremtésére fölöttébb alkalmas a commedia dell'arte hagyományait hasznosító színrevitel. A színészek többsége karikatúraként kezeli szerepét, anélkül hogy partnerét „lejátszaná", s olcsó ripacsériára vetemednék. Valahányan jól illeszkedő láncszemei egy pontosan kimódolt kompozíciónak. A jellemek kidolgozásán túlmenően, Csizmadia legfőbb gond-ja, hogy „stílusban tartsa" a szereplőket. Kevesebb időt veszteget a vígjátéki helyzetek ötletes megfejelésére. Amennyire dicséretes az előadás stiláris tisztasága, színpadi vitalitása, elkelt volna több játékosság, nagyobb ívű komikus forgatag, képzeletmozgósító látványosság. Főképp a darabzáró tündérjáték groteszk látomása feltételezett, igényelt volna gazdagabb képi megfogalmazást, természete-sen, a maga groteszk mivoltában.

A karakterek stiláris összehangolásán túlmenően egy „megemelt", egységesítő látványbeli kompozícióra már csak azért is szükség lett volna, mert a shakespeare-i komédia szokatlanul laza cselekményszálai alig-alig kapcsolódnak egymáshoz. Az író ezúttal - alighanem a mulattatás jogán - nagyvonalúan eltekint a cselekmény szilárd koordináta-rendszerének kidolgozásától. Való igaz, a partneri viszonyok tisztázásával, pontos kimunkálásával így is kifogott a szerkezet ingatagságán a rendező Csizmadia. A darab „vonalvezetése" szerint ugyanis a szerelmesek (Annuska és Fenton) zsenge vígjátéki szálon futó egymást keresése, egymásra lelése (korántsem a korábban írt *Szentiványéji álom* tökélyének fokán), továbbá a Page lány kezére és vagyonára szemet vető riválisok, a bárgyú Keszeg és az ostobán gangos, francia orvos versengése Annuska kegyeiért, s legfőképp, a komédia homlokterébe állított haszonleső lovag, Sir John Falstaff viselt dolgai, s a víg windsori asszonyságok cselszövése, amint közös imádójukat rászedik - mind e párhuzamos történet az Erzsébet-korban is dívó tündérjáték éjszakai karneváljában fonódik egymásba és oldódik meg: inkább a csapongó meseszövés, mintsem a vígjátékszerkesztés szabályai szerint. A rendező javára írható, hogy célszerű szerkesztéssel, egyszerűsítéssel s a játékstílus szigorú megszabásával közös mederbe terelte a szétfutó eseményszálakat. S ami még fontosabb: reneszánsz életkedv áramlását teremtette meg a színpadon. Es ki másban teljesedhetett volna ki ez a reneszánsz vitalitás, ha nem a főszereplő Falstaff hedonista figurájában?

Shakespeare: A windsori víg nők (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Safranek Károly (Ford) és Simor Ottó (Falstaff) (Csutkai Csaba felvétele)

A korábbi Shakespeare-mű, *a IV. Henrik* Falstaff-képe fölényesebb, szellemdús kalandort sugall, akinek magabiztosságát nemesi mivolta, szilárd társadalmi helyzete is indokolja. A *windsori víg nők* széllelbélelt, megcsúfolt lovagja silányabb személyiség. Hetvenkedése kisszerű kalandok, gyatra pénzszerzési manőverek kieszelésére szorítkozik; korábbi személyiségének föladásával, szemernyi nemesi önérzet híján, dicstelenül csal ki néhány ezüstöt a vagyonosabbak zsebéből, s teljes gátlástalansággal, puszta haszonlesésből kurizál. Rá is fizet alaposan. Együgyűségére vall, hogy a két polgárasszony, akiket rettenthetetlen kéjés főleg pénzsóvár „szerelemmel" üldöz, könnyűszerrel járatja vele bolond-ját, éspedig három ízben, akárcsak a népmesék furfangos hősei.

A nyíregyházi előadás Falstaffja, Simor Ottó (akinél alkatilag keresve sem lehetett volna jobb szereplőt találni), Shakespeare karikatúrájánál rokonszenvesebb egyéniséget formál. A reneszánsz életszeretet prototípusa: bővérű, minden földi jót vidáman habzsoló, pocakos kópé; mintha erkölcsi gátlástalanságát is inkább a csínytevés kamaszos kedvtelése motiválná, mintsem a morális elvetemültség. Simor Ottó telivér, hangulatos clownt teremt a „szárazabb", józanabb polgárok színpadi környezetében, akinek póruljárását szánalommal szemléljük, s akinek életkedve magával sodró; morális vétségeit pedig már-már hajlamosak vagyunk „egészséges" botlásoknak tekinteni. Azon sem csodálkozunk, hogy - a játék sugallata szerint - üldözött asszonyai maguk is megpörkölődnek a lovag tüzes ostromától. A rendező s a színész ebbeli szerepfölfogása voltaképp korszerű: napjainkban igencsak elnézően ítéltetik meg a kicsapongás „falstaffi modellje".

A főszereplő vonzatában és ellenében mintha valóságos *galerik* elevenednének meg. A rendezés jóvoltából, távolságtartó karikírozással stilizált arcképcsarnok figurái népesítik be a nyíregyházi színpadot. Csizmadia Tibor, kevésbé végletes iróniával ugyan, modern clownok élesen szatirizált alakjaival játszatja el - az Erzsébet kori vígjáték ürügyén - e nemes eszményektől megfosztott századvég morális cinizmusba torkolló komédiáját. Egyszóval, a magunk - persziflált - erkölcsi világát.

A legteljesebb azonosulást a rendező feltételezett szándékával Safranek Károly részéről tapasztaltuk. A féltékenységében rögeszmésen dúló-fúló, tehetős polgár, Ford, gesztusban-hanghordozásban fölöttébb eredeti „buffópéldányát" mintázza meg a színész, éles, szellemes, még vaskosságában sem alpári vonásokkal. Valósággal második főszereplőjévé nő az előadásnak.

Mrs. Page szerepében Zubor Ágnes a tréfává szelídített bosszúszomjat „nőies" cselszövéssel párosítja, nem kevés kacérsággal, némi erotikus kisugárzással ellensúlyozva bosszújának szigorát. Varjú Olgának (Fordné) az előbbinél kevesebb tere jut a lovag megleckéztetésére, ám annál temperamentumosabb játékkal veti bele magát az események bonyolításába, tempót diktálván a lovag megcsúfolásának. A hozományvadászok triumvirátusán belül Keszegből, az ügyefogyott nemesifjúból Mátrai Tamás teremt erő-teljes karikatúrát; hosszan elnyújtott mozdulataival, affektált hanghordozásával pipogya bohócot gyúr szerepéből. Bárány Frigyes ostobán kakaskodó, vehemens dr. Caiusát francia szavakkal elegyített, tört beszédmodora teszi nevetségesebbé; a harmadik, sikeresen révbe jutó gavallér, Fenton szerepe - Juhász

György alakításában - a vígjátéki sápadt szerelmesek sorsára jut: vértelen és egyéniség nélküli. Akárcsak Szalai Kriszta Annája, nagyrészt Shakespeare „bűnéből". Az előadás szelleméhez híven, gyarapíthatta volna alakításának pojácás vonásait Csikos Sándor (Kevés békebíró) és Szigeti András (Sir Hugo Ewans, a walesi pap); való igaz, így is „tisztességes" bohózati figurákkal színesítik a windsori panoptikum népes táborát. A burleszk vaskos modorában teremti meg minden hájjal megkent, mindenre kapható, intrikus „vászoncselédjét" Máthé Eta (Sürge asszony). Ami pedig a vidám galerit illeti, Falstaff haszonleső, vásott cimborái akár a Keleti pályaudvar csövezőinek csiszolt modorával is versenyre kelhetnének, persze, „bohócra véve" a szerepüket (Gados Béla, Vajda János, Hetey László s a fogadóst alakító Stettner Ottó). Végül, méltánytalanság volt elhallgatni (a színlapon) Falstaff csöppnyi, talpraesett apródjának nevét, elevenségével annyira meghazudtolta a gyermekszereplők szokásosan hamis játékát.

A korabeli kosztümök stíljét maivá egyszerűsítette Békés Rozi (m. v.), akképpen, hogy a clown-járulékos jelmezeket a karikírozott jellemek és a vásári játékstílus szellemében tervezte meg. Olykor a commedia dell'arte archetípusai is kikandikálnak mögülük. Ám ha Sugár János díszlettervező (m. v.) netán az Erzsébet kori színpad jelzéseihez kívánt volna visszautalni, elképzelése nem sok sikerrel járt: a négy-öt, jellegtelen, egérszürke, lenyitható oldallap - kvázi-ajtókeret, kvázi-ablakkeret - semmiféle épkézláb képzettársítást nem kelt, s azzal sem gyanúsítható, hogy dekoratív volna. S ha már lecsupaszították a játékteret, beérhették volna a színhelyt jelző táblák kitűzésével is...

Hogy miért hat a nyíregyházi Shakespeare-produkció? Talán mert *A windsori víg nők* újrafogalmazott „szcenáriuma", az előadás mára rezonáló, reneszánsz töltete - a színjátszás örök forrásából merít, a színész ősi játékkedvét mozgósítja.

Shakespeare: A windsori víg nők (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)

Fordította: Márton László. *Díszlet:* Sugár János m. *v. Jelmez:* Békés Rozi m. *v. Zenei munkatárs:* Kazár Pál. *Segédrendező:* Kókai Mária. *Rendezte:* Csizmadia Tibor m. *v.*

Szereplők: Simor Ottó, Juhász György, Csikos Sándor, Mátrai Tamás, Szigeti András, Bárány Frigyes, Safranek Károly, Földi László, Horváth István, Gados Béla, Vajda János, Hetey László, Stettner Ottó, Tóth Károly, Horváth László Attila, Varjú Olga, Zubor Ágnes, Szalai Kriszta, Máthé Eta.

CSÁKI JUDIT

Zene, zene, zene

Két előadás a Thália Színházban

Sokféle útja-módja van annak, hogyan segíthet magán a színház (egy színház) a totális válság közepette. Kevéssé szórakoztató, még kevésbé szívderítő, ám igen tanulságos egy-egy előadást látván ezen is eltöprengeni, s a kísérletezések egyikét-másikát alaposabban végiggondolni.

Sommásan annyi állapítható meg, hogy akad színház, amely a mának, akad, amely a holnapnak, s még olyan is, amely a holnaputánnak dolgozik. Van, amelyik kibírni próbálja mindazt (s nemcsak a gazdasági csőd következményeit!), ami rázúdul; s van, amelyik túlélni. Van, amelyik mindkettőt egyszerre, mintegy mellékesen; miközben végzi fő hivatását, és értéket tételez az értékvesztés kellős közepén. Engedtessék meg ennyi elfogultság: én nekik drukkolok...

A közönségigény mint szempont a műsorterv készítésében, a bemutatók kiválasztásában, egyre nagyobb teret nyer. Pontosabban: a színházak jelentős részében egyre közvetlenebbül érvényesül. Es egyre szimplábban: olyan produkcióval kell előállni, amelyre bemegy a közönség. Nem valamely rétege, csoportja - hanem *a* közönség, szinte bárki. Sok helyütt már semmiféle igényt nem támasztanak a közönséggel szemben - azon kívül, hogy megtöltse a nézőteret. S ez majdnem automatikusan azt eredményezi, hogy a színház önmagával szemben is egyre lejjebb szállítja igényeit.

Volt egyszer egy színészzenekar...

E sorok írója nem volt tanúja az ötlet megszületésének - már csak a „készterméket" látta. Az viszont tetszett.

Miről is volt szó annak idején? Részint a nosztalgiadivatról. Divatba jöttek régi zenék, régi énekesek és együttesek - egy-két nemzedék ifjúsága, a hatvanas-hetvenes évek. Es akadt jó néhány színész, aki ügyesen bánt egyik-másik hangszerrel, és szívesen részt vett egy kis „örömzenében".

Amikor ez az „örömzene" mint majdnem igazi színházi program, a Thália Színház színpadára került, még mindig őrizte megszületésének körülményeit és motivációit. A hangulat remek volt, a zene szintén. Nem csak az derült ki, hogy ezek a színészfiúk semmivel sem muzsikálnak rosszabbul, mint az „antizenével" futtatott mai együttesek, hanem az is, hogy a régi dalok egykori közösségteremtő ereje ma is megtölt egy színháztermet, és koncerthangulatot varázsol belé. Bolond, aki elmegy a kézenfekvő lehetőség mellett: színházi produkcióvá kell alakítani az ötletet.

Kettővé mindjárt: *a Csak egy tánc volt...* és *a Mindhalálig Beatles* (amely nem a legszerencsésebben, de nyilván nem véletlenül idézi Bob Fosse *Mindhalálig zene* című filmjét) az egykori színészzenekar néhány (tháliás) tagjára épülve jött létre; került köréjük valami darabszerűség, némi „par excellence" színházi ideológia - és került eléjük közönség. Ügyes...

Nem tudom, van-e még színészzene-kar, s lesz-e még koncert a Tháliában... Mindenesetre, a jelenség színházi és gazdasági „bőreinek" lenyúzása után jó len-ne visszatérni a kezdeti formához - leginkább azért, mert az volt *adekvát.* Nem is beszélve arról, hogy a két darabban nem szereplő - mert nem tháliás - zenélő színészek szintén jók.

„Nézd, milyen szép..."

A Csak egy tánc volt... című produkció - ki hinné? - Szécsi Pálról szól. „Gondoskodva van" róla, hogy ezt mindenki megtudja - ez helyes. A gondoskodásnak vannak ízléses és kevésbé ízléses módjai - ha ez utóbbit gyakorolják, nem helyes. Az előadás címe - vélhetően - mindenkivel közli, hogy ki a mű főhőse, azaz ki rejtőzik a Szűcs Péter álnév mögött; de bizonyára (?) akadnak, akik ebből sem találják ki. Nekik szól a darabkezdet.

A darab ugyanis a hetvenes években egy karácsonyestén kezdődik - pontosabban karácsony másnapjának estéjén. A tévéhíradó Domján Edit tragikus haláláról tudósít éppen - és hamarosan bejön a főhős, Szűcs Péter, s elmondja barátai-nak, hogy most mindenki azt fogja hinni: miatta lett öngyilkos a kitűnő színésznő. Miért Szűcs Péter Szécsi Pál, ha Domján Edit Domján Edit? Miért állítja a darab írója, Siposhegyi Péter, hogy „ez a darab nem egy szerencsétlen sorsú ifjú sztár titkainak felidézése"? Miért nem látta sen-ki, de senki az alkotók-közreműködők közül, hogy ez az egész igencsak ízléstelen?

A fenti kérdések közt akad költői is; s akad, amelyre sejteni vélem a választ. Azért a - hangzásban, illetve asszociációs láncban meglehetősen közeli - álnév, mert a mű szereplői közt a legtöbben szintén nevesíthetők, illetve nevesítendők - csak éppen élnek, és bizonyára tiltakoznának nevük használata miatt. Figurájuk használata miatt ugyanez nem áll módjukban...

Siposhegyi Péter nem túl mély, de annál hálásabb ambícióval írt darabbá egy történetet, amely a színpadon sem emelkedik a banális hétköznapiság fölé, miként a valóságban sem tette. Adva van egy viharos életű, labilis idegrendszerű és dúlt személyiségű énekes, aki azért nem fut be töretlen pályát, mert a hazai könnyűzene új vezére „új időknek új dalait" s az új daloknak új előadóit sztárolja, s mintegy mellesleg lehetetlenné teszi az énekest. Aki - nem pusztán ezért, hanem azzal a bizonyos dúlt személyiséggel összefüggésben - a halálba menekül...

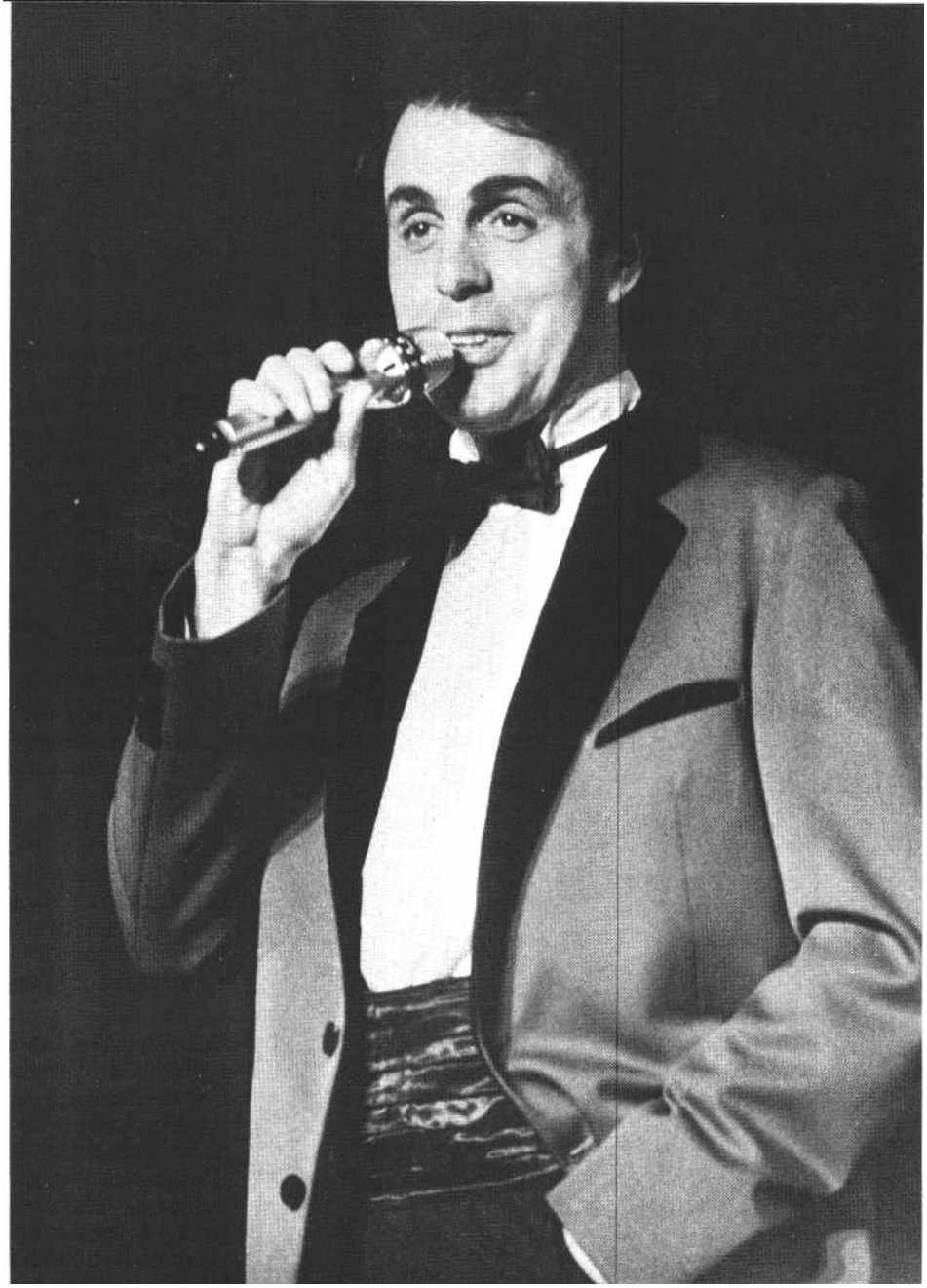
Siposhegyinek azért kell ragaszkodnia az álnevekhez meg a történet fikció jellegéhez, mert a valóságos alapokat, adatokat, információkat lazán és prekoncepciózusan kezeli. Az már a helyzet paradoxona, hogy - mivel nem igazi fikcióról van szó, hanem olyan sztoriról, amelyet túlságosan is magukhoz kötnek azok a bizonyos valóságos elemek - a történet nem is emelkedik túl önmaga partikularitásán és felületességén, tehát dráma se válik belőle.

Zsurnalisztikus és bulvár stílusú dialógusokból kerekednek ki különféle mellékszálak: egy igen pragmatikus és kissé cinikus barátról, aki mellesleg idegorvos és dalszövegíró (a valóságban van ilyen, bár ő zeneszerző!); az ő feleségéről, aki egyébként az énekesbe szerelmes; a könnyűzene frissen kinevezett - és politikai körökből átbuktatott - mindenhatóságáról, aki gyorsan beilleszkedik új környezetébe, fiatal barátnőt szerez, akiből aztán sztárt csinál; s még két, az írott műbe sehogyan sem illeszkedő peremfiguráról - ezek azért kaptak mégiscsak helyet a produkcióban, mert ezeket alakítják azok a színészek, akik: tudnak zenélni.

És hát a középpontban természetesen ott az énekes-sztár - Dávid Sándor kelti életre. Kőváry Katalin rendező - bizonyára egyetértésben a többiekkel - leginkább az „eredeti" minél tökéletesebb felidézésére törekedett, és Dávid Sándor erre alkalmas is. Kellemes hangja van, jó megjelenése, Szécsit idéző mosolya és szemhunyorgatásai - és amikor zavaró szövegrészek közbeiktatása nélkül, egyfolytában énekel el néhány Szécsi-dalt, a közönség boldogan andalodik el.

A dalok között már nem ilyen felhőt-len Dávid Sándor alakítása; derekasan küzd a színpadi jelenlét terhével. Teátrális megoldásokkal tör a „dúlt lélek" megjelenítésére - mi tagadás, elég képtelen feladatot rótt rá az író meg a rendező.

Az orvos-szövegíró barátot Emőd György játssza; igyekszik elegánsan tapadni a felülethez - s ha ismét emlékezte



Siposhegyi Péter: Csak egy tánc volt... (Thália Színház). Az énekes: Dávid **Sándor (MTI-fotó -** Ilovszky **Béla felvétele)**

tünk a tényre, hogy mélység amúgy sincs, el kell ismernünk: mást nem is tehet. Ha lehetséges, még nehezebb a dolga Kánya Katának, aki az orvos-szövegíró feleségét játssza: ő ugyanis egy röpke jelenetre hirtelen az énekes szerelmévé is válik. Az még tán érthető, hogy ennek a mozzanatnak nincs írói motivációja - „a szerelem, ugye..." -; az azonban kevéssé érthető, hogy ez a szerelem úgy tűnik el, ahogy jött, szöveg sincs rá, helyzet sincs rá - tehát nincs. Kánya Kata mindenesetre az anyai ösztönökben is gazdag, érett asszony sablonja mellett döntött - neki ugyanis döntenie kellett, ha már se az író, se a rendező nem tette.

Az énekesnek van egy másik szerelme is egy ideig-akihez a szöveg szerint igazi, mély érzelem fűzi, ehhez képest ez is elég gyorsan felszívódik a darabban. Ezt a fiatal szeretőt csacsogó, butuska libuskának játssza Csarnóy Zsuzsa, nyilván előre gondolva a későbbi fordulatra; arra, hogy ez a fiatal leányka egyszer csak az idősödő könnyűzenei mindenhatóság ágyá ban, majd pedig egy énekesnői karrier elején találja magát. Csarnóy mesterkéltsége, nyafogása, affektálása a figura sajátjának tűnik, majdnem parodisztikus hatást kelt-de félve jegyzem meg, hogy a színésznő szinte a sajátjaként hozza a színpadra.

A főnököt, az énekes halálának egyik okát Mécs Károlyra bízta a rendező; az író sablonokat, külsőségeket írt meg belőle, a szövegbe meg üres szentenciákat, fellengzős, nagyképű mondatokat.

A két peremfigura pedig: Forgács Péter és Gesztesi Károly. Ok zenélnek - más dolguk szinte nincs is. Figura, drámai alak végképp semmi.

A dalok - szépek. Mi meg vagyunk a közönség; a darabbeli, meg az igazi, és mi igazán jól játszunk, mert mindkét minőségünkben jól tapsolunk.

„Oh, Darling!"

Zsúfolt ház, tomboló közönség, tapsvihar, bekiabálások - koncerthangulat. Mivel: koncert.

Munkácsi Miklós: Mindhalálig Beatles (Thália Színház). A „magyar Beatles": Mikó István, Gesztesi Károly, Forgács Péter és Incze József

A színpadon dob, billentyűs hangszerek, két gitár. Klasszikus Beatles-felállás? Nem, de nem baj. A színpad másik oldalán bárpult, előtte asztal, ülőalkalmatosságok - mert hát itt is szöveg került a zene köré...

Munkácsi Miklós írónak pedig van is egy drámára való anyaga *a Mindhalálig Beatles* című produkcióban; ez a dráma nem csak megírható, hanem meg is írandó egyszer, természetesen nem összekötő szöveg gyanánt Beatles-számokhoz, mint most. Mert szereplői a mai negyvenesek, a hatvanas évek huszonévesei, akik valamilyen ürüggyel szembenéznek egykori önmagukkal, azután az archívnak minősíthető képet összehasonlítják mai önmagukkal, s mindenféle érdekes következtetésekre jutnak, melyek között szép számmal akad(hat) drámai is.

Itt azonban más feladata volt az írónak: ki kellett találnia egy legalább közepesen működtethető dramaturgiai módszert, és kellett írnia egy-két dialógust a dalok közé. Ehhez képest Munkácsi többet tett: kerek történeteket illesztett a darabba, amolyan novellaszerűségeket; akad köztük jobb és gyengébb, érettebb és kissé még vázlatos írás. Nagy kár, hogy az előadásban ez voltaképpen mindegy: senki nem figyel ezekre a betétekre, mert a produkció teljes egészében a zenéről szól.

Koltay Gábor rendező tagadhatatlan érzékkel nyúlt a Beatles-nosztalgiához, s a szűkös anyagi lehetőségekhez képest egészen „pofás" körítésű koncertet rendezett. Hátul megy a diaporáma - s mivel itt ugyebár nem koncertről, hanem darabról van szó, a Beatles-képek mellé odatolakszik a párizsi tavasz, a prágai nyár, politikusok és lánglelkű ifjak, halottak és élők.

A darabféleség története itt is egyszerű, akárcsak a másik produkcióban; viszont kevésbé primitív. A négy felnőtt férfi egykor együtt zenélt, Beatles-dalo-kat játszottak, majd mindegyik felnőtt; és egyszer csak betoppan az ötödik, a régóta kint élő barát, s a nosztalgiadivat konjunkturális lehetőségeit kihasználva ki akarja vitetni régi barátait: zenéljenek ott. Tekintsünk el a történet irreális aspektusaitól, ítéljük őket a fantasztikum körébe, s akkor cseppet sem zavaróak. Ezt annál is könnyebben megtehetjük, mert a négy fiú - férfi - végül is nem megy, az ajánlat komolyságát is illeti némi kétely, a motivációkra is derül némi (vissz)fény...

De közben szól a zene, az alkalmi és magyar Beatles együttes eredeti Beatles-zenéje. Daltól dalig kell csak kitartania a nézői figyelemnek - mert azt, ugye, senki nem gondolhatja komolyan, hogy a sok wattos, pezsdítő zenék között elhangzó intim jelenetekre, halk párbeszédekre áthangol a közönség és áthangszerel a fül. Ezért is kár Munkácsi egynémely ötletéért: elvész a dalok közt.

A koncert illúziója tökéletes. Egyrészt az egykori Beatles-hangulatot, másrészt a nem oly régi színészzenekar-koncertek atmoszféráját illetően is. Mikó István (akit a szövegben Janónak hívnak, azaz Johnnak) az egyik gitárnál, Forgács Péter (Paja, alias Paul) a másiknál; Gesztesi Károly (Gyugyu - George) a billentyűs hangszereknél és Incze József (Ricsi, azaz Ringo) a dobnál - ki törődik azzal, hogy a klasszikus Beatles-fölállás szerint három gitáron és dobon játszottak *azok a* fiúk, amikor ez itt és most így szól nagyon jól.

Lehet, hogy ezek a színészek nem különleges képességű zenészek. Gyanúm szerint éppen ugyanaz a helyzet ez, mint a színészek dallemeze esetében: a színészet, a színészlét megemeli és átstilizál-ja a zenét, amely egyszeriben és magától értetődően előadóművészetté válik. Tán az teszi ezt, hogy ezek a fiúk szemmel láthatóan tudják, miről énekelnek; hogy eszközeik és gesztusaik vannak a szövegek megjelenítésére, nemcsak hangjuk és hangszertudásuk; hogy ismerik, szakszerűen gyakorolják a hatáskeltés mechanizmusait. És leginkább és legfőképpen: rettenetesen szeretnek zenélni.

Lehet - sőt remélem -, hogy rengeteg civil pillanatot, úgynevezett privát összenézést láttam a dalok közben; biztos, hogy nem a magánéleti és anyagi gondokkal küszködő Janó, hanem Mikó István énekelte például az *Oh, Darling* című slágert, remekül; az is biztos, hogy Gesztesi Károly zenészi önfeledtsége a daloknak (köztük a bravúrosan zongorázott-énekelt *Rock and Roll* Musicnak) szólt, és nem Gyugyu vázlatos és szélsőségekből hevenyészetten összegyúrt színpadi figurájának. Incze József lelkes Ringo; a neki szánt magányos Ricsi viszonylag könnyű sablon. Forgács Pétertől szintén a zene marad emlékezetes; Paja családi zűrjei feledhetők.

Es vannak lányok is - ez ma így szokás minden „menőbb" zenekarban; a lányok többnyire a show részei. Itt természetszerűleg a feleségek az érem - többnyire megíratlan - másik oldalai. Jelzik, hogy nekik is vannak ám emlékeik a hatvanas évekről meg a Beatlesről is; jelzik, hogy a

Janó: Mikó István (a háttérben Ricsi: Incze József) (Ikládv László felvételei)

zenészfeleségnek nem könnyű az élete. Egyikük azt is jelzi, hogy hajlandó lenne némi könnyű flörtre a hirtelen felbukkant amerikai baráttal; másikuk azt, hogy ez az ország mégiscsak valamelyes megtartó erő; egy harmadik azt, hogy józan megfontolás is van a világon... Polónyi Gyöngyi, Jani Ildikó és Kárpáti Denise igyekszik eleget tenni feladatának: szerényen a háttérben maradnak a zenész-színészek mögött. Táncbetétszerű próbálkozásaikat borítsa jótékony feledés...

Es van még egy lány - mintha a Szécsi-darabból sétált volna át ebbe. Csarnóy Zsuzsa ebben ugyan nem kezdő énekesnőt, hanem bárcicát játszik; felvett modorosságát szintén anyanyelvi szinten beszéli, ismét butuska-libuska, és ismét a legkecsegtetőbb ágyban köt ki. Az ágy szerencsére nincs a színpadon.

Az Amerikából hazaszármazott barátot Benkő Péter játssza. Mesterkélt és tétova; küzd a nem túl magasröptű szöveggel.

Konrád Antalnak egy homályosan megírt, a végeredményt tekintve pedig vígjátéki figura jut: az aktatáskával közlekedő, esetlen, ügyetlen titkár, a messziről jött gazdag ember itthoni ügynöke, valahonnan a régi funkcionárius világból szalajtva.

A második részben - szerencsére - eluralkodik a koncerthangulat. *A Let It Be, a Michelle, a Hey, Jude* nemes eszközökkel élesztgeti nosztalgikus hajlamainkat. A közönség előbb tapsol, aztán dobol a széksorokban; majd kiabál és énekel; végül „direkt kapcsolatot létesít" a színpaddal. Ahogy profi koncertmanipulátorok ezt régen kitalálták: a színészek lejönnek föntről, és táncolni kezdenek a közönséggel; a ráadások idején a színpadot már elözönlik a nézők, „zakatolnak" *az Obladi-Oblada* című dalra... Az előadásnak már régen vége van, mindenki el is felejtette - de a koncert még tart.

Tanulság nélkül

Természetesen: nem tanulság nélkül való ez a két este. De a tanulságok nem művészi tanulságok - hanem túlélési tippek. Bennük rejlik ugyan a fajsúlytévesztés esélye - egyikben inkább, mint a másikban-, de ez végül is kiküszöbölhető. Ha a színház vezetése úgy döntött, hogy meri ily módon fellendíteni pénzügyi helyzetét, mernie kellene vállalni azt a műfajt, amelyet tulajdonképpen vállal. A Beatles-est végül is hatásában tiszta koncert. Tanulság: több színészzenekar-koncertet a Tháliába! Addig, amíg van rá közönség. Azaz: mindhalálig...

Siposhegyi Péter: Csak egy tánc volt... (Thália Színház)

Rendező: Kőváry Katalin m. *v. Díszlet:* Langmár András. *Jelmez:* Székely Piroska. *Dalbetétek:* Gesztesi Károly és Forgács Péter. *Zenei vezető:* Prokópius Imre.

Szereplők: Dávid Sándor, Emőd György, Kánya Kata, Csarnóy Zsuzsa, Forgács Péter, Mécs Károly, Gesztesi Károly.

Munkácsi Miklós: Mindhalálig Beatles

Díszlet: Csikós Attila. *Jelmez:* Kemenes Fanny. *Koreográfia:* Gesler György. *Zenei vezető:* Prokópius Imre. *Zenei rendező:* Koltay Gergely, Margit József. *Diaporáma:* Seregély István. *A rendező munkatársai:* Sárdi Mihály, Márki Kálmán, Borbély László. *Rendezte:* Koltay Gábor m. *v.*

Szereplők: Mikó István, Forgács Péter, Gesztesi Károly, Incze József, Benkő Péter, Polónyi Gyöngyi, Jani Ildikó, Kárpáti Denise, Csarnóy Zsuzsa, Konrád Antal.

RÓNA KATALIN

Szórakoztatunk - szórakozunk

Jó néhány esztendeje annak, hogy a József Attila Színház egy zenésített darabocskájában a főhősnő átszellemülten énekelt a pénz mindenhatóságáról. Már akkor nehéz volt szabadulni a gondolattól, hogy a játékba jól beépített sekély slágerszöveg nemcsak a nő mondanivalóját takarja, illusztrálja, de pontosan utal a színház szándékára is: könnyűkezű szórakoztatással sok pénzt lehet keresni. Mert a néző kacag, hát fizet. Pedig hol voltunk akkor még a mai jegyáraktól!

Hogy miről jutott ez eszembe?

A dalocska akkor csendült föl bennem, amikor rápillantottam a kezemben szorongatott színházjegyre, egész pontosan az árára: kétszáz forint. Mindez nem egy nagyszabású, drága kiállítású este ára, nem egy messziről hozott vendégjátéké, netán rangos operaelőadásé. Nem. A Vidám Színpad Kisszínpadán bemutatott, egyetlen térben játszódó (a díszlet költsége csekély lehet), egyetlen kosztümöt viselő (a jelmeznek aligha mondható hétköznapi viseletek sem csillagászati árúak) színészek által elővezetett bűnügyi vígjátékocska jegyéről van szó. Persze tudom én, a Kisszínházba egyszerre csak viszonylag kevés néző fér be. S persze a díszleten, jelmezen kívül (amelyeket Bakó József és Kemenes Fanny vendégtervezők alkotnak, tehát plusz költségkihatás) van még fűtés, világítás és egyéb is. A jogdíjról nem is szólva. Mégis megkockáztatom: ezért a pénzért talán valami színvonalasabbat is lehetne produkálni.

S máris helyben vagyunk.

Előrebocsátom, semmi elvi kifogásom nincs sem a krimi, sem a krimiparódia ellen. S jól tudom, sem a Vidám Színpadnak, sem Kisszínházának nem feladata a mélyreható gondolatok színpadra vitele. A néző nem azért megy ebbe a színházba. A társulat az utóbbi években néhányszor már bizonyította: tud színvonalasan, ízlésesen szórakoztatni (például a *Goodbye Charlie* esetében). Most viszont úgy tűnik, mintha a műfaj gazdag irodalmának a leggyöngébbjei közül választottak volna, s a megvalósítás még a gyöngécske mű színvonalát is alulmúlja.

Ön is lehet gyilkos!

- hirdeti a színlap s a műsorújság. Igen, a kedves néző is lehet gyilkos, ha a véletlen

úgy hozza, aztán győzze magát tisztára mosni. Ha a gyanúnak csak az árnyéka egyszer rávetődött valakire, aligha könnyű a tisztázás. Különösképpen, ha már valami más ügyben amúgy sem tiszta a lelkiismerete. Akkor jöhetnek a magyarázkodások, a tévutak, a zavart és zavaros ötletek s a hogyan-lehet-kimásznibelőle rémülete. Ha a hullák szaporodnak s ha a felügyelő maga sem a tisztaság és a bölcsesség bajnoka, úgy a helyzet még bonyolultabb.

Igy történik ez Alfonso Paso bűnügyi játékában is, amelyről azonban többet a krimi szabályai szerint aligha illik elmondani. Még akkor sem, ha biztosak vagyunk abban, hogy még a szerényebb képességű kriminéző is jóval idő előtt rájön a gyilkos indítékára, szándékára. A vég így aligha váratlan, inkább természetes. S a roppant erkölcsi tanulság is várat magára; talán majd egy másik darabban... Addig elégedjen meg a nagyérdemű azzal, hogy két és fél órán keresztül kedvencei csetlésében-botlásában, állandósult arcjátékában (mondhatnók, minden mondatot külön illusztráló pofavágásában) gyönyörködhet. Az izgalom ezúttal elmaradt - még ha remeg is á művészek lába a fölfokozott játéktól -; a szórakoztatás igencsak lefokozott igény szerint úgy-ahogy megvolt.

Úgy-ahogy. Mert Pethes György rendezése igazából semmit sem kezdett Alfonso Paso vígjátékával. Meghagyta annak, ami, olyannak, amilyen. Először gyorsabban pergő, utóbb nehezen csordogáló, kevés szellemet csillogtató, a mulatságos helyzeteket erőltető, eredeti ötletet egyáltalán nem mutató és szakmailag igen kezdetleges technikával épülő darabocskának. Igazán nagy beleérzőké pességre van szükség ahhoz, hogy megértsük: a világ bűnügyi játékirodalmából, a szórakoztató művek köréből, netán a kettő elegyéből létrehozott színjátékok közül miért éppen erre talált rá a Vidám Színpad dramaturgiája. A sikert persze a sikamlós lehetőségekkel (mert valódi sikamlósságnak még a szele sem érinti a darabot), a krimi föltételezésével, némi bűnügyi csavarással és persze jól bevált helyzetkomikummal nem nehéz előidézni. Mert mi is történhet egy színházban, ha a közönség kedvencei mókázásba kezdenek, netán megpendítik az izgalom lehetőségét? Hát persze, nem nehéz kitalálni: mire eljő a boldog vég, a közönség megkönnyebbülten tapsol - persze ütemesen -, s a siker „óriási". Megkockáztatom, magasabb színvonalú, jobb szellemű, több bűnügyi izgalmat ígérő komédia sem aratna kisebb sikert. Legföljebb a színháznak kellene jobban odafigyelnie, megerőltetnie magát a darabkeresésben, a színpadra állításban s alkalmasabb figurák esetén a színészi játék területén is.

Mert ami az előadásban fölvonuló színészeket illeti, semmivel sem nyújtottak többet megszokott, különösebb invenció nélküli színvonaluknál. Önmaguk itt elfogadott teljesítőképességénél. Nyertes Zsuzsa erőlködő csiviteléssel, fölpörgetett tempóval jellemzi az örökké beszélő ostobácska feleséget, akit, lett légyen bármily ifjú és csinoska, mégiscsak un valaki. Ami kevésbé érthető, mint társnője esetében. Neki se szövege, se helye nincs ebben a játékban, ha csak az nem, hogy végigasszisztálja barátnője komédiázását. De Mihály Mariannát látszólag ez egy csöppet sem zavarja. Olyan béketűrőn és észrevétlenül ácsorog, üldögél, közlekedik a színen, mintha ott sem lenne. Időnként megszólal, csöndesen, színtelenül, aztán megint csak mosolyog, nézeget, többre a szerepből semmiként, de úgy látszik, színészetéből sem telik.

Nem úgy a főiskolás Sajgál Erika. Ő aztán tombol, őrjöng, hisztériázik és kényszeredetten mosolyog - jellemábrázolás gyanánt. Óva intenénk a leendő színésznőt a külsődlegesség efféle nagyszabású attrakcióitól. Nehogy hosszú távon arcára fagyjon ez a mosoly. Most még tanulni kellene a színházban éppúgy, mint a főiskolán. Ám ennek az előadásnak nincs egyetlen olyan pillanata sem, amelyre egy kezdőnek akár csak odalesnie is érdemes.

S ezen még az sem változtat, hogy a közönség vidám színpadi kegyeltjei is színre lépnek. Kibédi Ervin lelkesülten játssza a bűnügyi irodalom egyik legkorlátoltabb, de nem biztos, hogy legártatlanabb felügyelőjének szerepét. Akinek eszén minduntalan igyekszik túljárni, de legalábbis átlátni a feleségcsalásra - de nem gyilkosságra - készülő gyomorbajos férj, Böröndi Tamás. A színész minden báját és humorát igyekezett latba vetni hőséért. Akciójának sikerét szerepe minősége határozta meg. Barátját, a mindig balszerencsés fiatalembert Straub Dezső formázza hebehurgya gesztusokkal, túl sok arcjátékkal, a hasonló hősök alakításában szerzett rutin segédletével. Eredeti ötletet ő sem tudott (tán nem is akart) magából kicsiholni. Mellettük Csonka Endre, Gergely Róbert és Salinger Gábor tűnt föl villanásnyi szerepben.

Alfonso Paso jóvoltából tehát a nagyérdemű kacag és izgul. De hogy igazán min és miért, azt Caballo felügyelőnél még zseniálisabb detektívek is nehezen nyomoznák ki.

Válás Kaliforniában

Lényegesen több fejtörésre lenne szükségük, mint annak, aki azt akarná megfejteni, melyik színház mutatta be Budapesten Bernard Slade újabb darabját.

Találgatásra persze most sincs semmi ok: a Madách Kamaraszínház a darab és az előadás büszke tulajdonosa. Slade-nek másutt nincs helye a magyar fővárosban. Az elsőség itt már hitbizománynak tekinthető.

A színház éppúgy nem új, mint a történetecske. Slade mondja a magáét. Egy férfiról és egy nőről. Házastársakról, szerelmesekről s egymást meguntakról, sem együtt, sem külön élni nem tudókról. S hogy a férfi történetesen színpadi szerző? Slade drámáinak ismeretében ez alig hat a nézőre az újdonság erejével.

De ez sem baj: a néző boldogan ül be a színházba, kedves szerzőjéért - Slade

Alfonso Paso: Ön is lehet gyilkos! (Vidám Színpad). Nyertes Zsuzsa (Margarita) és Kibédi Ervin (Caballo) (MTI-fotó - Ilovszky Béla felvétele)

bizton annak tekinthető. *A Jövőre veled ugyanitt* förgeteges sikere után (csak az első szereposztásban, Schütz llával és Sztankay Istvánnal négyszáznegyvennyolcszor játszották), a lényegesen gyöngébb *Romantikus komédia is* sikerszériát ért el (ezen az sem változtatott, hogy Sztankay utóbb megcsömörlött az unalomig ismételt szövegtől, s átadta szerepét Székhelyi Józsefnek), s most a *Válás Kaliforniában* sem ígér kisebb diadalmenetet.

Pedig a történet igencsak vékony. Másfél évtizedes házassági évfordulóját ünnepli a háromgyermekes amerikai házaspár. Elegáns öltözék, félhomály, szívhez szóló dallamok és tánc... Aztán mintha minden megvilágosulna: a férfi taxit vár, hogy az a repülőtérre vigye. Nem hivatalos út, nem rövidre szabott program. A távozás véglegesnek látszik. A házaspár válni készül. (Csak a társadalmi beidegződések szerint azért még megünnepeltették magukat, átvették az ajándékokat, koccintottak az eljövendő tizenötre.) A férfit pedig másik nő várja másik városban.

Ami ezután következik, az ügyesen szerkesztett dramaturgia szerint a semmitmondás nemegyszer unalomba hajló, aztán erőlködve fölpörgetett jelenetsora. Tíz esztendő históriája a férfi és a nő szemszögéből, egymás útját, életét keresztező eseményeivel. Kapcsolataikkal, házasságaikkal, társtalanságaikkal, sikereikkel és kudarcaikkal, örömeikkel és bánataikkal, lelki gondokkal és válságokkal, az élet középpontjába kerülve és a perifériára szorulva, a gyermeknevelés kérdéseivel szembetalálkozva és persze a felszínes pszichologizálásba, lelki kétségekbe merülve és a pszichoanalitika csodáiba merülve - ahogy azt az amerikai középpolgári szinten illik. Hisz pszichoanalitikus nélkül elképzelhetetlen is len-ne az életforma az amerikai értelmiség és környéke világában. Mindez természetesen csak arra jó, hogy magyarázza, húzzavonja a kapcsolatot, a történetet és persze a színházi estét. Mert ami Amyvel és Michaellel történik két lassan csörgedező, néhol meglehetősen fárasztó felvonás erejéig, az semmi másra nem jó, mint hogy megmutassa, telik-múlik az élet, az-tán nem marad más, mint ismét, most már talán véglegesen - mindenesetre az újabb válásig - összeházasodni, együtt maradni. Ha már felnőttek a gyerekek, megszületett a modern élet kívánalma szerint a házasságon kívüli unoka, s az egyetlen fiú is felépülni látszik súlyos bal-esetéből. Megszólalhat hát újra a szívzene, kezdődhet a lassú, immár „öregebb" tánc. Megnyugodva, belenyugodva, megadva magát a sorsnak.

Bernard Slade: Válás Kaliforniában (Madách Színház Kamaraszínháza). Piros Ildikó (Amy) és Huszti Péter (Michael) (MTI-fotó - Földi Imre felvétele)

Slade játékát ezúttal Balikó Tamás rendezte, helyt adva a színészi teljesítménynek. Talán segítve, még inkább hagyva, de semmiképpen sem gátolva azt. Fehér Miklós díszlettervezői feladatának, miszerint minden színhely gyorsan jelenjék meg, megmutatva a változó teret és időt, pontosan tett eleget. Schäffer Judit viseletei jól bírják az iramot, sikerrel veszik föl a versenyt a darab öniróniájával.

Mindenesetre a színdarab az átlag kommersznél jobb színvonalon, az álságokat ügyesebben fedve jelenik meg a Madách Kamara színpadán Piros Ildikó és Huszti Péter felvezetésében. Mindketten feltűnően jól mozognak az amerikai bulvár világában. S legfőként nem akarnak - sem stílusban, sem mondanivalót fitogtatva - a társadalmi dráma komoly modorában tetszelegni. Könnyedén, lazán, stílusérzékkel közvetítik a jellegzetesen felszínes világot. Szívesen látnánk kettejüket hasonlóan jó színvonalon értékesebb darabban, magasabb rendű, gondolatgazdagabb világban is. De addig érjük be azzal, hogy kettősük a dialógokban, a valószerűtlen helyzetek élettel telítésében, a lelkiállapotok pontos megteremtésében, humorban, iróniában és főként öniróniában, a társalgási stílus álta lános ismeretében (különösképpen ha Huszti időnként nem feledkezne meg arról, hogy beszédét nem csak partnernője, hanem a néző is tisztán szeretné érteni) s általában az együtt játszásban teljeset alkot.

Igy aztán nincs is semmi baj: a közönség boldog, megkapta, amit akart- ha valóban ezt akarta -, mire hazaér, már nem emlékszik semmire, legfeljebb arra, hogy jól eltöltött egy estét, nem kellett gondolkodnia, nem kellett a mi valóságunkkal foglalkoznia.

S már ez is valami!

De vajon mi lesz a többi estén? Azt ne e két színháztól kérdjük.

Alfonso Paso: Ön is lehet gyilkos! (Vidám Színpad)

Fordította: F. Horváth János. *Díszlet:* Bakó József *m. v. Jelmez:* Kemenes Fanny m. *v. Rendezte:* Pethes György.

Szereplők: Kibédi Ervin, Böröndi Tamás, Straub Dezső, Nyertes Zsuzsa, Mihály Marianna, Sajgál Erika f. h., Farkas Kati f. h., Salinger Gábor, Gergely Róbert, Csonka Endre, Szűcs Andrea.

Bernard Slade: Válás Kaliforniában (Madách Kamara)

Fordította: Vajda Miklós. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Schäffer Judit. *Rendezte:* Balikó Tamás.

Szereplők: Piros Ildikó, Huszti Péter.

világszínház

NÁNAY ISTVÁN

Vajdasági vészjelek

Szabadkai és újvidéki előadások

Veszélyben van a határainkon túli magyar színjátszás. A kijelentés sommás, feloldani, indokolni kell.

Aligha szükséges bővebben magyarázni, milyen nagy szerepük van a határainkon túl működő magyar nyelvű színházaknak a kisebbségben élők anyanyelvének ápolásában, az anyanemzethez tartozás tudatának fenntartásában, a kisebbségi sorsközösség erősítésében, a többségi és a kisebbségi kettős kultúra egyidejű és harmonikus erősítésében stb. Ezt a szerepet az egyes szomszéd országok magyar színházai soha nem tudták azonos mértékben és módon betölteni. Fennmaradásuk, működésük, elismertségük mindig ki volt szolgáltatva az adott ország belpolitikai változásainak, a kisebbségi helyzet pillanatnyi módosulásainak, a külpolitikai hatásoknak s különösen a hazánk és az illető szomszéd állam közötti kapcsolatok alakulásának. Éppen ezért nem lehet egyformán értékelni az erdélyi, a vajdasági vagy a komárom-kassai színházak működését. Más volt a helyzet Erdélyben, ahol az ötvenes évek elejétől öt magyar színház (illetve tagozat) létezett, s más a Vajdaságban, ahol 1945-től csaknem húsz évig folyamatosan csak Szabadkán volt magyar színház, s 1973-tól bővült a színházi kínálat az Újvidéki Színház létrejöttével, vagy Csehszlovákiában, ahol 1953-tól hosszú ideig szintén csak egy színház létezett, a komáromi Magyar Területi Színház, s 1969-től játszik a kassai Thália Színpad is.

Mindazonáltal a különbözőségek mellett számos azonosság is kimutatható e színházak lehetőségei és tevékenysége között. Mindenekelőtt az, hogy egyre kevésbé képesek betölteni hivatásukat. Ennek okai viszont megint csak eltérők. Aligha kell részletezni, milyen iszonyú helyzetbe kerültek az elmúlt években az erdélyi színházak. S természetesen nem csak a színházak, hanem a nemzetiségi kultúra és művelődés minden területe. Elég, ha a kisebbségi nyelvű oktatás elsorvasztására, a magyar és német nyelvű rádió- és televíziós adás megszüntetésére, a kisebbségi nyelvű könyvkiadás visszaszorítására, a színházak beolvasztására s egyebekre utalok. A falurombolás méltán vált ki világszerte felháborodást és tiltakozást, de a kisebbségi anyanyelvi kultúra ellen már régóta tartó, átfogó és tervszerű támadás semmivel sem kisebb horderejű, mint a buldózerek rombolása. Sőt hatásában még fenyegetőbb és tragikusabb is. Sok szempontból tehát érthető, hogy ebből a helyzetből kimenekül az alkotó értelmiség, szabadabb érvényesülést keresnek a művészek. De ez nem teszi könnyebbé az alapszituációt, közelebbről a magyar nyelvű színjátszás sorsát.

A jugoszláviai és a csehszlovákiai magyar színházak esetében is fellelhetők a nemzetiségi kultúra szerepének csökkentésére irányuló módszerek - bár összehasonlíthatatlanul szerényebb mértékben, mint Romániában. A magyar nyelvű oktatás mindkét helyen számottevően visszaszorul, s ennek következménye az egyéb kulturális, művelődési területek fokozatos elszegényedése is, ami ellen természetesen az ott élő alkotók, értelmiségiek a maguk módján és keretei között igyekeznek tenni. A komáromi és kassai színházaknál permanens a szakemberhiány, mindenekelőtt a rendezőké. De a társulatokon belül is vészes aránytalanságok jöttek létre, mivel hiányzik a színészképzés, az alapító tagok, az idősebbek egyre inkább kiöregszenek, nyugdíjba mennek, középgenerációhoz tartozó színész alig van a társulatokban, s az egészen fiatalok többnyire felkészületlenek, bár tehetségesek. A művészi kvalitásában és korösszetételében meglehetősen heterogén társulatokkal is lehetne meg-felelő színvonalú előadásokat létrehozni, ha lennének rendezői a színháznak. De nincsenek. Aki van, Horváth Lajos, az is - különböző, társulaton belüli feszültségek miatt - távozik. Olyan rendezőre len-ne szükségük, aki elsősorban pedagógiai-szakmai útmutatást tud adni, s persze nem mellékesen művészi látásmóddal rendelkezik, átütő erejű előadásokat képes teremteni. Igaz, keresik az ilyen rendezőket. Például a kassai társulattal most egy évadon át Rencz Antal dolgozott, akinek 'színészpedagógiai ambíciói ismertek, s az általa rendezett *Ármány és szerelem* kétségtelenül magán viseli társulatfejlesztő igyekezetének nyomait. De néhány hónapos munka során senki sem tudja megváltoztatni egy társulat játékkultúráját, s bár az említett előadás szerepeire típus szerint megfelelő karakterek álltak rendelkezésre, a színészek többsége hosszabb munka után sem valószínű, hogy képes lenne a művészi megújulásra. Igy egyértelműen csak az előadás világos, következetes koncepcióját, az egyszerűségre törekvő előadásmódot s a fiatalokat alakítók (Bartollás Katalin és Dudás Péter) játékának póztalanságát, természetességét dicsérhetem.

A Vajdaságban egészen sajátos helyzet alakult ki. Ugyanis a szabadkai Népszínház mint magyar színház, megszűnt. 1985-ben a színház vezetését Ljubiša Ristić, a jugoszláviai színházi élet egyik legismertebb fenegyereke, „újítója" és felesége, Nada Kokotović táncos vette át. Programnyilatkozatukban - amelyet eddigi gyakorlatuk is igazolt - elvetették a nemzeti színjátszás létjogosultságát, s eszményképük egy nemzetek fölötti, internacionalista színház. Olyan színház, amely mondandójában, de főleg formavilágában mindenkihez szól, amely a világ bármelyik pontján érthető, s amely a világ bármely pontjáról vonzza a nézőket és a közreműködőket egyaránt.

Ezzel a koncepcióval látott neki Ristić az évenként megrendezett palicsi-szabadkai fesztiválok szervezésének, amelyek során Shakespeare, Moliére, majd jugoszláv szerzők darabjainak látványos, de többnyire kellően végig nem gondolt, formalista előadásait hozták létre. Közben a magyar társulat kényszerűen beol-

Venczel Valentin (Hegedűművész) és Rövid Eleonóra (Fuvolaművésznő) a Mészárszék újvidéki előadásában

vadt egy nemzetközi együttesbe, amely persze alapvetően szerb nyelven játszik. Minden évben születnek azért magyar előadások is, operett-keresztmetszet például, vagy olyan produkciók, mint a híres-hírhedt *Madách-kommentárok*. De ezek az előadások is többnyelvűek, akár-csak a szerb nyelven megszólalók. Ristić szerint Jugoszláviában ma már egyre inkább a többnyelvűség érvényesül, az emberek kevert nyelvet beszélnek, keverik például a magyart és a szerbet. Ebből ki-indulva előadásainak nyelvi világa - kis túlzással - körülbelül így néz ki: - Excuse me, sagen Sie mir, quelle heure est-il? - Nézzük csak, šest. - Grazie! - Jobb eset-ben csak a szerbhorvát és a magyar szövegek keverednek, rosszabb esetben több nyelv is. Ha pedig többé-kevésbé egynyelvű egy előadás, akkora magyar és szerb színészekből álló társulat egy meghatározhatatlan, torz magyar vagy szerb nyelven szólal meg - természetesen a magyar nyelvű a sokkal jobban torzított -, mivel a szerb anyanyelvű színész is magyarul kénytelen beszélni, azaz betanult mondatokat felmondani a magyar nyelvű előadásban, s fordítva, a magyar színész szerbül a szerb nyelvű produkcióban.

S eddig csupán a nyelvi problémákról szóltam; a ristići színház egyéb vonatkozásairól - a gondolati felületességről, a szenzációhajhászásról, a formalizmusról -, valamint a jugoszláviai sajtóban gyakran szellőztetett gazdasági problémákról nem.

A szabadkai Népszínház művészi sajátosságait három előadáson is megtapasztalhattam. Ezek közül kettő Nada Kokotović koreodrámája, egy pedig Csizmadia Tibor rendezése. Már maga a műfaji megjelölés - koreodráma - is blöff. Hiszen az Esterházy Péter *Kis Magyar Pornográfiájából* készített szószínházi adaptáció ugyanúgy ezt a jelölést hordozza, mint *az Anita Berber* című, több helyszínen játszódó s e főrészben egyértelműen táncszámokat bemutató látványosság. A kettő között semmiféle műfaji rokonság nincs. De gondolati-művészi azonosság sem. A két Kokotović-produkciót Szegeden a szabadkaiak vendégszereplésén láttam, így beszámolóm - különösen *az Anita Berber* esetében - a helyi adottságok figyelembevételével olvasandó.

Esterházy gondolkodásmódja, minden műve egyszerre nagyon magyar és nagyon közép-európai ihletésű. Ezért úgy vélhetnénk, hogy mindaz, ami például a *Kis Magyar Pornográfiában* is benne van, bizonyos áttételekkel e térség más tájain is érthető, közös élmény. E véleményem-ben biztos vagyok, még akkor is, ha a szabadkaiak előadása ennek pontosan az el

Goethe: Clavigo. Venczel Valentin (Clavigo), Szilágyi Nándor (Szolga) és Bicskei István (Carlos)

lenkezőjéről győzött meg. Kokotovićnak csupán ürügy, kiindulási pont volt a mű, hogy a maga elképzelései szerint felidézze a magyarság történetét 1914-től 1956-ig. Ehhez természetesen joga van, ha a művészi eredmény igazolja a vállalkozását. De nem igazolja. Ami létező legrosszabb történhet egy színházban: feltartóztathatatlanul a méla unalom kerítette hatalmába a szegedi vendégjáték felajzott kíváncsiságú, jórészt szakmai és fiatal közönségét.

Az előadás alapjául szolgáló Esterházy-mű önmagában is mozaikos, látszólag széteső szerkezetű. A kohéziós erő az írói szemléletmód. A szövegkönyv, mely a műsorfüzet tanúsága szerint Mirko Gotesman, Sziveri János és Véget László közreműködésével készült, nélkülözi ezt az összetartó erőt. Ugyan megjelenik az író: a színpad jobb elején egy asztalnál ülve, borozgatva részleteket olvas fel a könyvből, színfalhasogató külsődleges eszközökkel alakítja a szerzőt Kovács Frigyes, de lényege szerint nincs jelen Esterházy a produkcióban. A színpad közepén egy szárazra vetett gálya terpeszkedik, a történelmi eseményeket felidéző epizódok ebben a többszörösen hangsúlyozottan jelképes hajóban játszódnak. Időnként átvonul a színen egy operettes-magyar „jánykának" öltöztetett idősödő hölgy, s lakodalmas rock stílusban malac nótákat énekel - ellenpontozásul, ám hogy mit kellene ellenpontoznia, az nem derül ki. Az előadáson végig jelen van, hol táncol, hol csak figyel egy fedetlen keblű, csillogó jelmezbe öltöztetett nő, aki - a bennfentesek szerint - a magyarok szent madarát, a turult szimbolizálná. Az epizódok egymásutánja, ritmustalan összefűzése, a jelenetek önmagukon belüli megoldatlansága, felszínessége szinte érthetetlenné teszi az egész produkciót. Bár - szintén a bennfentesek szerint - számos megjelenő figura történelmi alakokat formál, erre csak mellékelt szórólapokon közölt széljegyzetekből lehetne rájönni. A rendezőnő láthatóan csak a technikai részletekkel törődött, a bevonulásokkal, a vetítésekkel - amelyeknek alig van közük az éppen folyó játékhoz -, a zsúfolt háttérdíszlet esztétikus mozgatásával, de a színpadon sem a történelem, sem a történelem eseményeinek sodrában élő, szenvedő, meghurcolt ember nem jelenik meg.

Valamivel kedvezőbb benyomásokat kelt *az Anita Berber*. A XX. századi híres kísérletező táncosnő életének motívumaiból épülő előadás az utcán kezdődik: egy erőművész a láncait tépi, egy teltkarcsú, loboncos hajú hölgy németül Tolnai Ottó-verseket szavai, a színház mögül vörös zászlóval berohan a térre az Anitát játszó Almira Osmanović, őt lassú menetben követi a többi szereplő. A nézők az expozíció után bevonulnak a színház földszinti előcsarnokába, ahol élőképszerűen várják őket a szereplők, akiknek többsége valós személyek, politikusok, művészek alakját személyesíti meg. A kikiáltó a hangszóróból hallható magyar szöveg segítségével bemutatja a figurákat, a színészek egy-egy mozgássorral jellemzik alakjukat. Ezután hosszú séta következik, keresztül-kasul járja a közönség a színház folyosóit, lépcsőházait, emeleti foyer-ját. Itt is, ott is egy-egy életkép látható, amelyben a darab szereplői jelennek meg, például Hitlert le-festik, egy szerelmespár egymást tépi, két úr egy asztalnál beszélget stb. Végre be-ülhetünk a nézőtérre, s a színpadon a fő-szereplőnő életének három epizódját a modern balettnyelv különböző elemeit

felhasználó táncokkal mutatják be. Az egyes számokat elválasztó közjátékokban elhangzó párbeszédek - akárcsak az előcsarnokbeli jelenetben - különböző nyelven hangzanak el, magyarul kérdez valaki, erre szerbül hangzik el a válasz, néhány indulatszót olaszul mondanak stb. A produkció vége ismét az előcsarnokban játszódik: Anita egy ágyban meghal. Egy perc az egész. Taps.

Sziveri János - költő. Az Új Symposion 1983-as botrányos átalakítását megelőzően a folyóirat szerkesztője volt. Az újjáalakult Népszínházban adott helyet több más, akkor hallgatásra ítélt magyar íróval együtt, Sziverinek is Ristić. Az író első darabja *A kis herceg* motívumaiból készült, címe *Szelídítés* volt, a második a *Jámbor koponyák,* amelynek nemrég volt a bemutatója Csizmadia Tibor vendégrendezésében.

A darab egy házaspár mindennapos életének néhány epizódját eleveníti fel, egy olyan házaspárét, amelyben a nő a férje kedvéért abbahagyja színművészeti tanulmányait, és otthonülő feleségként cél és perspektíva nélkül pergeti napjait, a férfi pedig éli a kispolgári mentalitású „értelmiségiek" sivár, pótcselekvésekkel teli életét. A tizenhárom jelenetből álló darabban a valódi és álomszerű epizódok váltakoznak, az asszonyka képzeletében lejátszódó rémálmok-rémtettek mintegy kivetülései a mindennapok kicsinyes vágyainak, veszekedéseinek stb. A szöveg inkább poétikus, mint drámai, az alaphelyzet meglehetősen banális, a cselekménybonyolítás nemkülönben.

Csizmadia úgy érezte, ezt az írói anyagot meg kell emelni, vagy inkább el kell emelni a valóságtól. Ehhez egy formai ötletet az egész előadásra érvényes módon kiteljesít. Az ötlet: *A lovakat lelövik, ugye?* című film alaphelyzetének analógiájára a darab szituációi, szövegei egy versenytánc-bemutató közben jelennek meg, hangzanak el. Az éppen színen lé-vők keringőznek, tangóznak, csacsacsáz-nak, foxtrottoznak, s közben enyelegnek, veszekednek. Egy-egy percre megállnak, néhány epizódtöredék - amely már végképp nem illeszthető a táncokhoz - valóságos színpadi helyzetben játszódik. Az ötletet konzekvensen végigviszi a rendező - bár az egésznek a darabhoz semmi köze sincs-, s a színészek becsülettel végrehajtják a jobbára technikai instrukciókat, figuraábrázolásról, drámai helyzetek kidolgozásáról szó sincs. Ha más, régi vagy újvidéki előadásokban nem láttam volna Árok Ferencet, Bakota Árpádot, Döbrei Dénest, Doró Emmát, Faragó Editet, ebből a produkcióból aligha tudnám meg, milyen művészek. A színészek egy részének szövegét ezúttal is alig érteni, ehhez persze az is hozzájárul, hogy az állandó zene is elnyomja a hangjukat, az idegen ajkú Tanja Tasić magyar szövege pedig egyenesen nevetséges. Az előadást alig harmincan néztük végig, fizető néző húsz sem volt.

A félreértések elkerülése végett: alapvetően nem Ristic-tyel és színházával van bajom, sőt meggyőződésem, hogy szükség van az olyan színházra, amely kitör a megmerevedett struktúrák keretei közül, amely próbálkozásaival, sikerült és nem sikerült akcióival, újításaival felkavarja egy művészeti ág állóvizét, amely provokál, állásfoglalásra késztet, s ezáltal részese lehet egy tényleges, nem csupán felszínes megújulási folyamatnak - ott, ahol más színház is van. Ahol csak egy van - mint Szabadkán -, ott ennél sokkal differenciáltabb színházi gondolkodásra len-ne szükség. Való igaz, a Népszínház magyar társulata létének utolsó időszakában kifáradóban volt, de ebben a helyzetben nem lehet az a reális alternatíva, hogy a gyengélkedő magyar színház helyett egy erős szerb színház legyen, s különösen nem lehet az, hogy egy szintén gyengélkedő, magát internacionalistának nevező, valójában modernkedő színházat állítsanak szembe az előzővel.

Amikor megalakult az Újvidéki Színház, akkor a szabadkai Népszínházat inkább hagyományos stílusának lehetett tekinteni, így érthető volt az alapítók azon törekvése, hogy ők - ellensúlyként - a magyar nyelvű avantgárd színházi törekvéseknek az apostolai lesznek. Mint köztudott, a nagyon kicsi társulattal rendelkező együttesnek soha nem volt állandó rendezője, s ez abból a meggondolásból is fakadt, hogy a jugoszláviai modern színházi irányzatokhoz úgy kapcsolódhat legjobban, ha ezeknek az irányzatoknak neves képviselői rendezik az ő előadásaikat is. Ennek sok előnye s még több hátránya származott. Előny, hogy sokféle rendezői stílussal, módszerrel ismerkedhettek meg a színészek, s ettől - főleg kezdetben - nagyfokú nyitottság jellemezte a társulatot. Hátrány: az együttesnek nem alakult ki jellegzetes stílusa, saját arculata, az idegen nyelvű rendezés óhatatlanul az árnyalatok, a mélységek hiányához vezetett; a jugoszláviai modern előadásokra amúgy is jellemző formalizmus az újvidéki produkciókban még inkább kiütközött, a színészek mű-vészi fejlődése lelassult. S ahogy világ-szerte, s kis késéssel Jugoszláviában is fokozatosan kiürültek a színpadi újítások, ez fokozottan kihatott a magyar együttes munkájára is. S mint ahogy ez törvény-szerű egy kis összezárt közösség életében, a belső megosztottság is közrejátszott és -játszik abban, hogy az Újvidéki Színház egy idő óta egyre nehezebben találja meg a helyét. A műsorkialakítás esetleges, nem lehet felfedezni, sem egy évadon belül, sem az egymást követő évadokban a darabválasztás koncepcióját, amihez persze az is hozzájárul, hogy az elfoglalt és divatos rendezőkhöz való ragaszkodás a darabválasztásban és a műsorra tűzésben egyaránt súlyos kompromisszumokra vezet.

Különösen azután vált feltűnővé az Újvidéki Színház művészi munkájának elbizonytalanodása, hogy létrejött Szabad-kán a Ristić-féle színház. Ettől a pillanattól kezdve ugyanis nem egy hagyományos és egy avantgárd színháza volt a magyar kisebbségnek, hanem mondjuk úgy, másfél avantgárd-féle színháza. De pontosabb úgy fogalmazni, hogy egy színháza sincs, hiszen a leginkább magyarlakta területekre most egyik színház se nagyon jut el, vagy ha igen, csupán alkalmilag. Magától értetődőnek tűnne az, hogy az Újvidéki Színház elkerülhetetlen megújulása - egy kíméletlen és kritikus elemzés nyomán - bizonyos profilmódosítás következtében születhetne meg. Sürgető feladat lenne az avantgárd előzmények hasznosításával a legnemesebb népszínházi hivatás felvállalása. Ehhez azonban mindenekelőtt szemléletváltásra len-ne szükség, s arra, hogy koncentrálják a színészi erőket, a Szabadkán és Újvidéken egyaránt csak részben kihasznált ki-tűnő művészi energiákat, hogy megváltozott karakterű, koncepciózus műsorpolitikát alakítsanak ki, hogy ne csak hobby legyen a színházcsinálás, hogy állandó, nagy tekintélyű, pedagógiai érzékkel rendelkező kitűnő művész-rendező álljon a társulat élére stb. Olyan ember, mint amilyen jó néhány évvel ezelőtt Ha-rag György volt. Csak így lehetne elkerülni azt, hogy sorozatban csupán közép-szerű vagy annál alig magasabb színvonalú, egy-egy mondat erejéig a mához szóló produkciók szülessenek. Mint ahogy ez mostanában tapasztalható.

Az Újvidéki Színház repertoárján lévő előadások csaknem mindegyikét láttam: Mrožek *Mészárszékét,* Goethe-D. Drašova *Clavigóját,* Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?-jét,* Gobby Fehér Gyula *A hajóját* és Örkény István *Tótékját.*

A Mészárszék meglepő előadás, ugyanis Luboslav Majera, a rendező el-vont térben játszatja az eredetileg naturalista környezetbe helyezett művet. igen erősen megrövidítették a darabot. Az üres teret fehér tüllök tagolják. Ebben a steril közegben elsősorban a Művész és

az Élet ellentétét kibontó szövegek hangzanak el, emelkedetten, tragikusan szólnak a dramaturgiai átalakítás nyomán monológokká tömörített dialógusok. Hiányzik az előadásból a groteszk, inkább fájdalmas szépség lengi be a színpadot. A színészek jobbára szavalásra vannak késztetve, ebben az elvont rendezői látomásban a figurák egyéni jelleme nemigen bontakozhat ki.

Jelenet a Komámasszony, hol a stukker? újvidéki előadásából (Dormán László felvételei)

A Beaumarchais emlékiratai alapján írt Goethe-darab, a *Clavigo* a szlovák szerző átdolgozása és Vladimir Milcsin rendezése nyomán jelentős mértékben módosult. Kevésbé jellemzi az előadást az eredeti romanticizmusa, a figurák keményebbek, célratörőbbek lettek. A címszereplő határozatlansága, az érvényesülés és a szerelem közötti dönteni nem tudása egyértelműen törtető karrierizmussá vált. A Clavigo életét barátian irányító Carlos hidegen számító, feltörekvő, hatalomra törő alak lett, s az elhagyott szerelmes lány bátyja, Beaumarchais alteregója, nem a becsület védelmezője, hanem Clavigóval szembeszegülve egy rendszer ellen tör, akár életét, sőt húga életét is feláldozva. A darab és az elő-adás ilyetén felfogása kétségtelen hordoz némi aktualitást, ám ez édeskevés, ha csupán az „áthallás" szintjén érvényesül, s nem az egész előadás szellemiségéből következik. Ennek elsősorban az az oka, hogy a többékevésbé hibátlanul lebonyolított, bár a rendkívül körülményes átdíszletezések miatt igen vontatott elő-adásból hiányzik a szöveg mögötti, mind-az. ami árnyalja a figurák cselekedeteit, mélységet ad a szövegeknek, a gesztusoknak, összetettebbé teszi a romantikus mesét. A színészek hol romantikus, hol mai pózokban, kliséket ábrázolnak. Az előadás egészére is a romantika és a maiság heterogén keveredése jellemző.

A vajdasági magyar írók közül Gobby Fehér Gyula több színművet is írt (drámáinak kötete *Vallatás* címmel nemrég jelent meg a Fórum kiadó gondozásában), a legújabb *A hajó,* melyet Soltis Lajos állított színre. A háromrészes színmű stilárisan nem egyenletes. A történet főszereplője, egy negyvenéves vidéki biológiatanár kis kertjében egy nagy hajót kezd építeni. Ez a hajóépítés kitölti egész életét, bár a környezete bolondnak tartja, hiszen közel s távol még egy kis patak sincs, nemhogy egy akkora víz, amelyen ez a tákolmány úszni tudna. A pap, a községi elnök, a szomszéd, a család, a hajdani szerelme, a falu orvosnője csak akkor változtatja meg lesújtó véleményét róla, amikor hosszan tartó országos eső miatt egy új özönvíz veszélyétől rettegve fel akarnak kapaszkodni Józsi hajójára. Az eső elmúlik, a főhős elcsúszik a vizes deszkákon, s elalél. Mindenki azt hiszi, hogy meghalt. Amikor „feltámad", képzeletbeli utazásra indulnak; mindenki a maga vágyait, képzeletbeli úti célját vetíti maga elé, a hullámok egyre magasabbra csapnak, s kollektív jajkiáltás hallatszik: Mi lesz velünk? Hová megyünk? Merre tartunk? Mi lesz a sorsunk?

Ezúttal is kétségtelenül erős aktuális kicsengése van - az utolsó mondatoknak. Az egész azonban elvont példázat marad, amely ráadásul az első két részben szigorúan realista történet, míg a harmadik átcsap valami szürreális álomvilágba. A darabnak ezt a stiláris csapdáját a rendező úgy igyekezett elkerülni, hogy az előadás elején és a jelenetváltásokkor az álomvilág stílusában játszatott betéteket komponált, amelyekben a szereplőket mozgató furcsa lények szinte előrevetítik az elkövetkező epizódok történéseit. Soltis a színpadra telepített játék- és nézőtér stúdiószínházi intimitását figyelembe véve erőteljes, expresszív játékot diktál, ezáltal a szöveg terjengősségét, irodalmiasságát nem csak a húzásokkal, hanem a játékmóddal is megpróbálta ellensúlyozni. A villanásnyi jelenetekre szabdalt cselekmény így olyan zaklatottsággal telítődik, amely azt a látszatot kelti, mintha a banális helyzetek és dialógusok határozott mögöttes tartalommal is bírnának. A reális és szürreális rétegek azonban nem illeszkednek egymáshoz, még azáltal sem, hogy a rendező és a főszerepet játszó Bicskei István végig erőteljesen hangsúlyozza Józsi megváltó mivoltát is.

Magyarországi vendégrendező, Csiszár Imre állította színpadra - műsortervi változások következtében igen rövid előkészület után - a *Komámasszony, hol a stukker?-t.* A rendező és a társulat nehezen értett szót egymással. A színészek nyilvánvalóan nem szoktak hozzá ahhoz a munkatempóhoz és intenzitáshoz, amelyet Csiszár diktált, s Csiszár sem tudott mit kezdeni az Újvidéki Színház nem éppen profi működésével. Emiatt meglehetősen felemás előadás született. A hatalomváltás, a hatalomért való küzdelem fontos és aktuális mondandó lehetne ma Jugoszláviában, ezért érthető a darabválasztás. De az előadásból éppen ez a momentum hiányzik. Csiszár egy szigetre helyezte a darab helyszínét, azaz a bezártságról, a kulcsért folyó harcról szóló cselekményt egy általános síkon ugyan elszigetelt, de konkrétan mégis nyitott térbe rakta. A látványvilág meglehetősen zavaros: egy homokdomb tetején bőr karosszék áll, ebben ül az, akinél éppen a stukker van, hátul egy ajtó látható, de fal sehol, jobb oldalon egy pianíno és néhány szék, mindenfelé kitömött madarak. A zártság feloldása mellett a legnagyobb probléma az, hogy a darab öt szereplője között valódi tétre menő küzdelem folyik a stukkerért, a hatalomért s azért, hogy e hatalom birtokában megszerezzék az áhított kulcsot. Itt azonban ilyen harc nem folyik. Amikor - többnyire feltűnően ügyetlenül - az egyik szereplő kezéből kikerül a revolver, akkor sincs tülekedés, marakodás a fegyver birtoklásáért, hanem kimerevedik a kép, madárhang, sirálysivítás hallatszik, majd a szöveg szerint éppen következő szereplő komótosan felveszi a stukkert, és kezdődik egy újabb forduló az egymást sakkban tartó játszmában. Ez a megoldás nemcsak azért kérdőjelezhető meg, mert ezáltal a drámaiságát veszti el az előadás, hanem azért is, mert a színészeket mechanikus játékra készteti csak, mindig az a színész van akcióban, akinél a fegyver van, a többi tétlenül üldögél.

Ezekben az előadásokban csupán felvillan a színészek tehetsége, csak részben derül ki, hogy jó erőket képvisel a társulat, hogy milyen örvendetes és mekkora nyereség több éves szünet után ismét színpadon látni Bicskei Istvánt, hogy még a körvonalazatlanabb helyzetekben is milyen erőteljes Soltis Lajos (bár *A hajó* bemutatója után hivatalosan megvált a társulattól, s ez a válsághelyzet egyik intő jeleként is értelmezhető és értelmezendő!), hogy milyen ígéretes tehetségű a még főiskolás Simon Mihály, milyen új színt hozott A hajóban, de a szabadkai Sziveri-darabban is Faragó Edit, hogy milyen megbízható Pásthy Mátyás, Ladik

arcok és maszkok

Katalin, Venczel Valentin, Rövid Eleonóra és a többiek.

Hogy valójában mire képesek ezek a színészek, az a *Tótékban* derül ki igazán. Az előadásról már közöltünk kritikát (SZÍNHÁZ, 1987. november), de a produkció a hajdani bemutatóhoz képest jelentősen megváltozott, mivel az Őrnagyot Derzsi János játssza vendégként. Ettől egyszeriben még élőbbé váltak a Székely Gábor által kristálytisztán megteremtett kapcsolatok, s felfénylettek a színészi teljesítmények, mindenekelőtt Soltis Tótja, de Ladik Katalin és Rövid Eleonóra Tótnéja, illetve Ágikája is.

Alighanem ritka szerencsés találkozás jött létre az Örkény-dráma bemutatásakor. Ez az a darab, amely egyesíti magában a hagyományosat és az avantgárdot, Székely az a rendező, aki kellő pedagógiai érzékkel, szigorral és következetességgel képes egy társulatból a maximumot kihozni, s a részt vevő színészek megint megérezhették: milyen az, ha anyanyelvükön kapnak instrukciót, ha nemcsak egy forma kitöltőiként van rájuk szükség, s ha közösséget összetartó erő érződik egy rendezői magatartás mögött.

Nehéz Harag Györgyöket, Székely Gáborokat találni idehaza is, hát még a határainkon túli színházak tájékán. Mégis végig kell gondolni itthon és a szomszéd országok színházainál: ahogy a magyar kultúra egységes és oszthatatlan, úgy a színházkultúra is az. Közös felelősségünk, hogy mindenütt, ahol magyarul beszélnek a színpadról, a lehetőségekhez képest a legjobb előadások szülessenek. S erre a határainkon túli színházakban még inkább szükség lenne. Ezért az itthoni rendezők, tervezők, színészek, társulatok is többet tehetnének. Az alkalmi vendégszereplések, vendégrendezések is sokat jelenthetnek, de még több haszna lenne a színházak közötti rendszeres kapcsolatoknak, annak, hogy magyarországi előadások legyenek láthatók a Vajdaság helységeiben is, vagy annak, hogy ha például egy-egy magyarországi produkciót meghívnak a BITEF-re, a Sterijára vagy Prágába, Brnóba, akkor azok ne csak a hivatalos programban szerepeljenek, hanem - ha már úgyis ott vannak a társulatok - Szabadkán, Újvidéken, Komáromban vagy Kassán s más magyarlakta településen is. Az igazi segítség a folyamatos együttműködés lenne, az, ha a magyarországi rendezők-tervezők rendszeresen együtt tudnának dolgozni a kinti magyar társulatokkal. Olyan segítségre lenne szükség, amelyre például esély kínálkozik a létesítendő kárpátaljai magyar szín-ház esetében. Segítségre másutt is, amíg nem késő!

BUDAI KATALIN

Nagybőgő - a Káin-bélyeg

Patrick Süskind monodrámája a Pesti Színházban

Az ember szorongó, magányos, kapkodó, szeretetéhes, reménykedő lény (meg még ezerféle). Hogy milyen is, az megmutatható tömegben, családban, szervezetben, társadalmi hierarchiában, ám minden kiderülhet róla úgy is, ahogyan morzsákra vadászik a konyhájában. Az emberarc leképezésére az előbbi variáció a gyakoribb - az utóbbi a ritka. Színpadon az egyiket drámának hívják, az utóbbit monodrámának. Az előbbi az emberek közti tér viszonyaira épül, az utóbbi a tárgyakhoz és a közönséghez való fordulás megteremtett szituációira. Itt az írói magatartás még bonyolultabb, mint a színpadi műformákban általában: el kell fogadtatni azt az irreális helyzetet, hogy a hős magában beszél. A drámaírónak ezt hitelesítenie kell őrültséggel (lásd Gogol: *Egy őrült naplója),* vagy vád- és védőbeszédszerű beszédhelyzettel (például Kocsis István Dózsa-drámája), vagy olyan alkalommal, mikor valaki amúgy is egyedül szónokol (Csehov: *A dohányzás ártalmasságáról).*

Patrick Süskind, a most negyvenéves, berobbanó üstökös, e rejtélyesen visszahúzódó, eddig kizárólag világszenzációkat produkáló német prózaíró eleddig egyetlen színpadi művében egyik ismert utat sem választotta. Az ő hőse egy nekünk, nézőknek magyarázó férfi: muzsikus, nagybőgős, „tuttista a harmadik pultnál", egy német nagyváros középkorú lakója. Míg az esti *Rajna* kincse-előadásra, az ünnepi játékok nyitóestjére készül délután fél öt és fél hét között (fél nyolckor kezdenek), beszél nekünk a nagybőgő helyéről, szerepéről a zeneszerszámok családjában, a zeneirodalom e hangszeren eljátszható műveiről, némi szemléltetéssel is: egy TIT-előadás színvonalán. Aztán beszél nekünk arról, aki a vonót húzogatja ezeken az ormótlan, túlméretezett, nagy rezonanciájú, száztizenkét decibel teljesítményű húrokon: apjáról, anyjáról, önleleplező, öngúnnyal teli, freudizált hangszerválasztásáról (bosszú az apán, nemierőszak-tétel az anyán). S míg az első részben a nagybőgő szakszerű bemutatása éppen nélkülözhetetlenségét bizonygatja, ugyanez a hangszer a másodikban mint akadály, gát, az emberi érintkezések kerékkötője, az életkudarc szimbóluma jelenik meg. Féltékeny nőként zavarja meg a légyottot, autóban csak vele lehet utazni, hidegben még a kabátot is kölcsönveszi gazdájától. Jelentéktelen a zenekarban, rá nem hallgat, nem figyel senki, huszadrangú komponisták szerepeltették csak szóló- vagy kamarahangszerként - az egyedüli *Pisztrángötös,* Schubert remeke kivételével. Ő, a nagybőgő a gonosz, a kisszerű, az önző, az irigy, a kurva: minden tehát, amit gazdája a klasszikus pszichés hárítás és fetisizálás szabályai szerint rávetít. Róla beszél, de az azonosítást maga is elvégzi: „nagy a bodyja neki: nekem".

A tárgy - szinte meghosszabbítása egy emberi végtagnak, egyszersmind munkaeszköz s egy kvázi-művészlét biztosítéka, kiválóan választatik meg ebben az ügyes, profi módon előállított darabban. „Beszélj másról, s megmondom, ki vagy te" - ez az alapképlet, amely százszázalékosan beválik. A beszédhelyzet különlegességét azért említettem, hogy visszatérhessek hozzá ezen a ponton: a Süskind-dráma pódiumon, kellékek nélkül, jelzésszerű díszletben is előadható, akár próbahelyiséget képzelve a szöveg környezetéül, akár ismeretterjesztői előadótermet. Hiszen állandóak az ilyen, kifelé szóló utalások: „mint önök is látják", „bemutatom önöknek" stb.

A Pesti Színház rendkívül hatásos előadásában a rendező Tordy Géza leleménye s az egyenértékű díszlet (Fehér Miklós) és jelmez (Jánoskuti Márta) összjátéka hozza létre azt a szintet, ahol a szöveg feldúsul, s az egyébként eléggé banális lepülés-elszigetelődés-komplexus-sztori megemelkedik.

Darvas Iván, a mindenképp abszolút főszereplő nyilatkozta, hogy kezdetben idegenkedett attól a hiperrealista színtértől, melyet Tordy Géza az előadás köré tervezett. Aztán belátta a koncepció helyességét vagy legalábbis használhatóságát, sőt megszerette ezt a környezetet.

Dupla mű jelenik tehát meg előttünk: a vallomásos és zenei-illusztráló szöveg és egy tisztálkodást, vacsorázást, tevés-vevést, öltözködést, holmikkal való szöszmötölést mutató színpadi cselekvéssor. Mindkettő hatásos, ám az igazi művészi és technikai gondok és egyszersmind a poentírozás felerősítésének lehetősége a kettő tökéletes szinkronban tartásából erednek, s ebben a vonatkozásban döntő jelentőségű, ki a főhős, ki a nagybőgős, ki képes erre az óriási szellemi és fizikai teljesítményre.

Ha monodráma, akkor Darvas Iván. Így működik a patentra járó gondolkodás, idevonva az *Egy őrült naplója* kolosszális megvalósítását. De talán az volt inkább a motiváció: ha játékintelligencia,

tartás, színészi kondíció, akkor Darvas Iván. Felesleges párhuzamot keresni ott, ahol csak néhány külsődleges egyezés van. A Gogol-darab remekmű, a Süskind-darab csak a jó színház lehetősége. Hogy Darvas Iván mindkettőben lenyűgöző, az kvalitásának újbóli feltárulása. Ezen a szinten már úgysem kell bizonyítani.

Külön tanulmány és vizsgálódás tárgya lehetne, miért nyűgözi le az embert az, ha a színpadról saját leghétköznapibb tárgyi világa köszönt rá. Esetünkben nem sajátjaink, hanem a „nyugatnémet" tárgyak vannak előttünk, de életszerűségük akkor is lenyűgöző. Óra üt, sütő süt, hűtő hűt, vasaló melegszik, WC zubog, kávé-főző (a német szűrőpapirossal ellátva) egy idő múlva kicsorgatja a levet, mosó-gép forgatja a szennyest, varrógép végig-ölti a széthasadt frakkmellényt. Egyszerűen frenetikus az a hatás, amit a helyszínen felütött, majd megsütött tojás kelt, melynek szaga belengi a nézőteret. A színpad tudatunkban atavisztikus módon egy ünnepélyes szertartás helye, ahol blaszfémiával ér fel, ha mindennapos dolgok válnak láthatóvá. Hiszen ott valami különleges, emelkedett dolog történik, piszkos zokni, olvadó vaj, csapvíz hogyan is kerülhetne oda? A megszólalásig élethű kellékek a miliő mondhatni triviális, de „tuti" elemei. Ami ennél több, az az a magatartás, mellyel Darvas úgy helyezkedik bele ebbe a valódi egy szoba összkomfortba, ahogyan teszi. Kicsit idegenül, és azt mégis magához hasonítva. Az egyedül élő férfi minden kicsinyes precizitásával, ám alapvető ügyetlenségével. Kiömlik a sör, szertehullik a reszelőből a sajt. Az előbbinél hevesen káromkodik, az utóbbinál kicsiny kéziporszívóval azonnal felszippantja a darabkákat. Itt begyakorolt rutin érvényesül, rend és összhang van a viszonylag ízléses lakásban, ám egy társ már nem férne el. Túl jól kézre áll minden ahhoz, hogy a komoly hiány igazán gyötrő legyen. Csak a „folyadékveszteség" ellensúlyozására fogyasztott tetemes italmennyiség hatására derül ki, hogy azért kellene ide valaki: Sarah, a szoprán énekesnő. De esetleg hetvenkét márkás nyelvhalvacsorára kellene hívni! Ámbár talán még az is vállalható. Aki morzsát porszívózik, az a vacsora árán is előre töpreng! Darvas játéka megteremti ezeket a lélektani átkötéseket. Olyan szükségszerű kapcsokat hoz létre fizikai cselekvéssor és gondolattartalmak között, melyekre az eredeti szöveg aligha utal. Efféle halálpontosan ki-dolgozott poénokra gondolok: „marha mázlija volt" - mondja egy zeneesztétikai fejtegetésben Mozartról, ugyanakkor fel-

Patrick Süskind: A nagybőgő (Pesti Színház). A nagybőgős: Darvas Iván (Iklády László felvétele)

kapja a vasalót az ingről, s így nem pörkölődik meg az anyag. „Kibuggyan a zene" - mondja másutt, s eközben épp nadrág-ját tolja le. Technika, helyzetgyakorlatok sora: végül is ebből áll a darab. De a nagybőgős, bezárkózva hangszigetelt, lakásnyi univerzumába, korunk egyik hőse is: a bűnbakokat kreáló, szorongó, kicsi-nyes, szeretni nem tudó, szánalmas ember. Darvas nemcsak a tárgyak bravúros működtetésével, hanem egész habitusával képes ezt a jellemrajzot közvetíteni.

A szöveg nagyon szerencsésen simul a koncepcióhoz. Indali Klára fordítása végre leszámolt a finomkodó, „a teringettét" típusú „életes" szöveggel, s a magyar közbeszéd fordulatait építi be.

Színészdarab, sikerelőadás. Miért ne legyen az? De még fontosabb, hogy teljesebb figyelmet követel egy olyan nagy színész számára, mint Darvas Iván, aki a nagybőgősről tudottakat súlyosabb szavú műben is elmondhatná.

Patrick Süskind: A nagybőgő (Pesti Színház)
Fordította: Indali Klára. *Rendezte:* Tordy Géza. *Munkatársa:* Eichner András. *Díszlet:* Fehér Miklós. *Jelmez:* Jánoskuti Márta. *Játssza:* Darvas Iván.

színhártörténet

BÉCSY TAMÁS

A Mandragora jelentősége a műnem történetében

Úgy gondolom, határozottan állítható, hogy Machiavelli 1518-ban írt *Mandragora* című művével igen jelentős fordulat következett be az európai vígjáték történetében. Persze semmiféle fordulat nincs előzmények nélkül.

Hiába volt ismert Arisztotelész *Poétikája* Giorgio Valla 1498-as kiadása, illetőleg fiának, Pietro Vallának 1499-ben megjelent Plautus-kommentárjai óta, amelyben Arisztotelész nézeteit ismerteti; és hiába igaz, hogy Trissino *Poeticája* (1529), Parrasio Horatius-kommentárjai (1531), valamint Daniello *Poeticája* (1536) Arisztotelész ismeretéről tanúskodnak, Arisztotelész nézetei mégis csak Robortellus 1548-as és Madius 1550-ben kiadott *Poeticája* után terjedtek el. A komédiára vonatkozó elméleti nézetek a latinul író itáliai, német és francia tudósok Terentius-kommentárjaiban olvashatók; ők pedig Horatius, illetve a római és a középkori retorikusok, elsősorban a IV. századi Donatus műveire alapozva állapították meg a komédia szabályait. De - persze a későbbiekhez viszonyítva - kevés elméleti mű jelent meg *a Mandragora* megírása előtt. Ebben a vonatkozásban elsősorban Joannes Calphurnius, Guido Juvenalis, Petrus Marsus - aki a *Nikomakhoszi Ethikára* is hivatkozik - és Benedetto Ricardini (más néven: Benedictus Philologus) munkáit említhetjük. Ok és a későbbi elméletírók a cselekményt a szónoki beszéd egységei szerint tagolták; illetve - épp Donatus nyomán - prologusra, protasisra, epitasisra és catastrophéra osztották. Szóltak még a cselekmény természetes, illetve mesterséges avagy rejtélyes elrendezéséről - ez utóbbin a fordított időrendbeli megjelenítést értették -, a felvonások szükséges számáról stb. A cselekmény elrendezésére az oeconomia szót is használták, s ennek kapcsán - meglehetősen ritkán - tettek említést a cselekről, fortélyokról, megtévesztésekről. A XVI. század első felében megírt komédiákról - kortársaikról - az elméletírók nem tettek említést.

Ezekről az újabb, a XX. századi drámavagy színháztörténetekben, illetve a modern elméleti munkákban olvashatunk. A XVI. századi itáliai komédiák forrásaiként és/vagy előzményeiként a XV. században virágzó népi komédiákat, illetve ezeknek az udvari kultúrával való összefonódását éppúgy említik, mint Plautus és Terentius vígjátékait. A XV. század végén, a XVI. elején gyakran játszották Plautust, elsősorban az egyházi és világi fejedelmek udvaraiban. Igy bontakozott ki egy tartalmi szempontból új műfajnak nevezhető forma, az úgynevezett „commedia erudita", a tudós vígjáték. Ennek ismérve, hogy más szerzők, elsősorban a két latin komédiaíró munkáinak cselekményét és alakjait vették át, de itáliai nevekkel, és a cselekményt saját korukba helyezték. Machiavellinek is azt a jelentőséget tulajdonították, hogy a kortársi világba tette a cselekményt, illetőleg hogy alakjainak megnyilvánulásait pszichológiailag is megalapozta. Mások azt említik, hogy korának erkölcseit, érzelmeit és felfogásait jelenítette meg vígjátékaiban; illetőleg - mint például J. H. Lawson - azt hangsúlyozzák, hogy műveiben szerepeltette korának skrupulusok nélküli emberét, akinek cselei, ravaszsága és fortélyai előképei a későbbi évszázadokban írt drámák alakjai hasonló akcióinak. Vagyis elsősorban alakjainak jellemét, minéműségét emelik ki, ha Machiavelli drámáinak jelentőségéről írnak.

A modern drámatörténet- és drámaelmélet-írók a két latin komédiaszerző legfőbb jelentőségét ugyancsak a típusok megteremtésében látják; azon típusok kimunkálásában, amelyeknek utódait a commedia dell'artétól Moliére-en át a mai napig fellelhetjük. (Vannak, akik szerint Beckett *Godot-ra várva* című műve Pozzo-alakjának őseihez a hetvenkedő katonát is hozzá kell sorolni.)

Plautusszal és Terentiusszal kapcsolatban többször olvashatunk a cselekről, becsapásokról, megtévesztésekről. Noha a modern elméletírók közül többen nevezik ezeket a komédiákat „intrikus komédiáknak", a cseleket, a fortélyokat, a megtévesztéseket mint a komikum forrásait említik, illetve mint a szolgák ügyességének, talpraesettségének bizonyságait.

Érdemes azonban megnéznünk, hogy a latinoknál miként jelennek meg a cselek és a becsapások. A kérdés azért fontos, mert a megtévesztés az események-nek nemcsak többletjelentést ad, hanem várakozást, feszültséget is teremt. Ugyanakkor - és számunkra ez a fontosabb - a csel a cselekmény mozzanatainak, etapjainak belső összefűzöttséget is *adhat.*

Plautus Amphitruójában annyi a megtévesztés, hogy Mercurius felveszi a szolgának, Jupiter pedig a thébai fővezérnek az alakját, és így hitetik el Alcumenával, hogy férjét öleli, Sosiával, a szolgával pedig, hogy Mercurius a valódi Sosia. *A* Szamárvásárban *(Asinaria)* annyi a fortély, hogy a pénzt hozó kereskedő előtt egy szolga tiszttartónak adja ki ma-gát, hogy az eladott szamár árát ne a házsártos feleség kapja kézhez, hanem férje, hogy fiával együtt felváltva szerethesse az adakozó örömlányt. *A hetvenkedő katonában (Miles Gloriosus)* még a cselekmény megkezdése előtt eszel ki Palaestrio egy trükköt: lyukat fúr a két házat elválasztó falon, hogy a katona ágyasa azon át meglátogathassa a szomszédban meghúzódó szerelmesét. Mikor egy másik szolga meglátja odaát a lányt, Palaestrio, hogy elhárítsa a fenyegető bajt, újabb cselt eszel ki: azt hazudja szolgatársának, hogy ikertestvére van a lánynak. Palaestrio végső célja, hogy a lányt megszöktesse a katonától; ám ehhez egy újabb, az előző kettővel semmiféle kapcsolatban nem lévő megtévesztést talál ki. A katonával elhiteti, beleszeretett egy másik nő, s a katona ezért is hagyja, hogy elmenjen tőle a lány. *A* Kísértetekben *(Mostellaria) a* szolga az apa vagyonát elverő fiút akarja megmenteni a hazatérő apa dühétől. Az apával azt hiteti el, nem lehet a házukba belépni, mert ott kísértetek járnak, s fia ezért eladta. Plautus művei közül csak *A bögre (Aulularia)* cselekményének egészét fogja össze egy csel; de ez a prológust mondó házi szellemé, a Laré, aki ezt közli is. Ha a Prológusból nem tudnánk, hogy a ház védőszelleme előre eltervezte a cselekmény egészének menetét, magából a műből nem tudhatnánk meg.

Terentiusnál *az Androsi* lányban *(Andria)* az atyáé az első csel, s arra irányul, hogy fia azt a lányt vegye el, akit ő jelölt ki számára. Ezt követi a szolga ellencsele, hogy a fiú mégis szerelmi házasságot köthessen. *A* heréltben *(Eunuchus)* az álöltözet a megtévesztés eszköze; a szerelmes ifjú heréltnek öltözik, s így örülhet együtt a szűzzel. *Az élősdiben (Phormio)* a címszereplő ajánlja a megtévesztést: a szerelmes fiatalember úgy veheti el árva választottját, ha rokonának vallja, lévén, hogy a rokon elvételére tör-vény van ily esetben.

A csel tehát a legtöbb esetben alkalmi, „ad hoc" jellegű, és elhitetéssel azonos. Vagyis voltaképp egyetlen aktus; még akkor is, ha több emberrel kell ugyanazt elhitetni.

Fontosnak kell tartanunk, hogy a megtévesztések sikere mindenhol - kivéve Terentius Az *anyós (Hecyra)* című művét - csak átmeneti, időleges, mert a művek végén kiderül az igazság. A vég, a catastrophe - főként az ugyancsak IV. századi Evantius és némely XVI. századi elméletíró szerint - olyan fordulat után követ-

kező végső rész a vígjátékokban, amelyben minden kiderül mindenki számára. Vagyis a cselek, titkok, fortélyok által leplezett igazságot minden műbeli alak megtudja. s ezt a dekorumelv kívánta. A vígjátékban a szerzőnek mindent a boldog végig kellett eljuttatnia; és ennek volt szerves tartalmi aspektusa, hogy mindenki megtudja az igazságot.

Hangsúlyosan kell említenünk e latin komédiák még egy jellemző ismérvét, azt tudniillik, hogy a becsapást, az elhitetést, a cselt hordozó jelenetek közé igen sok, ettől független, vagyis nem a becsapás, a fortély stb. etapjait hordozó jelenet iktatódik - még Plautus Casinájában *(a Clizia* előképében), illetve Terentius *Androsi lány* című művében is, amelyekben nem-csak csel, hanem ellencsel is megtalálható. Ezekben a meglehetősen nagy terjedelmet elfoglaló betétjelenetekben leginkább verés, veszekedés, egymás ócsárlása fordul elő - föltehetően még Arisztophanészből eredően -; illetve az alakok nyilvánítják ki ezekben saját benső tartalmukat, gyakran monológokban. És ez utóbbi jelenetek azok, amelyekben az állandó típusokká váló magatartásokat rajzolják meg. Ugyanakkora betétjelenetek minden esetben a nevettetést szolgálják.

Ezeknek a jeleneteknek a problematikáját azért tartjuk igen-igen lényegesnek, mert e részek iktatják ki vagy törik meg a cselekményegységek szoros oksági összefüggését, vagyis a cselekvések, a cselekmény egészének egységességét. Más a helyzet a Mandragorában.

Machiavelli vígjátékának cselekménye négy, pontosan elválasztható részre osztható, és egy elcsábítás története. Az el-csábítás itt egyértelműen teleologikus akció. A tételezett cél elérése tervet és ezt végrehajtandó, egységes cselekvés-sort ír elő. Az I. felvonás elején Callimaco azt a helyzetet mondja el szolgájának, amelyben megszületett benne a tételezett cél: Nicia feleségének, Lucreziának az el-csábítása. Callimaco már egy hónapja megérkezett Párizsból; vagyis már régebben kialakította - ekkor még láthatóan csak egyirányú - viszonyát Niciához, illetve Lucreziához, s „feltérképezte" körülményeiket. A tételezett cél megvalósítására irányuló törekvésnek először az eszközöket kell kiválasztania. Ez meg-történt már a mű első szava, a tényleges cselekvéssor megkezdése előtt. A Callimaco által választott eszköz egy segítő: Ligurio. Ő a kor jellemző alakja: felismerte és tudja, hogy megtévesztéssel és csellel lehet célt elérni, és ismeri annyira a világot, hogy azt is tudja, vannak még, akik hisznek a szavakban és a szavaknak. A Callimaco-Nicia-Lucrezia közötti még latens és egyben statikus viszonyrendszer akkor alakul át most változó, dinamikus viszonyrendszerré, amikor be-lép ebbe Ligurio, és elindítja Callimaco céljának elérésére az akciókat. Az ő belépésével áll elő az alaphelyzet, az alakok közötti viszonyoknak az a „pillanata", amelytől kezdődően a viszonyoknak változniok kell, s amely alaphelyzet *potencionálisan* mindazt magába foglalja, ami később történni fog. Az I. felvonás második jelenetétől, Ligurio megjelenésétől kezdve tehát a most változó viszonyok dinamikus rendszere uralja a mű világszerűségét.

A teleologikus cselekvéssorban az eszközök kiválasztása után a gyakorlati cselekvés következik. Mivel Lucrezia fölöttébb erényes, és mivel Nicia gyanakvó férj, az alaphelyzetnek ezen tartalma két cselekvéssort ír elő Ligurio és Callimaco számára: Nicia megtévesztését és Lucrezia megtévesztését. Ez a kétirányú, de azonos célú és csak egymás után megvalósítható cselekvéssor azonos azokkal a gyakorlati cselekvésekkel, amelyek a tételezett célt megvalósult céllá konkretizálják.

Az I. felvonás közepétől a II. végéig tart Nicia megtévesztése. A megtévesztés sikere Machiavellinél már korántsem csak a megtévesztendők naiv hiszékenységén múlik, hanem olyan vágyra alapozódik, amelynek teljesülését mind Nicia, mind Lucrezia nagyon akarja: legyen gyermekük. Külön figyelemre méltó a csel, a becsapás pszichikai fortélya, amely egyben arra is utal, hogy a cél eléréséhez félrevezető manőverek is szükségesek. Ligurio először azt ajánlja Niciának, hogy feleségével utazzon el egy fürdőhelyre. Tudja, hogy ott gyakran kell elhagyniok szállásukat, s így Callimaco könnyebben találkozhat Lucreziával. A valódi csel azonban az, hogy elhitetik Niciával: a gyermek megfoganásához feleségének mandragórafőzetet kell innia; ám ennek következménye, hogy meghal, aki ezek után először hál az asszonnyal. Ezt a valódi cselt azonban már nem Ligurio, hanem Callimaco adja elő Niciának. A csel sikerét ez a dupla fortély is biztosítja. Hiszen ha Nicia visszautasította az első ajánlatot, könnyebben fogadja el a másodikat, különösképp, ha ezt nem ugyanaz a személy teszi.

A III. felvonás a Lucrezia megtévesztésére irányuló cselekvéssorokat tartalmazza. Mivel Lucreziával sem Callimaco, sem Ligurio közvetlenül nem találkozhat, közvetítőket kell találniok, s őket kell újabb eszközzé tenni. Az egyik Lucrezia anyja, akit azonban nem kell rábeszélni, hiszen lotyó volt. A másik eszköz Timoteus, a gyóntatópap. A dupla fortély itt is megjelenik. Ligurio először másféle segítséget kér a paptól: segítsen - persze pénzért - elhajtani egy törvénytelenül megfogant magzatot. A valódi segítségre - Lucrezia rábeszélésére Timoteus könnyebben áll rá, ha hajlandóságát az előző csellel már kipuhatolták. Lucreziának így már hárman javasolják - férje, anyja és a pap -, hogy miután megitta a gyermekáldást biztosító főzetet, fogadjon egy vadidegent ágyába, hogy az haljon meg, ne a férje.

A IV. felvonás újabb rész, a csel - Callimaco bejuttatása Lucrezia ágyába - végrehajtásának gyakorlati előkészítése. A teleológia a IV. és V. felvonás között fordul konkrétan elért céllá; s így az V. felvonásban az éjszaka megtörténteket ismerjük meg, először Nicia, majd Callimaco elmondásából; illetve megtudjuk, miként fog folytatódni Lucrezia és Callimaco viszonya, hiszen most már az asszony maga is akarja a folytatást.

Mindezekből talán egyértelművé válhat Machiavelli túl nem értékelhető jelentősége a vígjáték történetében. Lényegében arról van szó: *a Mandragorá*ban észlelhetjük először, hogy a vígjáték *cselekménymozzanatai egységesek,* és hogy ez az egységesség a *drámaműnem alapvető törvényszerűségei révén* valósul meg.

Minden mozzanat azáltal vált az egység részévé, hogy a cselszövés célját tételezett céllá, a cselekvéseket pedig a tételezett cél által vezérelt cselekvésekké tette. Ezáltal ez az egy dinamizmus hatja át és fogja egységbe az alakok cselekvései-nek minden mozzanatát. Hogy ezt Machiavelli megtehesse, szükségszerűen meg kellett teremtenie a drámaműnem világszerűségének egyik ontológiai alapelvét, a szituációt. A szituáció mint a drámák világszerűségében érvényesülő egyik ontológiai alapelv nem azonos a szó szótári jelentésével, nem jelent és nem jelöl bármilyen helyzetet. Jelöli és jelenti az alakok közötti viszonyoknak azt a „pillanatát", amelytől kezdve az alakok között lévő statikus viszonyoknak át kell formálódniok most, a drámai jelenben változó, vagyis dinamikus viszonyrendszerré; és amely viszonyhálózat *potenciálisan* magában foglalja mindazokat, amik később történni fognak. Vagyis a szituáció tartalma biztosítja, hogy minden cselekménymozzanat egységbe illeszkedjék, bármennyi szálon fusson is majd a cselekmény.

Plautus és Terentius komédiáiban - mint utaltunk rá - bőven találhatók cselek, fortélyok, megtévesztések. Ezeknek azonban a latinoknál két alapvető és

meghatározó ismérvük van. Az egyik: a cselt nem tételezett cél hívja életre, és a cselekményegységek nem a tételezett cél gyakorlati megvalósítását szolgálják. Ennek következtében második ismérvük: a csel egyetlen cselekvéssel, egyetlen cselekvésmozzanattal azonos; ad hoc jellegű megtévesztés, amelyet adott esetben egy másik, az előzőhöz nem okság révén, hanem az új helyzet kényszere révén megszülető újabb megtévesztés követ. Ezek az ismérvek azt is jelzik, hogy a fentebb megadott értelmű szituáció a latinoknál legfeljebb a II., gyakrabban a III. felvonásban alakul ki. Ezért a komédiák világszerűségén belül nincs olyan szervező erő, amely az alakok összes cselekvését az első pillanattól kezdve az utolsóig egységessé tudná tenni, egyetlen egységbe tudná fogni. Ugyanakkor - mint utaltunk erre is - sok a betétjelenet; illetőleg az utolsó cselekménymozzanat általában nem a szituáció potencialitásai valamelyikének a manifesztálódása.

Az Amphitruóban voltaképp álcselekmény van. Az alakok csak kinyilvánítják az alaphelyzetet, vagyis feltárják, méghozzá csak egymás után és nem egymásból következően. Ezért az előbbi értelemben szituáció itt nincs is; csak statikus alaphelyzet van, amelyet „kimondanak". s ezek a kimondások azonosak a cselekménymozzanatokkal, s ezért statikusak. Dinamikussá csak az a pillanat válik, amikor Amphitruo és Alcumena megtudja az igazságot. *A hetvenkedő katonában* akkor alakulhatna ki a szituáció, amikor az egyik szolga meglátja a szomszédban szerelmesével csókolózó lányt. Ez azonban azért nem valódi szituáció, mert csak ezt a szolgát kell meggyőzni, hogy nem a katona ágyasát, hanem annak ikertestvérét látta. A befejező mozzanat pedig egyáltalán nem következik ebből, hiszen azért sikerül a lányt a katonától megszabadítani, mert elhitetik vele, egy másik nő bolondul érte. *A* Kísértetekben kialakul ugyan a megadott értelmű szituáció az apa hazatérésével, hiszen a szolgának ezért kell kieszelnie a cselt, miszerint kísértetek vannak a házban. Igen sok azonban a humoros betétjelenet; és a mű befejező mozzanata sem a szolga által kieszelt cselből következik. Újabb, az eddigiektől teljesen független tényező a befejező rész tartalma: a fiú által eltékozolt pénzt barátai összeadják, s így az apa megbékél.

A latinok komédiáiban található sok humoros betétjelenet éppúgy nem a szituáció potencialitásainak manifesztálódása, miként az alakok benső világát kinyilvánító részletek. s ezek a szituációból nem következő jelenetek szüntetik meg a cselekménysor szoros oksági összefüggését, illetőleg a mű világszerűsége egészének egységként való létezését.

Meg kell mondanunk, hogy a cselekménymozzanatok egységessége a latinok komédiáiban még nem is kívánalom, ez ekkor még nem is szükségeltetik. Ami ugyanis a középkori és a XVI. századi elméletírók szerint a műveknek egységességet biztosított, az a dekorumelv volt. Ez az elv voltaképpen a szépséggel függött össze; szépnek azt a műalkotást tartották - vagyis a dekorumelv azt a kívánalmat állította a művészek elé -, amely-ben a mű minden egyes része *megfelelően* illeszkedik egymáshoz is, az egészhez is. A beszédnek, a karaktereknek, a cselekvéseknek, az egymáshoz fűződő kapcsolatoknak, továbbá például az utolsó rész, a vég tartalmának stb. egymáshoz megfelelően illeszkedőnek, összeillőnek kellett lennie. s a megfelelően megvalósított összeillőséget tekintették egységességnek; a mű világszerűsége ezen a réven vált egységgé.

Mi segítette hozzá Machiavellit, hogy a vígjáték történetében először formáljon meg teljesen egységes cselekvéssorokat és a műnek ezek által adjon egységet? A dolgozatunk elején leírtak alapján megállapíthatjuk, hogy az igen jelentős újításra vezető elvek vagy gondolatok nem származhattak sem Arisztotelésztől, sem a latinok komédiáiból, és nem születhettek meg a középkori és/vagy a kortárs elméletírók műveiből sem. A cselekvések egységességének, a mű világszerűsége egységének az elve vagy az ezt kiváltó gondolat máshonnan szivároghatott Machiavelli vígjátékaiba, akár öntudatlanul, akár a megírás előtt is tudván tudva. Ez a „más" a történelem. A vígjátékoknál előbb írt *A fejedelem, a Beszélgetések Titus Livius első tíz könyvéről* és a *Firenze története* című műveiben számtalan olyan cselekvéssort ír le, amelyet az uralkodók, zsarnokok, fejedelmek, hadvezérek, pápák, zsoldosvezérek stb. teleológiától vezéreltetve hajtottak végre. Sőt: igen sok helyen azt is leírja, hogy a gyakorlati cselekvés során mikor, miben, hol, hogyan stb. hibáztak, aminek következtében előre kitűzött céljukat nem sikerült elérniök. Beszámol továbbá olyan cselekvéssorokról is, amelyek ugyan véletlenül, valamilyen véletlen beiktatódása következtében érték el tételezett céljukat, de e véletleneket az okos ember teleológiája számításba vehette volna. Leírja: Cesare Borgia és Gyula pápa módszerei közé tartozott, hogy senki nem tudhatta, mi tételezett céljuk; miként itt például Callimaco tételezett célját épp az érdekeltek nem tudják. Nyilvánvalónak látszik, hogy a kitűzött, tételezett cél, amelyet csellel, megtévesztéssel lehet megvalósult céllá tenni, nemcsak a politikai hatalom megszerzése vagy megtartása lehet. Tételezett cél lehet, hogy valakit szövetségesnek, segítőtársnak nyerjenek meg; és ennek eléréséhez is szükség lehet cselekre, megtévesztésekre. Említett műveiben Machiavelli ilyenekről is beszámol.

A tételezett cél lehetetlen gyakorlati cselekvés nélkül; és ezért is kerül a korabeli hangsúly a célokat elérni kívánó cselekvésre. „A cselekvő fejedelem és a cselekvés (...) központi helyet foglal el Machiavelli gondolkodásában" - írja Herczeg Gyula, majd hozzáteszi: „A cselekvés legfőbb kritériuma a következmény, és *a sikeres* következménynek van alávetve a politikai manipuláció, továbbá az erkölcs is." A Machiavelliről szóló szakirodalomban többen utalnak arra, hogy ő különbséget tett a fejedelemre, illetve a közemberre érvényes erkölcs között, de Herczeg Gyula megállapítását Machiavellinek a cselekvő emberre vonatkozó nézetét illetően akkor is érvényesnek tarthatjuk, ha közemberek céljáról és cselekvéséről van szó.

Kevés olyan dráma van az európai drámatörténetben, amellyel kapcsolatban egyértelműen el lehet mondani, hogy valamilyen drámabeli megoldásnak kétséget kizáróan a kezdőpontja, az elindítója. Úgy véljük, *a Mandragora* ilyen; még-hozzá éppen a vígjáték cselekményének egységessé tételében, illetve az ehhez elengedhetetlenül szükséges - fentebb megadott értelmű - szituáció alkalmazásában. Az ilyen újítás, az ilyen fordulat „messziről" talán kicsinynek, jelentéktelennek tűnhet. Ám a műnemek és műfajok történetében minden valódi újítás apróság, illetve annak tűnik.

Machiavelli elsősége és újításának jelentősége véleményünk szerint akkor is igaz, ha magyarázható-értelmezhető, hogy elődeinél, a latinoknál miért nem egységes a cselekmény, és miért csak későn alakul ki a szituáció. s akkor is igaz, ha közvetlen és távolabbi utódainak korántsem mindegyik művében tapasztaljuk, hogy *a cselekmény egységességét a szituáció potencialitásainak manifesztálódása* teremtette meg.

Nagyon erősen szeretnénk ugyanis hangsúlyozni, hogy itt egyáltalán nem a klasszicista értelmű hármasegységről, illetve a cselekmény klasszicista egységéről beszélünk, noha a Mandragorában *az* ezen nézet szerint értelmezett cselekményegység is megtalálható, és ez is először az újkorban. A cselekvéssornak a szituáció lehetőségeinek megvalósulásai

révén létrejövő egységessége olyan drámákban is szükségszerűség, amelyekben a leghalványabb nyoma sincs a klasszicista értelmű cselekményegységnek; például Shakespeare műveiben. A szituáció lehetőségeinek megvalósulása nemcsak a cselekménymozzanatok egységességét, hanem a mű világszerűsége egészének az egységességét is biztosítja. A cselekmény klasszicista értelemben egységes, vagyis egy szálon futó lehet akkor is, ha a mű elején nincs szituáció. Jellemző például, hogy a XVI. század francia tragédiáiban - de Baďf, Garnier - csak valamely alak prológusszerű elbeszéléséből tudjuk meg, mi fog történni; vagyis nincs valódi szituáció, ám a cselekvéssor egyetlen szálon halad. A szituáció és lehetőségeinek megvalósulása a drámaműnem egyik ontológiai törvényszerűsége; ez pedig alapvetőbb bármely korstílusnak vagy stílusirányzatnak a kívánalmainál.

A rendkívül okos és nagyon nagy fokú megfigyelőképességgel, valamint a megfigyeltekből következők abszolút hiteles levonásának képességével rendelkező Machiavelli végrehajtotta a vígjáték történetében azt a nagy fordulatot, hogy érvényre juttatta a drámaműnem ontológiai törvényszerűségeit. Ezt azzal érte el, hogy alakjai cselekvéseit teleológia vezérli; amihez viszont a történelmi folyamatokban tételezett célokat megvalósító emberek életének megfigyelése és cselekvéssoraik elemzése adhatta a kiindulópontot.

E számunk szerzői:

BÉCSY TAMÁS,
az ELTE BTK Világirodalmi Tanszéke egyetemi tanára

BUDAI KATALIN újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa

CSÁKI JUDIT újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

ERDEI JÁNOS esztéta

FÖLDES ANNA újságíró,
a Nők Lapja rovatvezetője

GYENGE ZOLTÁN,
a szegedi JATE Filozófiai Tanszéke tanársegéde

KOLTAI TAMÁS,
a Magyar Televízió rovatszerkesztője

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője

NÁNAY ISTVÁN újságíró,
a SZÍNHÁZ munkatársa

P. MÜLLER PÉTER,
a pécsi JPTE Irodalomtudományi Tanszéke adjunktusa

RÓNA KATALIN újságíró,
a Film Színház Muzsika munkatársa

STUBER ANDREA újságíró,
a Film Színház. Muzsika munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT újságíró, a
SZÍNHÁZ munkatársa

TARJÁN TAMÁS,
az ELTE BTK XX. századi Magyar Irodalom Tanszéke adjunktusa

KOLTAI TAMÁS

A Tragédia 55-ös felújítása II.*

A kritika egyöntetű lelkesedéssel üdvözli *Az ember* tragédiájának 1955-ös műsorra tűzését, és ha a részleteket olykor vitatja is, csaknem kivétel nélkül elismeréssel adózik mind a rendezői felfogás realizmusának - gyakran visszaigazolva a Gellért által megfogalmazott szándékot -, mind a színészi alakításoknak. Feltűnő, hogy az 1947-es előadás rövid recenzióival ellentétben csupa terjedelmes cikk jelenik meg. Az ok nyilvánvaló: el kell számolni a hétéves várakozással, és bő teret kell szentelni a mű eszmei értékelésének. Ahogy Hermann István rosszallóan megjegyzi - a Művelt Nép hasábjain rövidítve is csaknem teljes lepedőoldalnyi - bírálatában, egyesek nézetei „arra irányulnak, hogy ideológiailag alátámasszák Az *ember tragédiája* előadását".

A számottevő kritikusok közül elsőként Gyárfás Miklós jelentkezik két folytatásban, a Színház és Mozi hasábjain, január 14-én, illetve 21-én. Véleményét később még egyszer kifejti a Csillag című folyóirat februári számában. Ennek lényege, hogy a felújítás „a mi korunk modern realizmusának megfelelve, a madáchi talány megfejtésén fáradozik". „Azt mondanom sem kell - folytatja -, hogy az ilyen próbálkozások alkalmából a kor nemcsak a művet, hanem egy kicsit *saját magát* is megfejti. Ez a kettős felelet ma, a Nemzeti Színház előadásában, Major, Gellért, Marton új rendezésében valahogy így hangzik: az ember élete örökös küzdelem, amelynek útja a végső értelmet nézve fölfelé vezet. A küzdelem okai: a lét ellentmondásossága, de az ellentmondások is csak szolgálni tudják az élet diadalmas, nagy folyamatát. A mai előadás világnézeti hangulatisága tehát ugyancsak olyan alapra helyezkedik, amely valóban megvan a *Tragédiában.* Elfogadja Madách pesszimizmusát a vesztett szabadságharcot illetően, ki is élezi ennek történelmi álomvetületeit, de igyekszik megszabadulni az egyetemes pesszimizmustól, úgy, hogy alárendeli a történelmet az egyetemesnek, a filozófiát a költészetnek, az álmot az ember öntudatának, s Lucifert az isteni műnek: Ádám-Évának. A *Tragédia* mai előadása, éppen e szándék miatt, miközben leszáll a kilátástalanság és kétségbeesés mélységeire is, mindenekelőtt reményt sugároz. Az isteni optimizmus, a biblikus nyugalom, az ember nagyrahivatottságának hite szövi be az előadást."

Gyárfás szerint a két szereposztás kétféleképpen - epikus, illetve drámai módon - érvényesíti a rendezői felfogást: „Soha még ilyen különbséget nem láttam két szereposztás között. A nagy különbség - ellentétnek is nevezhető - részben a rendezésből adódik. A rendezés lehetőséget ad arra, hogy Ádámból éppen úgy lehessen lírai hős, mint drámai." A két Ádám közül Bessenyei képviseli az előbbit, Básti az utóbbit. Bessenyei értelmezése eltávolodik a drámától, „inkább annak érzelemkörében járja végig a történelmi álmot. Szó sincs arról, hogy Bessenyei nem éli át Ádám szerepét, átéli, de passzívan. Szenvedése is ártatlan, nem jut el a gondolatig... Minden egyes képben valami ártatlan nosztalgia húzza vissza a paradicsomba, isten ölébe. Megrendítően szépek ezek a visszavágyó pillanatai, de a dráma nem halad tovább. Lucifer hatása ekképpen elvész Ádám érzelemvilágában". Ezzel ellentétben Básti Ádámja „követi Lucifert, képről képre halmozódik benne a torzító *hatás,* a luciferi kiábrándítás következménye, s ezzel egy időben küzd is ellene".

Hasonló ellentétpárt figyel meg a kritikus Major és Ungvári Lucifer-alakítása között. Ungvári „némileg kicsinyes Luciferje... gorombáskodó, hangos angyal, aki alaposan megmondja a magáét az istennek. Ebből a helyzetből a dráma során véglegesen nem is tud kitérni". Major viszont „nem külsőségekben teremt nagy Lucifert, nem hanggal és pózokkal, hanem azzal, hogy ízekre bontja a luciferi gondolatokat. Rendkívül szellemesen, szemtelenül, okosan hangsúlyoz, állandó nevetés hallik ki szavai mögül. Amellett, mint ördög, nagyon emberien tud boszszankodni, örülni, filozofálni. Major Lucifere a megtestesült gonosz okosság. Gyakran megnyerő is - és ez nem baj, sőt nagyon jó, ha néha Ádámmal együtt a néző is beleesik Lucifer kelepcéjébe, hiszen nemcsak Ádám, nemcsak az isten vagyunk mi, hanem Lucifer is. Major mer keserű, majdnem tragikus is lenni az istennel való csatájában. Ezek az erős színek Luciferjét mélyen belevésik az emlékezetbe, dramaturgiailag a drámaiságot szolgálják".

Lukács Margit és Szörényi Éva alakításában, minthogy Évának a drámai alapkonfliktushoz kevesebb köze van, nem fedezhető föl ilyen különbség; őket egyforma elismeréssel övezi Gyárfás Miklós.

* Részlet Az ember tragédiája a színpadon (I 933-1968) című, a Magvető kiadónál megjelenő könyvből.

Ami a főszereplők méltatását illeti, hozzávetőleg ugyanezt a képet tükrözi a legtöbb kritika. Az első szereposztást általában jobbnak tartják, mint a másodikat. A két Éva fogadtatásának különbsége az 1947-es előadáshoz képest minimálisra csökkent, vagyis Lukács Margit játéka időközben sokat erősödött.

A Népszava január 23-i számában nem kisebb tekintély, mint Benedek Marcell ír kritikát. Az igencsak hosszú és igen-csak kevés eredeti gondolatot nyújtó drámaismertető bevezetés legérdekesebb megállapítása szerint elképzelhetetlen, hogy „hétszáznál több előadás közönsége élvezte volna ezt a darabot, ha - minden költői értéke és színpadi mozgalmassága mellett - azt az érzést keltette volna benne, hogy élni nem érdemes, s hogy az Úr utolsó szavai csak megalkuvásból vannak odabiggyesztve". A rendezői elképzelés igazolása, hogy „a közönség feszült érdeklődéssel kíséri az előadást, s a végén nem csüggedve, hanem bizakodva, az élet értékébe vetett hittel távozik". Ádám szerepében, amely „legkevésbé alkalmas színészi megformálásra", Básti azért jobb, mert tudomásul veszi, hogy akit játszik, „Minden alakjában ugyanaz az ember, tulajdonságai általánosak", ezért „a nagy vonások egyszerű megrajzolása mellett szépen elszavalja" a szöveget. „A finom részletek, amiket a színész bele akarna vinni alakításába, véletlen-nek, egyéninek látszanának", s Bessenyei éppen ezt teszi. „A két Lucifer közül Major inkább a gúnyolódó cinikust játssza, mint a lázadót. Az ő Lucifere sokban közeledik Goethe Mefisztójához... Ungvári inkább a lázadót játssza meg, s ez egészen helyes felfogás - de romantikusabb, szavalóbb alakot formál Luciferből, mint szeretnők."

Ugyancsak január 23-án jelenik meg a Művelt Nép kritikája Demeter Imre tollából, amely kiemeli, hogy a rendezés „élesen elválasztja az álomképeket a valóságosaktól, vetített előfüggöny-megoldással, s a paradicsomon kívüli kép keretének érzékletes állandósításával". Ez-után a következő elemző, illetve bíráló megállapításra jut: „A rendezést mindvégig az értelem jellemzi. Elhagyta az előadás a démonikus, az emberfeletti elemeket, akár az Urat és az angyalsereget illetően, akár Lucifer egész lényét tekintve. Ádámban a küzdő embert, s Luciferben sem az ördögit, hanem az emberi tagadást ábrázolja, Madách művének szellemében... A történelmi képek változatossága, korhűsége azt jelzi, hogy az ember előremegy, fejlődik, s még Lucifer sem képes eltagadni ezt a fejlődést, hiszen ő maga vezeti - ha a teljes kiábrándítás szándékával is - mindig új utakra Ádámot. Az értelem azonban nemegyszer kisebbíti a szenvedélyt az előadásban. S itt nem az egykori, gyakran álpatetikus, drámaellenes deklamálást követeljük, de az egész előadásban egy árnyalattal magasabb pátosz volna szükséges." A kettős szereposztás hat színészét Demeter egy-egy bekezdésben szinte árnyalatnyi különbség nélkül Gyárfás Miklóshoz hasonlóan értékeli.

Molnár Miklós, a Szabad Nép állandó kritikusa terjedelmes cikket szentel „a nagyszerű műhöz méltó előadás" elemzésének. Csak az a meglepő, hogy a cikk nem a párt lapjában, hanem az Irodalmi Újságban jelenik meg január 29-én. (A Szabad Nép egyelőre nem foglalkozik a felújítással, később majd megértjük, miért.) Molnár, ha bizonyos eszmei fenntartásokkal is, a kivételes alkotásoknak adózó tisztelettel beszél a Tragédiáról:

„...Madách műve egyedülálló, nagy kísérlet a magyar irodalomban az emberiség egész fejlődésének átfogó, dialektikus ábrázolására. Maradéktalanul helye-sen persze csak a marxista dialektikus materializmus módszerével. lehet ezt a feladatot megoldani. Az idealista világnézetű s a dialektikát mechanikusan alkalmazó Madách válasza épp ezért a nagy szándék és koncepció alatt marad. Olykor-olykor eszmei sekélyesség és hamisság is csökkenti a költői ábrázolás hatását. De így is micsoda nagyvonalúság, milyen költői erő, mennyi igazság és gondolati mélység az egészben - és a részletek-ben is. Ezért játszott olyan nagy szerepet *a Tragédia* a haladó nemzeti gondolkodás és kultúra alakulásában. S tegyük mind-járt hozzá: pozitív szerepet. Hiszen már magának a vállalkozásnak, a kérdésfeltevésnek ez a magas igényessége nevelte, fejlesztette, gondolkodásra ösztönözte az olvasót. Egy nemzet szellemi életében nem kis jelentőségű, hogy van vagy nincs olyan műve, amely igényes irodalmi formában próbálja rendszerbe foglalni a történelmi fejlődés nagy kérdéseit.

Ezért lett és maradt *Az ember tragédiája* a magyar nemzeti kultúra egyik csúcsteljesítménye, klasszikus irodalmunk büszkesége."

Hosszú passzusokban taglalja Molnár *a Tragédia* sarkalatos kérdését, a sokat emlegetett pesszimizmust, s mindjárt előlegezi véleményét, miszerint Aranynak alapjában véve igaza volt, amikor azt állította, hogy „a mű *egésze*- nem pesszimista világnézet kifejezője". Ezután példákkal illusztrálva állítását, néhány történelmi szín érintésével eljut a sokat vitatott falanszterig, s bár idézi Madáchnak azt a kijelentését, hogy nem a szocializmus eszméit akarta sérteni, leszögezi: „a phalanster-jelenet mindenképpen tagadása annak, hogy a kapitalizmust egy fejlettebb társadalmi rendszer követi". A mi-értekre válaszolva kifejti: „Az, hogy a *Tragédia* a maga egészében optimista világképén belül igenis pesszimista és reakciós felfogásban rajzolja meg *a konkrét történelmi perspektívát* - annak objektív nemzeti osztálytartalma van." Ezt a kissé faramucin fogalmazott, nem kevésbé nyakatekert gondolatot a szokásos magyarázat követi Madáchról, „a liberalizmus korlátai közé szorult nemesség" képviselőjéről, aki „nemcsak a marxizmust és a munkásmozgalmat nem ismerte - hanem a nép erejét sem". Igy azt sem vehette észre, hogy „éppen azok az egyiptomi, athéni, párizsi és londoni rongyosok változtatják meg a világot, akiknek ő oly lenéző részvéttel oszt statisztaszerepet a történelem színpadán...".

Végül a történelmi körülményekre, a bukott szabadságharcra és a Bach-korszakra hivatkozik Molnár, hogy megmagyarázza „az emberiség jövőjébe vetett pillantás komor pesszimizmusát".. Ám „a bukott forradalom szent eszméje... kimeríthetetlen erőforrás marad számára... s innen az a szilárd talaj nélkül is megragadó erejű hit, amellyel Ádám a félelmetes előjeleket üzenő jövendő meghódítására - *mégis* elindul... Persze, az is hozzátartozik az igazsághoz, hogy - isten segítségével... Az Úr szava, a földöntúli biztatás kellett a végképp összetört Ádámnak ahhoz, hogy hitét *az emberi* küzdés értelmében visszanyerje. Messzi-re vezetne annak elemzése, hogy Madách kétségtelen hite valamiféle felsőbbrendű hatalomban hogyan keveredik a materializmus számos igazságának megértésével vagy megsejtésével. Ez nem változtat annak a tényén, hogy a reménytelenség örvényéből Éva szava s valami felsőbb gondviselésbe vetett hite ragadja ki. E hit viszont azon nem változtat, hogy *amit* isten segítségével visszanyer: az a társadalmi fejlődésben bízó és ezért szüntelen küzdelemre kész ember megtörhetetlen ereje".

A hegeli dialektika téziseinek és antitéziseinek impozáns építményét járja be Molnár Miklós, hogy eljusson *a Tragédia* eszmei elfogadásának szintéziséhez. De becsületére szól, hogy végül is eljut. Ekkora teljesítmény után szinte másodlagos, hogy az előadásról is csak jó szava van. De azért idézzük:

„Talán ez az első - húsz év óta mindenesetre első - olyan Tragédia-rendezés, amelyben soha nem homályosítják el *a lényeget* azok a különböző körülmények - dekoratív történelmi helyzetek vagy fan-

tazmagóriák -, amelyek között Ádám harca végbemegy. Még az 1947-ben rendezett értékes, realista felfogású előadás sem tudott lemondani arról, hogy egyes színeket a mű egészéből kiragadva, aktualizálva magyarázzon. Most nemes, letisztult előadást látunk. Eltűnt belőle a régi előadások legtöbbjének torzító miszticizmusa, egzotikumhajhászása, álpátosza és revüszerűsége. Értelmezésében szilárdan a földön áll most a *Tragédia* - anélkül, hogy bármit is vesztene költői szépségéből és emelkedettségéből.

De ami szép benne, az most nem a dekoráció s nem is csupán a szavak varázsa, hanem elsősorban maga az emberi élet, maga a küzdő és szenvedő, tudni, szeretni és emelkedni vágyó ember.

Számos rendezői megoldást hozhatnánk erre példaképpen. Vagy akár Oláh Gusztáv kitűnő díszleteit, amelyek elsősorban *stílusukkal* jellemzik a kort, s egyetlen esetben sem igyekeznek önálló létjogosultságot nyerni, valóban *színterei* a drámai cselekménynek. Á legfontosabb azonban az, hogy Ádám nem részvétlen átutazó vendég a történelem különböző korszakaiban, hanem korának embere, aki átéli és átérzi mindazt, ami vele s körülötte történik, s éppen ezáltal kerül középpontba. Sergiolus *benne él* a züllött Rómában. Tankréd *valóban* egész szenvedélyével harcol, hogy meggyőzze az elvakult hitvitázókat, Keplernek *élő szíve vérzik* kicsinyes korának tűrdöféseitől... S ez nemcsak azon múlik, hogy Bessenyei Ferenc és Básti Lajos jól játszik. Múlik ez Gellért, Major és Marton rendezőkön is, akik megértették, hogy nem az fűzi egységbe a tizenöt színt, ha Ádám kívülállóként kommentálja az eseményeket, hanem épp ellenkezőleg: Ádám szüntelen és szenvedélyes törekvése minden helyzetben arra, hogy *akkori* célját (legyen az piramis, keresztényi szeretet vagy a tudomány felemelése) elérje. Á *Tragédia* dramaturgiai-szerkezeti egysége ugyanis: a küzdés maga«."

Ne higgyük, hogy a kritikus ezután kifárad. Még részletes szerepelemzések következnek, alapos indoklással; értékítéletük annyiban különbözik az eddig említettektől, hogy Ungvári Lucifere felfogásban és minőségben is Majoré mellé emelkedik, a két Éva pedig egyenlő arányban kap elismerést, illetve elmarasztalást.

Mátrai-Betegh Béla a Magyar Nemzet február 3-i és február 17-i számában írja meg öles kritikáját. „A ma rendezője és a ma nézője nem láthat többé a *Tragédiá*ban pusztán pesszimisztikus művet, mint látott a régi félreértés és félremagyarázás, s nem láthat elvont misztériumjáté kot sem, mely szimbólumokban fejezi ki magát" -fogalmazza meg elvi álláspontját mindjárt a cikk elején. Á mű lényegét abban a hegeli dialektikán alapuló filozáfiában látja, amelynek „igenlő" pólusán Ádám, másik pólusán pedig ,.a valóság elemeiből hazudó" Lucifer áll. Mátrai-Betegh szerint Gellért előzetes nyilatkozatában szembeszáll ugyan azzal a nézet-tel, hogy Lucifer hazudik, de rendezői felfogásában nem, „s így a mű a maga teljes, felemelő dialektikájában kerülhetett színre, a tagadást, a Lucifer megerősödött hangját is túlzengő igenléssel, a pusztításon diadalmaskodó élet erejével".

A kritikus ezután az előadás részelemeiből kiindulva fejti föl a gondolati fonalat:

„Az első képben már vannak olyan rendezői elemek is, amelyek arra engednek következtetni, hogy ez a felújítás szakít a *Tragédia* régi előadásainak misztériumjátékokban gyökerező, merev szimbolikájával, s a csakugyan *emberit* keresi *Az ember tragédiájában.* Á reálisat, azt, ami az emberhez közel van, ami közérthető. Apró színészi mozzanatokkal, azzal, hogy az angyalok arcán indulat ját-szik: áhítat, megrökönyödés, felháborodás, sőt, a világoknak az isteni trón alatt elzúgó pályáját szemmel kísérve, még kíváncsiság is, *a rendezés földközelbe hozza a mennyet,* emberközelbe a ködlényeket. Á színészi játéknak ez a felszabadítása a régebbi jelképesség nyűge és fagya alól a reális kapcsolatok megteremtése az egyes szereplők között és a környezettel, természetesen nem öncélú rendezői törekvés. Célja az, hogy az egész művet, amelynek bár jó része álom, *reálisabbá tegye* éppen Madách gondolatmenetének színpadi tisztázása érdekében. S annak érdekében, hogy a mű legfőbb, minden színben megújuló konfliktusa, Ádám hitének és Lucifer kétségbeejtésre törekvő szándékának harca minél élesebb legyen, s a mű dramatikus hatásában is azzá emelkedjék, aminek Madách szánta: *drámai költeménnyé.*

E harc szimbolikus jelzésekkel, olyanokkal, amilyenekkel a régebbi misztikus rendezői elképzelés dolgozott, nem volna elég erős. Ezért választotta a mostani rendezés a nehezebbik, de hathatósabb megoldást: a luciferi érvek *valóságos* színpadi ábrázolását. Lucifer rossz sugalmazásai így embertől emberhez szólóan és erősebben ostromolják Ádám hitét. S hogy még ezt az erősebb ostromot is ki-állja, Ádám nagyobbnak tűnik a néző szemében, mint a régebbi előadások során. Oly nagynak, amilyennek hősét, az embert, Madách csakugyan mutatta.

Á madáchi gondolat tiszta és nyilvánvalóan egyetlen helyes rendezői értelmezése Ádám és Lucifer viszonyának ez a felfogása. Mindez a *Tragédia* drámaiságát emeli: *Ádám harcát a luciferi tagadással szemben a haladásért és a magas eszményekért. "*

Á továbbiakban sorra veszi és az alapgondolat szempontjából értékeli a történelmi színeket. Helyesli Lucifer hangsúlyosabb, „bujtogató" jelenlétét az athéni színben, s hiányolja ugyanezt a római szín végén. Egyetért a Fáraó lépcsőjén felfutó egyiptomi rabszolga kiáltásának fenyegető felerősítésével s a bizánci szín Tankrédjának és Izórájának már-már érzéki találkozását hirtelen megfagyaszt kor-szellem ábrázolásával, viszont elutasítja a párizsi színben bátornak leírt márki át-változtatását hepciáskodó, kihívó nyeglévé, és „gyönge színpadi effektusnak" ítéli a londoni haláltáncot, „halál-fiókák seregletét" és a „nyakrafőre a gödörbe ugráltatott" szereplőket.

Észleli a két szereposztás különbségét, de szerinte „az eltérések a színészi munkában nem felfogásbeliek, hanem eszközbeliek csupán", s természetes módon következnek az egyes színészek eltérő egyéniségéből. Á két Ádámot és a két Lucifert nem egymással állítja szembe, hanem az Ádám-Lucifer kapcsolatot vizsgálja. Úgy véli, hogy ez a kapcsolat Bessenyei és Ungvári esetében inkább „színpadi", mint drámai, mert Bessenyei a párizsi színig túlságosan lírai Ádám, Ungvári Lucifere pedig „ugyanolyan lázadó, vad erővel vezeti Ádámot a mű első felében, amilyennel a mennyben az Úrral szembeszáll". Básti és Major viszonya sokkal drámaibb: „Básti játékában keményebb, lobogóbb, értelmileg is tartalmasabb az érzelmi fény s ennek következtében, de a másik színész szuggesztív intellektusának hatására is, mélyebb és gazdagabb az árnyék, mely Major Luciferjében kísért... Lehet, hogy Ádám szerelmi vonalát Básti kevésbé átélten húzza meg, mint Bessenyei, de a történelmi korokat játékstílusban jobban elválasztja egymástól. Az is lehet, hogy a mennyek-ben Major kevésbé erőteljes ellenlábasa az Úrnak, mint Ungvári, de a reális képekben iróniájának, cinizmusának, tagadásának több és emberibb, szárazabb dikcióban is árnyaltabb a tartalma."

Hasonló türelemmel időz el Mátrai-Betegh Béla Éva két alakítójánál, példákkal támasztva alá azt a véleményét, hogy ,,Szörényi lírai részei költőibbek, Lukács drámai részei erőteljesebbek". Kritikájának végén, mintegy összefoglalásként megállapítja, hogy a néző „Madách igazi hangját hallotta szólni".

A Színház- és Filmművészet című folyóiratban megszólal a kritikusok doyenje, Kárpáti Aurél is, aki legtöbb gyakorló pályatársával ellentétben számos korábbi Tragédia-előadást látott, s így nem esik abba a hibába, hogy az első „saját" *Tragédiáját* tekintse minden idők legtökéletesebb produkciójának. Kárpáti, úgy látszik, elég tapasztalt és bölcs ahhoz, hogy ne vegye magára nézve kötelezőnek a háború előtti „eltorzított", „fasiszta" értelmezésekről szóló retorikát. Nem is tehetné, hiszen annak idején más szellemben írt a szóban forgó előadásokról, s szerencséjére most nem kerül olyan helyzetbe, hogy ezt felróhatnák neki. Sőt, tisztességére vall, hogy kijelenti: „Ez a sikerült *Tragédia-előadás* természetesen a megelőző előadások eredményein alapult és épült fel. Így magában foglalja mindazt a művészi tapasztalatot, amivel azok szolgálnak." Ami magát a művet illeti, ő is leírja, hogy „a hétéves pauza merőben indokolatlan volt... *Az ember tragédiája* vitathatatlanul haladó szellemű költői alkotás. Nincs semmi olyan »kényes« pontja, »gyanús« eleme vagy éppen »káros« tendenciája, ami - a mű szelleméhez hű színpadi tolmácsolás mellett - veszedelmes lehetne népi demokráciánk legszélesebb rétegei számára."

Állást foglal a pesszimizmus kérdésében is: „Ádám, a költő: optimista. Lucifer, a kritikus: pesszimista. S legizgalmasabb kérdése a drámának épp az, melyik győzedelmeskedik majd a másikon." Oldalakon át tartó elemzés végén jut el a nem különösebben eredeti következtetésig: „az ember élete szakadatlan harc és küzdelem, amely - ha időnként kudarccal végződik is - végső értelmét tekintve mégis haladást, fejlődést jelent". Úgy látja, „ezt a felemelő tanulságot, a mű eredeti optimizmusának szellemében, a mostani előadás világosan kifejezi és határozottan érvényre juttatja".

Kárpáti is osztja a legtöbb kritikus véleményét, hogy „a rendezés nem annyira az Úr és Lucifer harcára, mint inkább a feltörekvő ember elszánt küzdelmének kidomborítására veti a hangsúlyt, s az élet értelmének igazolását állítja előtér-be". Ez helyeselhető, de „némi ára van", nevezetesen az, hogy Lucifer - Major alakításában - „veszít súlyából és jelentőségéből, mert az Úr hatalmas antipódusából az ember egyenrangú ellenfelévé válik". Kárpáti szerint ilyenkor elveszti a fölényes szellem „démoni" vonását, egy szintre kerül partnerével, ami hiba. (Egy későbbi cikkében visszatér a másik szereposztás értékelésére, s többekhez hasonlóan annál a lírai elemeket, míg az elsőnél a drámaiságot regisztrálja.)

Érdemes kitérni a kritikákkal kapcsolatban egy jelentéktelennek látszó epizódra. A bírálók szinte egyöntetűen szereposztási tévedésnek ítélték Bihari József siránkozva kántáló, halk, paraszti alkatú Péter apostolát a római jelenetben, számon kérve a megszokott dörgedelmes bibliai hitszónokot. Hubay Miklós különvéleményt jelent be a Művelt Nép január 30-i számában, s a rá jellemző gazdag művelődéstörténeti apparátussal - többek között a bolognai San Pietro-templom szobrára, Konrad Witz híres genfi képére, a bambergi dóm Ádám-kapujának Péterére hivatkozva - bebizonyítja, hogy a bibliai apostol valójában „testileg törődött, öreg halász, akiben az indulat tartja a lelket, kőszikla-keménységű és esendő - emlékezzünk csak a kakasszó-ra! -, s esendőségében néha komikus". Hubay szerint a *Tragédiában* így kell játszani Péter apostolt, ahogy Bihari játssza, öreg prédikátornak, mert így lesz a dölyfös és kihívó bizánci Pátriárka poláris ellentéte: „Bihari... megtalálta Péter apostolban a népi hőst. Azt, aki olyan ismerős alakja népmeséinknek, mint Erős János vagy Mátyás király."

Végül külön kell szólni egy korábban már futólag említett cikkről, Hermann Istvánéról (Művelt Nép, február 6.), amely jelzi, hogy a kritikai unisono csak a dolgok egyik oldala, s a háttérben jelen van az egyelőre lappangó ellenvélemény; mi több, mögötte valószínűleg ellenerők állnak. Hermann kritikájában már nem esik szó remekműről, csupán egy „sok részletértéket tartalmazó, de problematikus, s ezért nehezen játszható darabról", amely képtelen választ adni az általa föltett kérdésekre. Árra, hogy „milyen útmutatást ad a történelem", és „melyik a legmegfelelőbb emberi magatartás". Ennek oka Madách „sajátos, a korból kinövő pesszimizmusa" és az a köznemesi liberalizmus, amelytől távol esik a „körvonalazott célkitűzés", a „politikai tett", viszont „alapkoncepciója éppen a néptömegekben való bizalmatlanság, hitetlenség". Írójának szemlélete természetesen tükröződik a műben: „Az athéni színben az antik demokrácia tömegei megvásárolhatók, a párizsi színben a néptömegek mindenre kaphatók, minden irányban befolyásolhatók. Ezért képtelen a *Tragédia* megválaszolni azt a kérdést, hogy mi a cselekvés útja, ezért torzulnak el egyes történelmi színek, ezért látszik úgy, hogy a történelemnek nem hajtóereje, hanem féke a nép." Az, hogy Madách a jövőt is „egészen hamisan látja", az eddigiekből következik: „Így jutott el a művészileg is teljesen elhibázott falanszter- és eszkimójelenethez."

A Tragédiában „az alakok nem élő, eleven típusok, hanem a liberális köznemes által elképzelt absztrakt, így sohasem élő emberek - írja a továbbiakban Hermann. - Ebből a koncepcióból fakad az, hogy Madách két ellentétes végletet alkot, két ellentétes princípiumot, az ádámit és luciferit, az emberi szenvedélyességet és a hideg értelmet. A valóságban mind a kettő a felemelkedést szolgálja, de pusztán egységesen. Értelem nélküli lelkesülés és lelkesülés nélküli értelem nem előre-, hanem hátravezet, üres pátoszhoz és üres szkepszishez. Ezért a műben szereplő alaptípusok mindvégig elvontak maradnak, a mű egysége elvész, s jelenetekre bomlik".

A darab „súlyos ellentmondásai... óriási feladatot hárítanak a rendezésre": „Ámde éppen az alakok s különösen a főalakok beállításában rendkívül határozatlan a rendezés. Ez a határozatlanság nyilván abból fakad, hogy nem tisztázták előzetesen dramaturgiailag a *Tragédia* elvi problémáit annyira, amennyire az előadáshoz szükséges lett volna. Ennek a határozatlanságnak az a következménye, hogy egy rendezésen belül a két szereposztás nemcsak a figurák különböző variációját, más árnyalatát, hangulatát, színét mutatja, hanem egyes alakítások alapvetően ellentétesek... Nem vagyok híve annak, hogy a rendező mindenképpen csak a maga felfogását erőszakolja rá a színészre, hogy a színész ne vihessen egyéni színt alakításába. A színész alakításának megfelelő alapvonalát azonban a szövegen alapuló rendezői utasításnak kell megadnia. S ha ezek az alapvonalak ellentétesek, akkor ez nem jelent mást, mint hogy a rendezőnek nem volt határozott elképzelése."

A cikk mondandója a következő idézetben foglalható össze: „Ha adjuk Madách művét - s helyes, hogy adjuk -, akkor azt úgy kell felfogni, amilyen valójában, megmutatva a mű születésének korát és alapvető ellentmondásait. Az előadásból azonban nem következik, hogy Madách műve más gondolatokat fejez ki, mint amit eddig helyesen felismertünk benne."

Hamarosan kiderült, hogy nem az esztéta-kritikus negatív, de két gondolatjel között mégiscsak a *Tragédia* műsorra tűzése mellett kiálló ítélete a legszigorúbb. Esztéták egyébként is ritkán tiltanak be műveket. Politikusok annál inkább. Egy este eljött a Nemzeti Színházba Rákosi Mátyás, megnézni *Az ember tragédiája* előadását. Látogatását így írja le Molnár Gál Péter *Rendelkezőpróba* című könyvének Marton Endréről szóló fejezetében:

„Páholyában Major Tamással foglalt helyet, akinek hátrafordulva magyarázta folytonosan kifogásait. Az igazgató tapintatosan figyelmeztette, hogy talán inkább az előadást nézze, mire Rákosi fölpattant, mondván, hogy kívülről tudja a szöveget, és bármelyik szerepét cl tudná játszani. Már a második kép után berendelték Martont a színházba, és a magas látogató ekkor már a szalonban tiltakozott a darab műsoron tartása és bemutatása ellen, ordított, csapkodott, arra hivatkozott a többi között, hogy a művet már Babits Mihály is elítélte és azt mondta, hogy »a prolikat ez nem érdekli«. Közben kint folyt az előadás, és Rákosi szavai alatt behallatszott a szalonba a színpadon énekelt Marseillaise.

Á színháztörténeti és történelmi jelenet leglényegesebb mondata a következő volt: »Maguknak csak az a szerencséjük, nem szeretek művészt börtönben látni.«"

Az előadást, amelyet a bemutató után a nagy érdeklődésre való tekintettel sűrű egymásutánban harmincháromszor tűztek műsorra, betiltják. Major Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója mint a Központi Bizottság tagja végül elintézi, hogy márciustól az évad befejezéséig havonta átlag háromszor játszhassák.

Március 27-én és április 2-án két folytatásban közli a Szabad Nép Lukács György *Madách Tragédiája* című „több évtizedes különvéleményét". Lukács elég szuverén személyiség volt ahhoz, hogyne gyanúsítsuk a hétköznapi színházi csatározásokba való közvetlen beavatkozás szándékával, de annyira mégsem lehetünk naivak, hogy a hatalmas irodalomtörténeti apparátust fölvonultató, a *Tragédiát* és írójának világnézetét kategorikusan elutasító tudósi dolgozat megjelenésének időzítését puszta véletlennek tekintsük. Mindenesetre ideológiai háttérrel szolgált az előadás betiltásához.

A terjedelmes tanulmány ismertetése nem feladata ennek a könyvnek, amely a *Tragédia* színpadi történetét választotta tárgyául. Lukács elemzésének szempontjai elsősorban ideológiaiak és politikaiak, esztétikai értelemben pedig az irodalom s nem a színházi előadás sajátosságaiból indulnak ki. Másrészt dolgozatában nem mond újat azokhoz a tézisekhez képest, amelyek a *Tragédiában* ábrázolt „történeti fejlődés perspektívátlanságát, művészi történelembölcseletének pesszimista voltát" és Madách „antidemokratizmusát" illetően korábban is nyomdafestéket láttak, például egyik tanítványa, Hermann István már idézett kritikájában. Kétségtelen, hogy formátumából következően Lukács foglalja össze legmélyebben és legalaposabban *a* Tragédiával kapcsolatos eszmei-művészi kifogásokat, de éppen alaposságából és hivatkozásokkal körülbástyázott szellemi építményéből következik, hogy a kiragadott idézetek módszere nem mutatná reálisan a tanulmány szerteágazó gondolatmenetét.

Mindenesetre tanulságos olvasmány a marxista tudós eszmefuttatása, amelyben Arany Jánossal szemben a *Tragédiát* vitató Erdélyi János a pozitív példa, Kosztolányi Dezső mint az 1919-es proletárdiktatúra rémségeit a falanszterjelenetre visszavezető „reakciós filozófia, esztétika és kritika" képviselője szerepel, s Gorkij gyakran idézett elismerése a műről azzal a megjegyzéssel egészül ki, hogy ez a dicséret a regényben egy „dekadens-reakciós társaság" egyik tagjának a szájából hangzik el.

Mint jellemző negatívumot említi Lukács, hogy „Madách művének legnagyobb sikerei a Horthy-korszakra" esnek. Ennek megfelelően természetesen bűnnek számít, hogy színre került Bécsben, illetve Németországban, s hogy Németh Antal nem átallott még előadást is tartani róla Berlinben. (Valójában nem Berlinben, hanem Hamburgban.) Mind-ez annak a „Rákosi Jenő-féle »harmincmillió magyar« imperialista ideológiájának" a következménye, amely „a magyar kultúrfölény« mindenáron minden területen való érvényesítése" jegyében megkövetelte, hogy „a magyar irodalomnak is legyen »világköltemény«, mely egyenrangú a Fausttal, sőt eszmeileg is, művészileg is felette áll annak". Holott „Madách alapkoncepciójának visszássága abban rejlik, hogy túláltalánosít... s az általánosítás szárnyain oly magasságokig akar felemelkedni, hogy az emberiség tragédiájává általánosított sors képe válaszoljon sajátos magyar kérdésére".

Írása végén Lukács annak a meggyőződésének ad hangot, hogy „csakis a legendák lerombolása segítségével kaphatunk az igazságnak megfelelő képet irodalmunk kiváló képviselőiről". Tanulmányát vitairatnak szánja; később többen említik visszaemlékezéseikben - például az író Gellért Oszkár, Gellért Endre édesapja is-, hogy hozzászólásra biztatta őket. Hogy, hogy nem, senkinek sem akaródzik vitatkozni.

Legalábbis itthon. Az Irodalmi Újság május 7-i száma közli Sz. Krusinszkij *Budapest színházaiban* című írását, amely oroszul az április 29-i Pravdában jelent meg. Ez vitairat, bár nem Lukáccsal vitatkozik - őt egyetértőleg idézi -, hanem a Szovjetszkaja Kultúrában megjelent, *A magyar színház mai helyzete* című cikkel. Az inkriminált cikk szerzői, L. Vendrovszkaja és A. Nyemark többek között beszámolnak a Nemzeti Színházban látott Tragédiáról, és Krusinszkij szerint „olyan erényeket tulajdonítanak az elő-adásnak, amelyekkel az a valóságban nem rendelkezik". Ezután így folytatja Krusinszkij: „Az igazságtól eltérően az újság azt állítja, hogy a színdarab képeit egybefoglalja a következő közös eszme: »ha a hős el is pusztul, a történelem feltartóztathatatlanul halad előre, az ember egyre tökéletesebbé válik!« ...Á lap hangsúlyozza »a darabból kicsendülő bátor hangot, a jövő felé törekvést«, arról ír, mintha a színmű közel állana a mai néző-közönség szívéhez, előadása pedig a »magyar színművészet jelentős eszmei és művészi fejlődéséről tanúskodna«."

Ezzel szemben mi az igazság Krusinszkij szerint?

„Á darab hősei átutaznak minden korszakon, s arra a következtetésre jutnak, hogy nincs értelme az emberek küzdelmének. »Körös-körül mindenütt csak pusztaság van« - ez a mű alapgondolata. A darab helyesen bírálja Egyiptomot, Rómát, Bizáncot, a burzsoá rendszert. A baj csak ott van, hogy a szerző meg akarja mutatni: soha a jövőben nem tudja az ember majd ésszerűen megszervezni a társadalom életét.

A darab helytelen filozófiai alapgondolata sikertelenségre kárhoztatta a színház munkáját. Külsőleg bármennyire ragyogóak is voltak Madách versstrófái, bármilyen tehetségesen is oldották meg feladatukat rendezők és színészek - a hazugság ettől még nem válik igazsággá."

Ezzel voltaképp lezárul az 1955-ös felújítás fejezete. Á Tragédia-vita egyik „késői sugára" az a cikkváltás, amely másfél évvel később zajlik a Szabad Nép hasábjain Veres Péter és Sőtér István között. Sőtér visszautal a Lukács-tanulmányra, amely - mint írja - „ellentétes volt sokunk felfogásával a Tragédiáról". Vita azonban Lukács akarata ellenére sem alakulhatott ki, mert „voltak, akik a Madách-kérdést »lezártnak« kívánták tekinteni". Így visszhang nélkül maradt Sőtér 1955 novemberében akadémiai székfoglalóként elhangzott Madách-tanulmánya is. 1956 őszén megjelent cikkében éppen ezért a *Tragédia* eszmei tisztázását sürgeti, annál inkább, mert 1955-ben „a Nemzeti Színház egyébként feltétlenül dicséretes vállalkozása egy tájékozatlan, félreértésektől hemzsegő közvéleményben kelthetett csak visszhangot".

Sőtér kulcsmondata: „A *Tragédia* felemelő volta abban áll, hogy Madách a küzdelem, a harc értelmét hirdeti a kétely lefegyverző érveivel szemben." Rehabilitáló ítéletnek ez nem túl sok, mint gondolat nem is új, s a cikk szerzője antidogma-

tikus igyekezete ellenére sem tud megszabadulni az olyan sommás torzításoktól, miszerint „a Horthy-korszak elhitet-te közvéleményünkkel, hogy a *Tragédia* afféle »vallásos misztériumdráma«". A legbiztatóbb a cikknek ez a félmondata: „Most, hogy a *Tragédia* ismét színre kerül..." A közbejött „októberi események" miatt erre csak 1957. március 27-től kerülhetett sor, változatlan rendezés-ben és - a külföldre távozott Szörényi Éva kivételével - változatlan szereposztásban. Akkora volt az érdeklődés, hogy az előadást a nyári hónapokban kivitték a Margitszigeti Szabadtéri Színpadra és a kőbányai Csajkovszkij park színpadára.

E fejezet végleges lezárása előtt szólni kell egy 1958-ban publikált tanulmányról és szerzőjéről, mert enélkül a *Tragédia* ötvenes évekbeli kálváriája személytelen, „kafkai" történet. A tanulmány a Társadalmi Szemle szeptemberi számában jelent meg, a szerzőt Révai Józsefnek hívják.

Mindenekelőtt idézzük a *Tragédia* új díszkiadásába írt bevezető dolgozat legfigyelemreméltóbb mondatát: „A hiba te-hát nem is annyira abban állt, hogy éve-ken át nem adták elő Az *ember* tragédiáját, hanem inkább abban (és ezt e sorok írója, mint az akkori kultúrpolitika leginkább felelős irányítója állapítja meg), hogy nem dolgoztuk ki a *Tragédia* helyes marxista-leninista értékelését, ami pedig múlhatatlan feltétele lett volna a műelőadásának, és annak, hogy a közönség ingatag részében a *Tragédia* bizonyos negatív hatásait ellensúlyozzuk."

A mondat pontos megértéséhez tudni kell, hogy Révai az ötvenes években tagja a párt Központi Vezetőségének és Politikai Bizottságának, 1949-ben népművelési miniszter. 1953 júliusában fölmentik a kormányban és a Politikai Bizottságban viselt tisztsége alól, majd három év múlva, 1956 júliusában az utóbbiba újra beválasztják. 1957-től az MSZMP Központi Bizottságának tagja.

Az idézett tanulmány első bekezdésében Révai bejelenti: „...nem hallgathatunk arról a szerepről, amit ez a kérdés: *Az ember tragédiájának* színpadi előadása és értékelése körüli vita 1956 októbere előtt játszott."

A cikk így folytatódik:

„Ma már - visszatekintve - nyilvánvaló, hogy mindazoknak, akik akkor hangosan és az asztalt verve követelték *Az ember tragédiája* haladéktalan előadását és sorozatos bemutatását az ország első drámai színházának színpadán, nem Madáchért és nem nemzeti irodalmunk hagyományaiért fájt a fejük. Hanem egyszerűen újabb alkalmat akartak teremteni, hogy Madáchba kapaszkodva és Madáchcsal takarózva felléphessenek a társadalmi haladás eszméje és világnézete ellen, hogy Madách Imre nagy művének leple alatt tüntethessenek a hazánkban épülő szocializmus ellen, *Az ember tragédiáját* is faltörő kosként használják fel a szabadság nevében a szabadság igazi rendje ellen.

Gondolom, ideje, hogy *Az ember tragédiája* értékelésének kérdését függetlenítsük - ha nem is a politikától és az adott korszak eszmei küzdelmeitől, mert ez eleve lehetetlen vállalkozás volna -, hanem az 1956-os ellenforradalmat közvetlenül megelőző időszak politikai és eszmei harcaitól. Ezzel kapcsolatban valóban - legalább bizonyos fokig - jogosult és igen sok ember részéről jóhiszemű volt az a régi állami és pártvezetéssel szemben emelt szemrehányás, miért nem engedte előadni *Az ember tragédiáját* hosszú esztendőkön át? Hangsúlyozom: *bizonyos fokig* volt jogos és jóhiszemű ez a szemrehányás. Mert ne felejtsük el, a színpad: szószék, és a munkáshatalom kultúrpolitikájának joga is, kötelessége is nem megengedni, hogy a színpadi szószéket átváltoztathassák a társadalmi haladás, a szocialista építés ellen irányuló agitáció tribünjévé, még akkor sem, ha azt, aki erre módot és alkalmat ad, Madáchnak hívják is, és még akkor sem, ha csak a közönség egy részében ébreszt kételyeket a szocialista építés és a társadalmi haladás helyességét és győzelmét illetően."

Révai ezután kifejti, hogy a *Tragédiát* csak akkor lehetett volna előadni. „ha helyesen értelmezik. A helyes értelmezésbe pedig beletartozik a kommunisták lehetőleg egységes álláspontja ebben a dologban, és az, hogy magának a pártnak legyen kidolgozott, mélyen megalapozott és a közvélemény legalább leghaladóbb elemei részéről helyeselt és elfogadott álláspontja. Márpedig ilyen kidolgozott álláspont nem volt, sőt ebben a kérdésben is az volt a helyzet, hogy a sajtóban, folyóiratokban a Madáchról és Az *ember* tragédiájáról nyilvánított legkülönfélébb vélemények láttára a közvélemény joggal gondolhatta, hogy a párt kiadta kezéből az eszmei vezetés igényét, és belenyugszik az összecsapó jobb- és baloldali nézetek zűrzavarába". Aminek az lett a következménye, hogy Madách „egy ideig a revizionista és más reakciós támadás zászlajává vált".

Folytatva a tanulmányt, Révai újra fölteszi a Tragédiával kapcsolatos három vitakérdést - pesszimista-e a mű alaptendenciája, negatív-e Madách álláspontja a tömegek történelmi szerepét illetően, és alkalmas-e a falanszterszín a szocialista gondolat kompromittálására -, majd tizenkilenc folyóiratoldalon keresztül határozott, kérlelhetetlen igennel válaszol mindhárom kérdésre, menet közben revizionistának nevezve az 1955-ös elő-adás egyik-másik kritikusát, aki „arról merészelt írni, hogy Madách Ádámja visszanyerte »a társadalmi fejlődésben bízó és ezért szüntelen küzdelemre kész ember megtörhetetlen erejét«".

Dolgozatának befejező részében megállapítja, hogy a *Tragédia* fogyatékosságai miatt a művet „a szocialista építéssel szemben álló körök, a szocializmusból való kiábrándulást hirdetők felhasználják a maguk céljaira. De ebből korántsem következik, hogy Madáchot *és Az ember tragédiáját* átengedjük a reakciónak vagy a revizionistáknak, ellenkezőleg, küzdenünk kell érte, és meg kell találnunk a *Tragédiának* azokat a pozitív vonásait, amelyek lehetővé teszik, hogy a mű haladó hagyományaink részévé és új világot építő népünk szellemi nevelésének egyik eszközévé váljon".

Meg is találja, öt pontban föl is sorolja.

A tragikomikus csattanót Gellért Oszkártól tudjuk, aki az Élet és Irodalom 1964. október 3-i számában elmondja utolsó találkozását Révai Józseffel. 1959. január 19-én Révai kocsit küldött érte és az ideggyógyászati kezelése után átmenetileg jobb állapotba került fiáért, Gellért Endréért, hogy meglátogassák. A szó innen kezdve Gellért Oszkáré: „Révai azzal fogadta Endrét: megengedi-e, hogy Bandinak szólítsa. A válasz: örömmel, s mosolyogva mondott igent. Mire Révai első szavai ezek voltak: »Most már egyezik a véleményünk *Az ember tragédiájá*ról, örültem a cikkének is, és eszünk ágában sincs, hogy a *Tragédiát* átengedjük a jobboldalnak, ha vannak is reakciós részei.«"

Gellért Endre cikke, amelyre Révai utalt, 1954. november 6-án jelent meg.

Révai 1959. augusztus 4-én meghalt.

Gellért Endre 1960. március 1-jén öngyilkos lett.

1960. október 14-én a Nemzeti Szín-ház Major Tamás rendezésében felújította a *Tragédiát*.

SZÍNHÁZ

THEATRE

REVUE MENSUELLE

DE L'ART THEATRAL

Directeur: IVÁN BOLDIZSÁR

Redacteur-en-chef: MÁRIA CSABAI-TÖRÖK

Résumé

Péter P. Müller: Les caprices de l'histoire

La mise en scène visuellement et acoustiquement passionnante de *La Mère Courage* à Kaposvár fait participer le public à une expérience bouleversante; fidèle à l'esprit de Brecht, mais choisissant des moyens inédits, Péter Gothár présente le cours de l'histoire dans l'optique des petites gens, de ceux qui assurent la marche de la société.

Tamás Tarján: Vendre de l'eau sous la pluie

A Budapest c'est le Théâtre Madách qui sert de cadre à une autre première brechtienne, celle de *La Bonn'Ame de Sétchouan*. Selon notre collaborateur la spectacle, réalisé par le jeune Viktor Nagy qui a trouvé en Anna Ráckevei une protagoniste idéale, est un exploit louable de ce théâtre si souvent critiqué.

János Erdei: Frontières écroulées

Une troisième première de Brecht eut lieu récemment au Théâtre National de Pécs où Imre Csiszár a été invité pour mettre en scène une oeuvre de jeunesse, *Homme pour homme*. Le metteur en scène a eu recours à des moyens hardis, à des effets excessifs pour mettre en valeur le caractère irréel et fictif de ce texte parabolique.

Judit Szántó: La beauté et la solitude de l'aventure

Le théâtre de Szolnok, connu pour sa programmation courageuse, s'est chargé de créer en Hongrie *La Sortie de l'acteur*, une des oeuvres les plus belles de Michel de Ghelderode, cet auteur belge si rarement joué chez nous. La mise en scène de János Szikora se distingue non seulement par sa splendeur visuelle mais aussi par la manière dont elle étend les limites de la métaphore du théâtre, approfondissant par là la validité du drame.

Anna Földes: Kállai – Luzzati

Le Théâtre de Château a invité Gianfranco de Bosio, le célèbre metteur en scène italien pour réaliser *La Mandragore* de Machiavel et, en lever de rideau, un acte de Ruzante, intitulé *Ruzante revient de la guerre*. Le spectacle a, dans une certaine mesure, déçu l'attente augmentée du public et c'est seulement le dispositif scénique d'Emanuele Luzzati, compatriote du réalisateur ainsi que le Maître Nicia de Ferenc Kállai que notre critique apprécie sans réserve.

Zoltán Gyenge: Le généralissime entre en scène

Les Enfants de l'Arbat, ce roman de V. Ribakov dont l'adaptation a été créée à Szeged dans la mise en scène de József Ruszt, est un des fruits les plus appréciés de l'ère du glasnost. L'adaptation qui conserve les qualités tout comme les défauts du roman réussit finalement à impressionner le spectateur, surtout par son interprétation plastique et non simplifiée du personnage redoutable de Staline.

Andrea Stuber: La totalité qui se décompose

La mise en scène de *La Mouette* de Tchékhov à Győr ne fait pas partie des expériments scéniques téméraires, pourtant, le travail d'István Illés est sympathique dans sa variété et dans la richesse de ses idées. Dommage que la plupart des interprétations se composent de détails subtiles en eux-mêmes mais qui ne prennent pas la consistance d'un tout.

Gábor Mihályi: Le Château à Szolnok

Avant la pièce de Ghelderode le théâtre de Szolnok a entrepris une autre première intéressante, l'adaptation du *Château* de Franz Kafka, signée par le metteur en scène Tamás Fodor. Comme toujours à Szolnok, l'aspect visuel est saisissant mais pour ce qui est de l'essentiel, notre critique pense que le roman qui se laisse si difficilement adapter ne revit qu'en fragments sur la scène et qu'en plus, le jeu des acteurs manque aussi de vigueur.

Katalin Metz: Le musée de cire de la corruptibilité

Le théâtre de Nyíregyháza a choisi une comédie shakespearienne qu'on ne reprend pas fréquemment: *Les Joyeuses commères de Windsor*. Notre critique relève les mérites de la nouvelle adaptation fraiche et expressive de László Márton et Ágota Révész et apprécie la richesse de cette galérie de portraits comiques qu'expose la mise en scène de Tibor Csizmadia.

Judit Csáki: Musique, musique, musique

Notre collaboratrice juge tres différemment les deux nouveaux spectacles musicaux du Théâtre Thália. Dans *Ce ne fut qu'une seule danse...* Péter Siposhegyi évoque la vie courte et la mort tragique d'un chanteur hongrois très populaire à son époque mais le traitement sent le journalisme et emploie un bon nombre de lieux communs d'un goût souvent douteux. Par contre, le succès de *Beatles jusqu'a la mort* remonte à la modestie des ambitions dramatiques des auteurs au bénéfice du niveau musical; ce sont les numéros probablement immortels des Beatle qui dominent et le texte – la réunion de quatre amis musiciens – ne sert que de liaison et se tient sagement à l'arrière-plan.

Katalin Róna: Amuser et s'amuser

La critique analyse deux exemples typiques de ce théâtre de divertissement qui commence à conquérir les scènes hongroises. Au Théâtre de la Gaîté on affiche une piécette faible de l'Espagnol Alfonso Paso – *Chacun peut devenir assassin* – dont la grisaille est encore augmentée par la mise en scène de György Pethes; tandis qu'au Studio du Théâtre Madách le public peut voir une nouvelle oeuvre de Bernard Slade qui y compte pour une sorte d'auteur de maison: *Divorce en Californie*. La mise en scène de Tamás Balikó et le jeu du couple Péter Huszti–Ildikó Piros ne peut pas donner au texte la semblance de l'importance mais les valeurs de l'amusement y sont soigneusement respectées.

István Nánay: Signaux d'alarme dans la Voïvodine

L'auteur esquisse un plan général du théâtre des minorités hongroises vivant au delà de nos frontières pour y placer ensuite l'analyse plus détaillée de deux théâtres en Yougoslavie complètement ou partiellement d'expression hongroise: celui de Szabadka (Subotica) et d'Újvidék (Novi Sad). Conclusion: les spectacles récents de ces deux maisons portent les signes d'une certaine décadence.

Katalin Budai: La Contrebasse et la marque de Caïn

Le monodrame *La Contrebasse* de Patrick Süskind, auteur de la RFA, réalisé au Théâtre de Pest par l'acteur Géza Tordy, offre, grâce au jeu d'Iván Darvas une véritable délicatesse théâtrale au public.

Tamás Bécsy: L'importance de « La Mandragore » dans l'histoire du genre

C'est la première de l'oeuvre de Machiavel au Théâtre du Château qui prête une actualité particulière à l'étude de l'esthète bien connu qui y analyse l'importance des innovations dramaturgiques par lesquelles Machiavel a jeté les fondements de la comédie moderne par rapport à la comédie de l'antiquité.

Tamás Koltai: La reprise en 1955 de La Tragédie – II.

L'étude – un extrait d'une monographie en préparation et dont la première partie a été publiée dans notre numéro précédent – traite de la reprise en 1955 au Théâtre National du poème dramatique classique d'Imre Madách, *La Tragédie de l'Homme*. Dans cette partie l'auteur dresse le bilan des critiques de l'époque, démasquant, derrière leurs contradictions, les effets de la politique culturelle dogmatique d'alors.

Ára: 30 Ft